

ГОСУДАРСТВЕННЫЙ ИНСТИТУТ ИСКУССТВОВЕДЕНИЯ

НОЧЬ

ЗАКОНОМЕРНОСТИ • РИТУАЛЫ • ИСКУССТВО

3
Выпуск



Нестор-История
Москва • Санкт-Петербург • 2011

УДК 008.001
ББК 71.0
Н 72

Редактор-составитель — доктор философских наук *Е.В. Дуков*

Рецензенты:
доктор искусствоведения *В.Н. Дмитриевский*
доктор философских наук *Ю.В. Осокин*

Н 72 **Ночь:** закономерности, ритуалы, искусство: Вып. 3 / ред.-сост.
Е.В. Дуков. — М. ; СПб. : Нестор-История, 2012. — 484 стр.

ISBN 9-785-98187-957-9

Сборник составлен по материалам третьей одноименной Всероссийской конференции, организованной отделом массовых жанров Государственного института искусствознания в 2009 году. В центре сборника — закономерности ночи, ночных развлечений, их история в разных странах. Над проблематикой сборника работали как культурологи и искусствоведы, так и — впервые — представители медицинской науки.

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

УДК 008.001
ББК 71.0

На обложке — фрагмент картины А.-В. Бугро «Ночь» (1883).

ISBN 9-785-98187-957-9



© Государственный институт искусствознания, 2012
© Коллектив авторов, 2012
© Е.В. Дуков 2012
© Издательство «Нестор-История», 2012

Содержание

От редактора-составителя 5

Раздел 1

Темные стороны теории

<i>Дуков Е.</i> Навстречу ночи.....	7
<i>Кузнецова Н.</i> «Ночь нежна»: феномен ночи в разнообразии социокультурных контекстов	14
<i>Друшкин Ю.</i> Зона сумерек	24
<i>Сальникова Е.</i> Звездное небо. Свет и тьма.....	34
<i>Анисимов В.</i> Гормон ночи мелатонин как камертон жизни	66
<i>Иванов С.</i> Эпифиз — дирижер ночного оркестра?.....	77
<i>Селявко Л., Цветкова Л.</i> Хронотоп: нейropsychологический подход.....	101
<i>Кузьмина В.</i> Темная сторона радуги: концепция «хорошего» и «плохого» <i>трипа</i> в психоделическом искусстве	108
<i>Николаева Е.</i> Ночь рукотворная: городские социокультурные и художественные практики	122

Раздел 2

Сказки мудрой ночи

<i>Ванюкова Д.</i> В ожидании ночного солнца: древнеегипетские статуи в плащах	144
<i>Трухина Л.</i> Деревня в ночи, как уголёк из печи.....	152
<i>Дорохова Е.</i> Ночные свадьбы: когда день и ночь меняются местами	183
<i>Сиюхова А.</i> Архетипы ночи в традиционном художественном сознании адыгов	196
<i>Трофимова В.</i> Испанская ночь. Дуэнде — «черный» дух культуры фламенко.....	210

Раздел 3

От Нового времени к ночным изыскам XX века

<i>Якимович А.</i> «Ночной дозор» Рембрандта	217
<i>Алпатова Т.</i> «Ночная жизнь» в культуре петербурга XVIII — первой трети XIX века	228
<i>Петрушанская Е.</i> Во-круг полночи	237
<i>Волкова Е.</i> Жанр «гимна ночи» в европейской поэзии и живописи конца XVIII — начала XIX вв. Э. Юнг, У. Блейк, Новалис	253
<i>Сидорова С.</i> Метафизика лунного света: Мопассан, Ван Гог, Дебюсси.....	265

<i>Жукова О.</i> Таинство и волшебство: ночь в произведениях русских классиков	271
<i>Панов С., Ивашкин С.</i> Хронотоп, идиома и след ночи в русском поэтическом письме	284
<i>Худякова О.</i> Римская ночь в русской рецепции (к осмыслению образа Рима представителями Серебряного века).....	292
<i>Анастасьева И.</i> Эстетика «ночи» в драматургии Н.Н. Евреинова.....	300
<i>Сариева Е.</i> Канкан — танец ночного города	310
<i>Школьная О.</i> Сакральное и профанное в украинском фарфоре: от ночных бдений до морфологии развлечений.....	325
<i>Королёва В.</i> Обаяние сумеречных ликов Владивостока (вторая половина XIX — первая треть XX вв.)	340
<i>Кондаков И.</i> Музыка русской ночи	363

Раздел 4

Эссе и статьи о ночной культуре новейшего времени

<i>Гурович В.</i> Возникновение и развитие ночных клубов в России	382
<i>Данченкова Н.</i> Онеричность мюзикла. «Ребекка» в Москве.....	391
<i>Новикова Л.</i> Интервью с вампиром: к вопросу о моде на упырей	410
<i>Захаров А.</i> Ночь в музее: наблюдения социолога и культурного антрополога.....	415
<i>Петрунина Л.</i> Ночь в музее: размышления социолога	425
<i>Шеметова Т.</i> Сумерки телесного: кинематографический ракурс.....	437
<i>Сорвина М.</i> Пластическая драма в поисках ночи.....	443
<i>Савицкая Е.</i> Ночные прогулки по Петербургу (из наблюдений празднующегося).....	454
<i>Истомина И.</i> Ночь в языковой картине мира носителей православной культуры	467
<i>Яковлева А.</i> «Люди лунного света» В.В. Розанова и дискурс телесности в современном православии.....	476
Список авторов	482

От редактора-составителя

Настоящий сборник сделан по следам очередной конференции, посвященной ночи. Тема эта начинала исследоваться преимущественно с философско-культурологической направленностью, но на сегодняшней, третьей по счету конференции тематика существенно расширилась: в обсуждение включились медики, биологи, нейропсихологи. Впервые на страницах этого сборника, подготовленного в Институте искусствознания, рядом с профильными статьями о культуре и искусстве, читатель найдет работы о гормоне ночи петербуржца В. Анисимова, руководителя отдела канцерогенеза и онкогеронтологии НИИ онкологии им. Н.Н. Петрова, о дирижере ночного оркестра эпифице С. Иванова, завкафедрой Государственной медицинской академии из г. Сыктывкара. Институт пытается втянуть в дискуссию о ночи все более многочисленные и разнообразные научные силы. И одновременно начинает инициировать дискуссию в обществе о ночи, о феномене изменений представлений человека относительно времени и о ночной деятельности как о своеобразной новой цивилизационной фазе развития рода человеческого. О ранее неизвестной стороне жизни России заговорила пресса, как отечественная, так и зарубежная, телевидение. Отдельные менеджерские экзерсисы, типа «Ночь пожирателей рекламы», «Ночь музеев», «Ночь шопинга», разрослись в массовую индустрию ночного досуга и ночных услуг.

В 2003 г., через год после проведения Первой конференции, посвященной ночи, был создан сайт www.moskva24.ru, который сегодня обрабатывает примерно несколько тысяч запросов каждую ночь. Причем количество запросов за последний год удвоилось. Жить и работать ночью в мегаполисах оказалась куда удобнее, чем днем. Об этом говорит статистика: количество ночных жителей постепенно растет, их потребности в ночных услугах за последние годы становятся более многообразны. Людей интересуют не только развлечения, но и магазины, банки, клиники, дантисты, салоны красоты. Работающие в этой индустрии отметили «правило понедельника»: пик заинтересованности людей в круглосуточных услугах приходится на первый день недели. Но после спада волна опять начинает подниматься, достигая пика к выходным.

В Москве, считают специалисты, у ночного бизнеса большое будущее. Он может захватить бизнес-центры, которые могут работать в три смены, отдельные государственные организации — налоговые инспекции, регистрационную палату, суды, паспортные столы, ЖЭКи тоже могут перейти на ночной режим работы. Уже сейчас многие call-центры, работающие 24 часа, порождают армию полуночников, пользующихся ночным сервисом.

Но может быть это идиотизм столичных городов? Но нет! Ночные жители есть не только в Питере и Москве, но и в Центральной России, и за Уралом, и уже не только в мегаполисах. Такой вывод можно сделать по результатам акции «Билайна», который полгода назад предложил ночным болтунам уже второй спецтариф с говорящим названием «Мобильные вампиры». За четыре месяца к нему подключилось больше шести миллионов абонентов, причем большинство этих «вампиров» живут в регионах.

Если сравнить Москву с крупными европейскими или североамериканскими городами, то по части ночных услуг мы их уже обогнали. Как ни странно, но там нет большого числа круглосуточных автосервисов, не работают офисы страховых компаний, салоны красоты и даже гипермаркеты в круглосуточном режиме работают лишь во время больших праздников вроде Рождества. Но в Азии и в Южной Америке примерно такая же ситуация, как в России.

Что же все-таки это может значить? Есть регионы, в которых складывается особая социально-экономическая модель ночной индустрии, надстраиваемая над индустрией культурной. Мы привыкаем потреблять ночью, а часть из нас ночью же умудряется зарабатывать средства на жизнь. И это не только ограниченное число артистов или людей, обслуживающих игровые точки. Ночной публики становится все больше, а деятельность — все многообразнее. Может быть, попробовать поставить вопрос шире — не так ли складывается будущая ночная цивилизация? Гипотеза, действительно, кажется очень красивой. Но если прислушаться к медикам, не все так просто. Да, на протяжении последних столетий все большее число людей на разных континентах погружаются в стихию ночи как деятельностьную сферу. Однако медико-биологические эксперименты показывают, что ночь все же сложная, иногда трагическая загадка: ведь часть живых организмов очень болезненно переносит появление света ночью, а у кого-то он вызывает даже преждевременную смерть. Но ведь не у всех? Почему? Что делает кого-то из нас «ночеустойчивыми»? Какую роль в этом играет наш организм и его составляющие?

Вряд ли этот сборник даст исчерпывающие ответы на все вопросы, которые нам приготовила ночь. Но раздвигать ее горизонты мы должны. И ставить новые вопросы.

Е. Дуков

РАЗДЕЛ 1 ТЕМНЫЕ СТОРОНЫ ТЕОРИИ

Е. Дуков

НАВСТРЕЧУ НОЧИ

Нет каких-то форм и границ.

Только шорох абсолютного небытия¹.

Т. Григорьева «Дао и логос»

Примерно двадцать лет назад человечество массово начало осваивать ночь. Нельзя сказать, чтобы раньше оно не было знакомо с этим временем. Но трактовало его и относилось к нему как ко времени деятельности избранных и времени, чаще сакральному. Теперь время ночи стремительно профанируется, как профанируется сама жизнь. Что принципиально новое входит в нее, вытесняя старые верования и привычки? В крупных городах оно совсем перестало быть дирижером деятельности человека, тем фактором, который хоть в чем-то его ограничивал. Табу во времени почти растворилось, и люди начали примерять на этот отрезок суток то, на что перестало хватать дня. Оказалось, ночь может вместить даже больше событий, чем день. Экстрим — ночью! Гонки — ночью! Прически, спорт, игры, кино, театр — все ночью! Особенно любимый шопинг — он тоже сместился в ночь! В России почти весь крупный продуктовый ретейл предпочитает не закрываться на ночь. Сети «Седьмой Континент» и «Азбука Вкуса» сразу открывались как круглосуточные. Сейчас пик вечерне-ночных продаж в большинстве сетей крупных городов приходится на период с 22:00 до 2:00 ночи. Особенно активно продажи идут 20.00. до 24.00 и дают до 20% общего оборота! 14,5% активных горожан, которые, согласно опросу, отовариваются преимущественно в ночных магазинах².

В столице ежедневно несколько тысяч человек обращаются по запросам «круглосуточно», «ночная Москва», «24/7». Положительную динамику отмечают и сами представители круглосуточного бизнеса. Например, в «Юните» за два года объем ночных обращений вырос на 30%. Именно в столице можно задумать и реализовать ночной проект, потому что здесь, как утверждают специалисты, «бизнес плотно перемежается с жизнью: люди путают, когда следует спать, а когда работать»³. Если так пойдет дальше, у нас появятся бизнес-центры, работающие в три смены, госорганизации — налоговая инспекция, регистрационная палата, суды,

паспортные столы, ЖЭК. Уже сейчас многие call-центры, работающие 24 часа, порождают армию полуночников, пользующихся ночным сервисом. Как правило, это молодые люди, которые с удовольствием меняют свой график. Нельзя упускать из виду, что круглосуточных профессий предостаточно и оплачивается ночная работа немного дороже. А значит, будет все больше и больше желающих получить от жизни все побыстрее и без большой очереди, то есть ночью⁴.

Тот же процесс уже давно идет и в европейских городах. И когда, по разным причинам, градус ночных развлечений опускается ниже допустимого предела, власти начинают беспокоиться. «Париж больше не “город огней”, — пишет французский журналист. — В 11 вечера он идет спать». Многие бы разделили эту точку зрения. Париж в истории прославился как родина шумной ночной богемы. Но в последние годы он заметно поухит. По мнению владельцев клубов, с каждым годом город все больше напоминает степенного буржуа. Из-за участившихся жалоб на ночной шум, на которые полиция реагировала штрафами и угрозами закрытия заведений, многие парижские бары и концертные залы оказались на грани разорения. Отсутствие общественного транспорта в ночное время, запутанный клубок правил и требований, связанных с барами и ночными клубами, соблюдения которых требует полиция, — все это тормозило развитие ночной жизни.

Знатоки пришли к выводу, что в ближайшем будущем в ночном Париже может стать совсем тихо. В декабре 2009 заголовок статьи в газете *Le Monde* даже объявил Париж «европейской столицей скуки». Власти встрепнулись. Для борьбы с новой нежелательной репутацией мэрия создала интернет-портал «Ночная жизнь Парижа». Он рекламирует 7500 баров, клубов и концертных залов, работающих в городе ночью. Но владельцы клубов говорят, что главная проблема в том, что центр города становится респектабельнее. За последние 10 лет цены на недвижимость выросли почти в два раза, и зажиточные жильцы все чаще требуют для себя тишины и покоя. В 2008 г. конфликт жильцов и клубов обострился: во Франции ввели закон, запрещающий курение в помещениях. Теперь, когда курильщики всю ночь вынуждены проводить рядом с заведениями на тротуарах, количество жалоб на шум, да и штрафов резко выросло. Специалисты, оценивавшие «ночную привлекательность» городов, поместили Париж только на пятое место после Берлина, Лондона, Амстердама и Барселоны⁵.

Ночь начинает интересовать и науку, в том числе гуманитарную. Одним из первых в России за ее разработку взялся Институт искусствознания⁶. Правда, нужно сказать, что еще 10 лет назад отдельные западные

историки подняли тему ночи, но применительно только к культуре раннего Нового времени. Известный французский историк А. Кабантус из университета Париж-1 (Пантеон-Сорбонна) на одной из конференций задал серию важных вопросов: а зачем, собственно, изучать ночь? Ведь историки не проявляют интереса и к дневным часам, на которые в подавляющем большинстве случаев приходится человеческая деятельность. Но как понять ночную историю? Является ли она «абсолютной» изнанкой истории дневной? Быть может, в ней нет ничего существенного хотя бы по причине отсутствия света?⁷

К этой группе вопросов можно добавить связанные с ними другие. Можно ли представить ночь как особый отрезок времени со своими собственными ритмами и своими колебаниями, порождающий свои, особые типы социальной и пространственной организации, или сутки в этом отношении одинаковы и их нельзя разделить? Обладает ли ночь культурной спецификой в рамках одного культурно-исторического цикла? Как эта культурная специфика видоизменяется в историческом времени и как рефлектируется, в том числе, наукой и искусством? В общем, ночь перестала быть временем сна и сновидений, она требует какого-то иного подхода, чем мистические откровения.

Нам нужно прежде всего понять, что происходит ночью с самим человеком, его ощущениями и с теми процессами в организме, которые эти ощущения порождают. Простой пример. Чтобы использовать ночь по своему усмотрению, а не так, как захочет организм, человек должен перестать спать. Наука показывает, что процесс выработки бодрствования происходил в течение всей биологической эволюции: чем выше организовано живое существо, тем совершеннее оно «умеет бодрствовать» в любое время дня и ночи. Чем оно ниже находится на лестнице эволюции, тем более оно приближается к состоянию хронического полусна. Конечно, есть и «малоспящие» животные, например, жирафы, которым достаточно проспать 2 часа в день. Фактически не спят существа, связанные с морем (откуда, кстати, все мы вышли) — дельфины, акулы. Но сегодня это скорее исключение из правил. Но именно это правило — естественную связь у человека ночи и сна — мы стараемся разрушить. И не только ночным шопингом. Наука здесь подводит свою базу.

Американские ученые выделили ген, непосредственно отвечающий за работу биологических часов в организме, — он задает ритм протекающим в нем процессам. И вывели породу мышей, которые никогда не спят и не нуждаются в этом. Ах, если бы удалось людей убедить отказаться от сна, то наша активная жизнь увеличилась бы на треть!⁸ А сколько тут скрыто новых процессов! Ведь бодрствование нужно поддерживать соревнованием,

конкуренцией, положительными эмоциями. Здесь особую роль могут сыграть удовольствие от шопинга, спортивных состязаний и искусства развлечений. Ночью! Может быть, недаром все современные гипер- и супермаркеты имеют в своей структуре большие концертные залы, которые постепенно начинают раскручиваться и составляют конкуренцию традиционным помещениям для такого рода мероприятий.

Мне могут возразить — в широких масштабах невозможно превратить всех в ночную публику. Но вопрос так и не ставится — посетители театров и концертных залов тоже не составляют большинства населения. В частности, слушателей эстрадных концертов в процентном отношении примерно столько же, сколько ночных покупателей — 10–15%. Это не значит, что эти множества будут полностью пересекаться. Для того чтобы утверждать подобное, нужно специальное исследование. Но и без него ясно, что по меньшей мере часть из «ночных покупателей» является и посетителями концертов, театров, кино. К тому же последние исследования показали, что культурные традиции могут селективировать отдельные группы населения на глубинном уровне: с течением времени характер жизни может сохранять или отбраковывать даже те или иные врожденные гены⁹. В свою очередь эти данные позволяют представить, как непосредственно и мощно может влиять культура на эволюцию человека.

Посмотрим на онтологию протекающего процесса. С момента зачатия мы видим постепенное развитие состояния бодрствования, как бы пунктиром повторяющее ход эволюции. Уже родившийся младенец продолжает сначала спать, только просыпаясь на время кормления. Потом начинает все больше и больше бодрствовать. При этом маленькие дети часто меняют день на ночь, и начинают бодрствовать ночью. Что делают родители? Им, взрослым, это крайне неудобно, и они начинают младенцев переучивать, бороться с ними. Бороться, строго говоря, за свое взрослое право ночью спать, к чему, в свою очередь, и их приучили. И конечно, в конце концов они побеждают. Но зададим себе вопрос: может быть это только наша привычка? Такая же, как, например, восприятие праворуко-сти как нормы, а леворуко-сти как аномалии? Мы ведь в свое время едва не победили леворуко-сть, считая ее излечимой болезнью, и только сейчас поняли, что нет, не так, — леворукие тоже люди.

То же касается и деятельностной стороны поведения человека. Не без влияния медицины утвердилось представление, что работа в ночную смену вредна для организма. Но зададим себе вопрос: что конкретно за работа? Наверное, это определенно не касается деятельности, называемой «креативной». Многие ученые, художники работают по-ночам, и это время суток для них самое продуктивное. А сколько стихов написано но-

чью, сколько живописных полотен вдохновлено ею! А развлечение? Ведь обычно оно начинается с закатом! Целые профессии сейчас переходят на время, в недалеком прошлом доступное только сну.

Правда, ученые показали, что за несколько дней бессонницы психика приходит в полный упадок. Меняется биохимическое состояние организма: увеличивается выделение стероидных гормонов, начинается выработка индолов, близких к серотонину и ЛСД, расстраивается обмен аденозин-трифосфата¹⁰. Но ведь это бессонница — когда человек хочет, но не может заснуть. А можно ли назвать таким ночное бодрствование? Не пришло ли время проанализировать физиологию и химию ночного бодрствования, отделить бессоницу от бодрствования, чтобы на научном уровне понять эту своеобразную культуру и ее функции. И с новой стороны подойти к искусству, связанному с ночью.

Часто в аргументациях противников ночного бодрствования звучит такой аргумент: надо дать голове отдохнуть. Вроде бы довод весомый. Но кто сказал, что во время сна мозг отдыхает? А сны? К тому же, история показывает, что далеко не все время между снами и реальностью проходила четкая грань. Вот лишь один пример. В прошлом веке один путешественник, вернувшийся из Африки, рассказывал, как однажды его нагнал богатый туземец, живший за добрую сотню километров, и заявил: «Ты должен мне заплатить пеню». — «За что?» — «Мне снилось, что ты убил моего раба»¹¹. Первобытный человек не смешивал сновидение с действительностью, он различал сон и явь, но для него это различие не имело никакого значения. Для него и сон, и явь одинаково были полны мистического, сверхъестественного содержания. Если дикарь видел себя во сне далеко от того места, где он в тот момент находился, он знал, что это странствует его душа, покинувшая тело. Да и сейчас можно видеть близкие случаи¹².

А что происходит сегодня? Наркотики, алкоголь, помноженные на ощущение ночи, усиленные искусством развлечения, рожают какой-то язык без грамматики, где тоже все смешивается — явь и сон. **Человеку трудно осознать, спит он или находится в состоянии бодрствования.** Может быть, наше мышление встречается таким способом с дологическим эмоционально-образным мышлением наших далеких предков? Зачем? Мы же не подталкивали культуру к переориентации на ночь и на встречу с давно усопшими предками? Значит, это естественный процесс? В чем его смысл? Что он несет человечеству, нашей биосфере?

Вопросы, вопросы, вопросы... Темнота окружает человека с самого зачатия, когда он, собственно, человеком и не является. Родившийся человек сначала спит, отгородившись от света ресницами. Он погружен в ночь и лишь изредка выныривает из нее, чтобы подкрепиться. И опять, сомкнув

глаза, уйти в ночь. Римляне считали, что человек с самого начала находится под покровительством особого бога Януса. Янус охранял каждого человека уже в первые моменты его утробной жизни, стоял во главе богов, под покровительством которых и находился человек с момента зачатия до рождения. Строго говоря, это был бог, который поначалу сам не знал, что такое солнце. Но только поначалу! Ему это еще предстояло узнать, как открывать небо солнцу утром, а в конце дня плотно закрывать за ним двери. Как стать «человекоподобным» — ведь Янус при рождении имел форму черного шара и только потом, в процессе взросления (если можно употребить этот оборот по отношению к богам) обрел не просто лицо, а стал двуликим.

Из всех римских да и греческих богов — он самый необычный. И дело даже не только в двуликости, хотя и это необычно для римского пантеона. Как бог всякого начала, он слыл древнейшим и первым из римских богов. Жрецом Януса был Rex sacrorum, занимавший в иерархии римского жречества первое место, а в первый период слияния родов в единую римскую нацию он обладал и высшей светской властью¹³. В песне жрецов саллиев он именовался богом богов и добрым создателем. По сути дела он трактовался как первобытный хаос, из которого возник космос, а сам он из бесформенного черного шара превращался в бога и стал блюстителем порядка — космического и земного. Это единство и олицетворял Янус в римской общине. Впрочем, олицетворял скорее потенциально. Как отмечала Е.И. Штаерман, римский *populus* не очень жаловал этого бога и его культ особого распространения не получил¹⁴. Может быть, потому что он был очень необычным и непривычным богом, который отвечал за переходы, но не за длительные состояния?¹⁵

Ночь действительно время многочисленных переходов. Это одна из причин человеческого ощущения встающего из темноты и скрывающегося в ночи хаоса. Может быть поэтому ночью нам вне сна очень неудобно ориентироваться. Или мы не привыкли? Ведь видны только дороги да просеки — грубый план, да и то на близком расстоянии. Но именно ночь предлагает время для тонких и многообразных диалогов с природой и человеком. Диалогов, которые способны превратить ночной хаос в новое качество материи, в том числе материи искусства. Может быть, в этом — суть «диалога с природой», который мы связываем с научным и эстетическим пониманием? В процессе, включающем в себя творческий диалог, мы «преобразуем то, что на первый взгляд кажется препятствием, ограничением, в новую точку зрения, которая придает и новый смысл отношению между познающим и познаваемым». Так писали И. Пригожий и И. Стенгерс десятилетие назад¹⁶. Может быть, из темноты ночи встает

горизонт видения будущего, где все оказывается совместным, все науки, искусства и даже человеческая жизнь?

¹ Григорьева Т. Дао и логос. М.1992, С. 89.

² На Западе доля ночных услуг составляет порядка 10–15%.

³ Агаева М., Дранишников М. Ночной дозор: хватит ли покупателей на все круглосуточные магазины. Advertology.ru. 07.02.2008. http://www.ancor.ru/company/press/in_the_press/article/articleid/1654/

⁴ Боярский А. В рабочую полночь. Коммерсантъ-Деньги 17.11.2008 <http://www.sostav.ru/articles/2008/11/17/ko2/>

⁵ Сайар С., де ла Баум М. Ночной Париж: «город огней» тушит свет. Центр ночной жизни становится столицей скуки. http://www.novayagazeta.ru/data/2010/the_new_york_times02/15.html 22.01.2010

⁶ См. сборники: От заката до рассвета. Ночь как культурологический феномен. СПб, 2005; Город развлечений. М. 2006; Ночь-2: ритуалы, искусство, развлечения. М.2008, Уварова Е. Как развлекались в столицах. СПб, 2007.

⁷ Кабантус А. Ночь как объект исторической науки (Западная Европа XVII–XVIII вв.). Одиссей. 2008. С. 211–212

⁸ Белоконева О. Каким образом работает «внутриклеточный хронометр»? — Наука. Известия. 10.06.09. <http://www.nkj.ru>

⁹ Chiao J.Y., Blizinsky K.D. Culture–gene coevolution of individualism–collectivism and the serotonin transporter gene //Royal society publishing. L., October 28, 2009.

¹⁰ Вейн А. М. Сон — тайны и парадоксы. М., 2003.

¹¹ Штернберг Л.Я. Первобытная религия в свете этнографии. Л., 1936. С. 57

¹² Существует, например, много рассказов о путешествиях «астрального тела».

¹³ Эрман А. Легенда о римских царях, ее происхождение и развитие. СПб., 1896.

¹⁴ Янус. Мифологический словарь. М., 1992.

¹⁵ Интересно, что в легендах майя и ацтеков есть бог с аналогичными Янусу функциями — Тескатлипока (Tezcatlipoca). Это один из трех главных богов, покровитель жрецов; он бог-демиург и одновременно разрушитель мира. Бог ночи и всего материального в мире. Он носит с собой магическое зеркало Итлачиакуе (Itlachiayaque), в котором видит все, что творится в мире.

¹⁶ Пригожий И., Стенгерс И. Хаос, время, квант. М., 1994. С. 26.

Н. Кузнецова

«НОЧЬ НЕЖНА»: ФЕНОМЕН НОЧИ В РАЗНООБРАЗИИ СОЦИОКУЛЬТУРНЫХ КОНТЕКСТОВ

Наша конференция, которая пытается осмыслить феномен ночи в контексте различных социокультурных обстоятельств, по счету уже третья. Напомню, что по материалам первой конференции в 2005 г. вышел сборник «От заката до рассвета: ночь как культурологический феномен», в 2009 г. (по материалам второй конференции) — «Ночь: ритуалы, искусство, развлечения», а в ноябре 2009 г. мы обсуждаем тему «Ночь: закономерности, ритуалы, искусство».

Моя сегодняшняя цель — попытаться нарисовать картину того, что нам уже удалось обсудить в контексте данной проблематики. Удалось ли получить какие-то надежные результаты? Что осталось неясным? Что еще не обсудили? Что видится в перспективе? В частности, я хочу сосредоточиться на выяснении «закономерностей». Можно ли предположить, что в разнообразии эмпирического материала, который предоставляют социологи, историки, искусствоведы, культурологи, этнографы, мы можем усмотреть хоть некоторое подобие того, что в науках называют «закономерностью»? Можно ли в общих чертах наметить путь, по которому следует двигаться, чтобы высветилось нечто, напоминающее закономерность? Думаю, что, безусловно, можно.

Итак, подведем краткие итоги.

Начать хочу с пояснения собственной темы: почему — «Ночь нежна»? Каким образом выяснение каких бы то ни было «закономерностей» может быть ассоциировано с известным романом Скотта Фицджеральда? Постараюсь объяснить свой ассоциативный ряд.

Здесь скрывается довольно сложная во многих отношениях ситуация. «Ночь нежна» — это по сути дела совершенно неадекватный перевод заглавия романа Фицджеральда, который в оригинале звучит так: «Нежность — это ночь» (*Tender is the night*, 1934). Как это получилось? Ведь англоязычный оригинал ясно показывает, как следует понимать ключевой смысл этого романа. Известно, что писатель начал работу над этим романом в 1925 г. и перерабатывал его с перерывами девять лет. А. Зверев рассказывает: «Рукописи романа свидетельствуют о больших изменениях, которые претерпел первоначальный замысел писателя. Менялось и заглавие будущей книги: «Один из наших», «Всемирная ярмарка», «Парень, который убил свою мать», «Праздник пьяницы». Окончательное заглавие

было найдено буквально перед первой публикацией в журнале «Скрибнерз мансли» (январь–апрель 1934). Джон Китс был одним из любимых поэтов Фицджеральда. В письме к дочери от 3 августа 1940 г. он советует Скотту прочесть «Оду к соловью», откуда взяты заглавие «Ночь нежна» и эпиграф к роману»¹.

Теперь мы сами взглянем на эпиграф, который в русском переводе звучит так:

И я уже с тобой. Как ночь нежна!

.....

Но здесь темно, и только звезд лучи

Сквозь мрак листвы, как вздох зефиров робкий,

То здесь то там скользят по мшистой тропке.

Дж. Китс. Ода к соловью

Вообще говоря, если не заботиться о размере и благозвучии, то, вероятно, в оригинале «Оды» было так: «И я уже с тобой. Нежность — это ночь/ И здесь темно, и только звезд лучи/ Сквозь мрак листвы, как вздох зефиров робкий,/ То здесь то там скользят по мшистой тропке». Удивительный точный образ «Tender is the night» — находка Китса, но наш поэт-переводчик невольно «подправил» смысл, а переводчик романа (Е. Калашникова) только воспользовалась удачным словосочетанием.

С одной стороны, перед нами забавная «шутка» устоявшегося русского перевода, с другой — образец «перевертыша» ключевого смысла: не ночь является нежной, а нежность темна как ночь!

Я хочу в дальнейшем показать, что мы с вами умеем делать, когда пытаемся в связи с какими-то задачами осмыслить феномен (явление) ночи. Я бы назвала этот «перевертыш» рефлексивным и покажу в дальнейшем, что рефлексивное преобразование (переосмысление) — это главное, что мы умеем делать, чтобы заставить нечто, в данном случае ночь (*даже ночь!*), неустанно трудиться и приносить немалую прибыль!

Итак, с чем мы все согласны? Что есть ночь? Естественное явление природы? Нет, мы, люди, — существа социальные, культурные. Может быть, это — просто время суток? Нет, для нас это прежде всего такое время нашей жизнедеятельности, которое резко и четко отграничено от дневного времени. Ночь и день — исходная, фундаментальная дихотомия, как *Инь* и *Янь*, как *Да* и *Нем*, как «Pro» и «Contra» как все, что действительно «противоположно».

Е.В. Дуков зафиксировал это чувство противоположности, которое сформировалось в предалекие времена: «Все были убеждены: ночь — особое время. Ночью ты должен быть особенно осторожным, иначе не миновать

беда, и только посвященные могут чувствовать себя относительно свободно, и то потому, что знают правила. Правила ночи. Ночью все окружающее принимало странные, необычные формы, обострялись слух и обоняние, и лишь с рассветом все начинало приходить в норму. Волшебная Дева-Ночь открывала человеку реалии Мужчины-Дня. Но информационно ей день не мог быть сопоставлен, потому что был гораздо беднее... День и был, в основном, временем обыденности. Ночь же, сужая горизонт до расстояния вытянутой руки, распахивала безграничный горизонт неба во всей его красе и бездонности. И делала человека наблюдателем игры могущественных сил природы. Поэтому без ритуала ночь нельзя было ни встретить, ни провести. Предки завещали человеку сами правила проведения ночи, они же оттачивались потом опытом поколений»². Да и сегодня: что есть День для современного городского человека? Он скучен, поскольку полностью занормирован расписанием делового дня. Он полон напряжения борьбы за жизнь в современном смысле слова — нет, не охота на мамонта или тигра, не нападение на жителей соседнего племени... нет, день полон действиями, связанными с заработком, с добыванием средств для жизни. Какой жизни? Ах, самой тривиальной! Есть, пить, потреблять, обеспечить жену и детей, дать им образование, заработать на болезни и старость... Боже, боже, как непривлекательно!

Зато — ночь! Это приватное время, время, когда вы возвращаетесь к самому себе в своих глубинных асоциальных желаниях. Ночь магична, эротична, креативна. Со временем, подчеркивает Е.В. Дуков, ночь стала главной героиней поэзии. Добавим: и музыки (рождается ноктюрн), и живописи, в которой ночь стала излюбленной темой пейзажа.

Из тьмы ночи рождается самое сокровенное, возвышенное, неожиданное. Конечно, это отношение к ночи как особому времени заново рождено романтиками Нового времени, которые пытались порвать узы рассудочности, занормированности — словом, узы дня. Л.А. Мирская напоминает: «С понятием «ночи» в романтизме связано множество произведений, круг образов которых охватывает не только лирические картины ночной природы, но главным образом мистические и любовно-эротические переживания. Это, например, «Ночная пьеса на смерть» Т. Парнелла, «Ночные повести» Э.Т.А. Гофмана. Благодаря романтикам, «ночная жизнь» стала синонимом иррациональных, творческих, нарушающих порядок разума чувственных проявлений жизни. Характерно, что в «ночной» тематике романтиков эротические переживания часто сопрягались с кладбищенским настроением. Романтическое обращение к «ночной» жизни имеет основанием противопоставление чувства рассудку. Протест против подавляющих чувство рассудочных проявлений жизни продолжается в философии

и художественной культуре XIX–XX веков. Ассоциативный ряд — ночь, творчество, эротические переживания — становится скрытой константой культуры. Философия и литература желают доискаться до самых глубин «ночного» сознания, до самых глубин чувства, т. е. представить первоопыт жизни»³.

Как бы суммируя отдельные наблюдения, нарисовала А.В. Крылова этот романтический образ: «О, ночь! Есть ли более притягательный образ в искусстве? Воспетая поэтами и воссозданная в звуках, запечатленная на полотнах великих мастеров, непостижимая и величественная! В чем загадка этого таинства неиссякаемой притягательности? В ореоле загадочности, чувстве трепетного ожидания соприкосновения с тайной, в чувственном томлении... Сколько эмоций будоражит этот образ! Сколько сулит воображению, что всякое соприкосновение с ним есть погружение в пространство необыденности, в котором в формах искусства, либо в реальном жизненном континууме органично сосуществуют ритуал, праздник, изысканное развлечение»⁴. И далее вполне прозаично: «Вполне закономерно поэтому, что тема ночи, ее образ стал в последнее время широко популярным, можно сказать, модным для успешного пиара и рекламы. «Ночь шопинга», «Ночь видео», «Ночь музеев», «Ночь искусства», «Ночь пожирателей Хенесси», «Ночь пожирателей рекламы», «Ночь...», «Ночь...», «Ночь...». У всех этих ночей при различии содержательной доминанты — теме, которой, собственно, посвящено ночное бдение, есть ряд общих черт. Их объединяет чувство нарушения запрета, дух прыжка за черту положенного, даруемый именно временным пространством ночи. Все они позиционируются как мероприятия для избранных»⁵.

Давайте остановимся и отдадим себе отчет в том, что нужное слово найдено: *ночь — время «изысканного развлечения»*. А следовательно:

а) ночь — прекрасное время для бизнеса, прежде всего для рекреационного бизнеса. И заодно следует признать, что мощнейшим стимулом к разнообразным исследованиям (в том числе и для нашего уже третьего академического заседания) служит именно бурное развитие системы рекреационного бизнеса;

б) в развитии, планировании, проектировании рекреационного бизнеса важнейшим механизмом служит рефлексивное преобразование обычной трудовой жизнедеятельности в рекреацию, развлечение. Об этом писала в своей статье Л.Ю. Одиноква. Все виды трудовой деятельности могут быть превращены в виды отдыха и развлечения. Рыбалка, охота, конный спорт, метание дробовиков, стрельба из лука, пешеходный туризм (путешествия) и т. д. Действия инвариантны, меняется только целевая установка: вместо реального продукта — имитация. Автор приходит к такому обобщению: «Мы

все живем в мире некоторых имитаций, в игровом мире. Мы заменяем реальную деятельность некоторой игровой практикой, которая по феноменологии совпадает с реальной, но представляет не эту деятельность, а некоторую трату свободного времени. Можно сказать, что современный мир захвачен быстро распространяющейся эпидемией развлечений... Именно наслаждение становится путеводной звездой современного поколения»⁶.

При этом существенно, что удачные проекты развлечений для «новых русских» предполагают иногда весьма неожиданные решения. Именно они кажутся «изысканными»! Один из ярких представителей российского шоу-бизнеса Сергей Князев объясняет психологическое тяготение его клиентов к необычным удовольствиям следующим образом: «И если бедными мы мечтали о богатстве, то, разбогатев и объездив весь мир, некоторые предпочитают дайвингу в океанских водах погружение на самое что ни на есть дно жизни»⁷. Благодаря рефлексивному преобразованию, развлечением становится то, что в нормальном (дневном) свете таким выглядеть не может. Успехом пользуются такие туры, как — «Бомжевой тур», «Охота на крыс», месячная служба в российской армии, «Сутенеры и проститутки», «Стриптизерши» и т. п.

В случае с ночью мы также можем наблюдать это рефлексивное преобразование как **закономерное социальное явление**. Будучи временем отдыха от наших дневных забот, контрастным временем ко дню, ночь в руках весьма неглупых предпринимателей становится временем их заработка. И вот мы видим подлинную индустрию ночных развлечений: круглосуточно работающие торгово-развлекательные центры, ночные клубы, кафе, танцевальные площадки, ночные туры (экскурсии и т. п.). В ход идет все, что осознано поэтами, искусствоведами, культурологами — эротика, исторические ритуалы, интеллектуальные (а ля аристократические) игры, магия виртуального мира, созданного подсветкой, тихой (или шумной) музыкой — все, что только может быть осознано, отрефлексировано как приманка для актуализации определенного типа поведения. И играют здесь прежде всего, как правильно замечено, **на чувстве прыжка в сферу неординарного**. В любом случае следует откровенно признать: Дева-Ночь оказалась ужасно подходящим пространством и временем для индустрии вовлечений и отвлечений!

И еще два слова о рефлексии и тех фокусах, которые рефлексия способна разыграть с теми, кто ее исследует. В свое время М.А. Розов ввел понятие «парадокса Мидаса» для иллюстрации этих трудностей. Он писал об этом: «Известно, что легендарный фригийский царь Мидас чуть не погиб от голода, ибо любая пища, к которой он прикасался, моментально превращалась в несъедобное золото... Любой результат анализа, которое

мы хотели бы рассматривать как знание об объекте, моментально оказывается элементом или условием существования этого объекта, а исследователю неминуемо грозит «голодная смерть». В дальнейшем мы будем еще неоднократно сталкиваться с парадоксом такого типа, ибо он представляет довольно типичное явление при анализе рефлектирующих систем»⁸.

Но не так ли получилось и в нашем случае, когда исследователи, предоставлявшие знания о том, каковы ритуалы ночного поведения и ночные праздники, тут же сталкивались с тем, что их знания превращались в функционирующий элемент рефлексии тех, кто готовит все новые и новые развлечения для современного горожанина! Все, о чем рассказали за эти годы культурологи, историки и этнографы, может превратиться в идеи новых шоу, представлений, ночных туров. То, что мы исследуем, становится средством развлечения: можно провести ночь как Нерон, как Брижит Бардо, как североамериканские индейцы, чукчи, аристократы-дворяне XIX в. (как Евгений Онегин, скажем)! Ну не парадокс ли это? Другой вопрос, что изучаемые нами герои жили и нечто переживали, а мы, развлекаясь, только имитируем это! И следующее поколение социологов и культурологов с энтузиазмом начнет изучать эти вновь возникшие способы ночных развлечений. Таким образом, можно смело утверждать, что обнаружена закономерность поглощения результатов исторических, этнографических, культурологических исследований в индустрию развлечений, в основе которой лежит рефлексивное преобразование результативной деятельности в рекреационную.

Вернемся теперь к первоначальной постановке проблемы и попытаемся отметить еще одну закономерность.

Будем сейчас подражать наимоднейшему французскому философу Жаку Деррида. Он говорил своим слушателям: «Когда говорится *«я люблю ее»*, то следует спросить: *кого* (ее) люблю или *что-то* (в ней) люблю?» Так зададимся же вопросом: любим ли мы ночь саму по себе или любим через нее что-то иное? Магию, эротику, креативность, неординарность собственного поведения? Конечно второе. Это те предикаты, которые мы сами приписали ночи. В этих «ночных» предикатах мы на самом деле познаем нашу собственную «темноту», «неразбериху» или «глубину» — уж кому что нравится. Сам переход к иным постановкам вопроса — тоже некая познавательная закономерность.

Остается вопрос и о самой по себе ночи! Что есть сама ночь? Какова ее онтология? Стоит определить ее как сферу (время) нашей жизнедеятельности, и «ночь сама по себе» улетучивается из нашего поля зрения.

Все вышеприведенные определения ночи и рассуждения о том, какова она (магична, эротична, креативна и т. п.), исходили из той логики, когда

утверждается, что «ночь нежна». Но мы ведь не должны рассуждать как тот шестилетний мальчик, который попросил у мамы майку, чтобы переодеться, и на мамин вопрос: «Что случилось с твоей майкой?» ответил: «Она вспотела». Если говорится «нежность — это ночь», то все обстоит по-другому. В этом случае характеризуется нежность — как тьма, в которой ничего не видно, ничего не разберешь. Вот это, хотя и соотнесенная с наблюдателем, но объективная характеристика. Она объективна, подобно тому, как объективно суждение «роза красна». Что это значит? Ответ у логиков такой: роза действительно красна, если все эксперты данной культуры признают ее красной.

А ночь объективна в том смысле, что это вполне определенное явление природы. В этом контексте мы говорили о ночи очень мало, здесь мы еще только в начале серьезных обсуждений. Отнюдь не сразу и не скоро мы вспомнили, что люди — не только «социоиды», но и «биоды», что мы физиологичны и обладаем определенным устройством, встроенным не только в социум, но и в материальную, органическую природу. Можно говорить о ночных хищниках, ночном образе жизни некоторых животных. Чем это вызвано? Какими ритмами? Что определяет естественное, физиологическое состояние людей по ночам? Определенные гормоны? Уже установлен «гормон ночи», и это — мелатонин! Есть среди людей «совы» и «жаворонки», т. е. существуют разные хронотипы. Все это только предстоит исследовать биологам, физиологам, психологам, и все полученные ими результаты можно будет связать с нашими предыдущими обсуждениями.

Еще Платон устами Сократа (или наоборот) сказал: «Тело есть колесница души». Мы в большей мере говорили о человеческой душе, ее порывах и устремлениях, порой темных и бессвязных. Но ведь и о «колеснице» следует поговорить. Подлинная онтология ночи лежит, я думаю, в сфере подобного рода исследований. Именно сюда мы должны продвинуться для полноты картины, сюда толкают нас организаторы сегодняшней встречи. Это будет следующий шаг.

Что может нас всех тревожить? На эту сторону дела обратил внимание А.В. Захаров: «Результаты моих предварительных размышлений сводятся к одной фразе: «Развлекать — невозвратный глагол»... Человек не может развлекать себя сам, т. е. развлекаться. Он может играть, забавляться. Вместе с кем-то мы можем потешаться над чем-то (или кем-то). Однако для развлечения нужен кто-то другой, кто будет заботиться о наших удовольствиях и наслаждениях, кто умеет это делать лучше нас. В общем случае для развлечения нужен профессионал или по крайней мере человек компетентный: шаман или жрец, жонглер, артист, массовик-затейник, шоумен, крупье в казино, сутенер и т. п. О нашей любви к наслаждениям

такой человек знает больше нас самих, порой даже то, что нам и в голову не приходит»⁹. Действительно, не **я** развлекаюсь, а **меня** развлекают, а значит, вовлекают и отвлекают.

А каковы отдаленные последствия этого добровольного предоставления власти надо мной кому-то другому? Стоит об этом задуматься, да как-то недосуг. Обратим внимание, психологи давно заметили различие между высказываниями «*Я хочу*» и «*Мне хочется*». Во втором случае **Я** куда-то исчезает, а что-то «*во Мне*» хочет, стремится, настаивает, требует. В отличие от решений **Я**, желания, которые «*во Мне*», очень безличны и плохо контролируемы. Боюсь, что ночью в основном люди действуют по принципу «*мне хочется*»: пить, танцевать, бродить, поглазеть... И в этом есть некая опасность: голоса Безличного, куда они позовут?

Отсюда следует мой заключительный тезис: глубоко верно и всеми нашими конференциями, бесспорно, доказано, что развлечения — подлинная эпидемия современного мира. Откуда же, спрашивается, масштаб ее? В «Исповеди» Л.Н. Толстого, кажется, содержится психологически совершенно ясный ответ. Эпикурейство, говорит писатель, — это выход для человека, который хорошо осознает, что жизнь есть величайшее несчастье и зло, что будет он неизбежно болеть, слабеть и страдать, что в конечном счете умрет. И отвлечься от этого страха можно только в череде разнообразных *от-влечений* (развлечений). Так живет большинство.

Что же сегодня? Как ни парадоксально это звучит, самый востребованный, самый реализованный философ XXI века — Аристипп, создавший гедонистическую школу. Имя его, правда, неизвестно массам. Но суть от этого не меняется: мы должны признать, что ни Гегель, ни Шопенгауэр, ни Хайдеггер, ни Будда, — никто другой не сравнится в земной славе с этим древнегреческим философом из Кирен. Учение Аристиппа об удовольствии просто и доступно, как апельсин: существует одна-единственная цель, желанная сама по себе, — удовольствие, «гедоне». Удовольствие, во-первых, всегда *собственное*, мое и ничье другое. Удовольствие, во-вторых, безо всяких оговорок, — натуральное, *физическое*. Если говорить чистую правду, нет никаких так называемых духовных наслаждений, чем бы вы ни наслаждались — музыкой Баха или котлетами, картинами Рафаэля или мороженым, это — удовольствие! Удовольствие, в-третьих, должно быть *проходящим*, потому что непрерывное, устойчивое наслаждение — просто нонсенс! Это настоящая, конкретная и доступная всем программа человеческой жизни.

Можем поставить диагноз современности: налицо сегодня «восстание масс» и налицо индустрия развлечений как производство «опиума для масс». Это нормально, но давно уже стало ясным, что безудержный

гедонизм социально опасен. И тогда на фоне этой тревоги как не вспомнить еще один образ ночи, который связан с именем Иммануила Канта. Ведь ночь для Канта — время звезд. И человек должен время от времени смотреть на звезды для ощущения подлинности своего существования. Критикуя философский гедонизм, Кант спокойно, но убедительно заявляет: «К сожалению, понятие счастья столь неопределенное понятие, что хотя каждый человек желает достигнуть счастья, тем не менее он никогда не может определенно и в полном согласии с самим собой сказать, что же он, собственно, желает и хочет. Невозможно, чтобы в высшей степени пронизательное и исключительно способное, но тем не менее конечное существо составило себе определенное понятие о том, чего оно, собственно, здесь хочет»¹⁰.

И самое главное, конечно, — знаменитое заключение из «Критики практического разума»: «Две вещи наполняют душу всегда новым и все более сильным удивлением и благоговением, чем чаще и продолжительнее мы размышляем о них, — **это звездное небо надо мной и моральный закон во мне**. И то и другое мне нет надобности искать и только предполагать как нечто окутанное мраком или лежащее за пределами моего кругозора; я вижу их перед собой и **непосредственно связываю их с сознанием своего существования**».

И далее — где каждую строчку стоит пережить как удивительное прозрение глубочайшей связи звездного неба и моего личного существования:

«Первый взгляд на бесчисленное множество миров как бы уничтожает мое значение как животной твари, которая снова должна отдать планете (только точке во вселенной) ту материю, из которой она возникла, после того как эта материя короткое время неизвестно каким образом была наделена жизненной силой. Второй, напротив, бесконечно возвышает мою ценность как мыслящего существа, через мою личность, в которой моральный закон открывает мне жизнь, независимую от животной природы и даже от всего чувственно воспринимаемого мира, по крайней мере поскольку это можно видеть из целесообразности назначения моего существования через этот закон, которое не ограничено условиями и границами этой жизни»¹¹.

И в связи с этим известным положением Канта у меня возникает вопрос: нельзя ли, чтобы индустрия развлечений тоже была бы некоторым образом перестроена — уже не по Аристиппу, а по Канту. Нельзя ли, если уж речь идет о ночи, прежде всего, устремить взор человеческий на звезды, которые наполняют душу все более сильным удивлением и благоговением? Кто бы мог это сделать? Разве нужен здесь массовик-затейник? Ночь как время высоких мыслей — вот что еще не испытано!

Если б таков был фундаментальный социокультурный дискурс ночи, возможно, изменилась бы вся наша дневная жизнь!

¹ Зверев А. Комментарии // Фитцджеральд Ф.-С. Избранные произведения. В 3-х т. Т. 2. М., 1984. С. 480.

² Дуков Е.В. Ночь как ритуал // Ночь: ритуалы, искусство, развлечения. Глубины темноты. М., 2009. С. 6–7.

³ Мирская Л.А. Дискурс «ночного» желания // Ночь: ритуалы, искусство, развлечения. С. 60.

⁴ Крылова А.В. Ночь «пожирателей рекламы»: продажа или развлечение // Ночь: ритуалы, искусство, развлечения. С. 88.

⁵ Там же. С. 88.

⁶ Одинокое Л.Ю. Развлечения — эпидемия современного мира // Бремя развлечений: Otium в Европе. XVIII–XX вв. СПб., 2006. С. 42–43.

⁷ Цит. по: Там же. С. 43.

⁸ Розов М.А. Проблемы эмпирического анализа научных знаний. Новосибирск, 1977. С. 30–31.

⁹ Захаров А.В. Развлекать — невозвратный глагол // Бремя развлечений: Otium в Европе. XVIII–XX вв. С. 32.

¹⁰ Кант И. Основы метафизики нравственности // Соч. в 6 т. Т. 4, ч. 1. М., 1965. С. 256–257.

¹¹ Там же. С. 500.

Ю. Дружкин

ЗОНА СУМЕРЕК

Конференция, по материалам которой вышел сборник «От заката до рассвета. Ночь как культурологический феномен», состоялась в 2005 г. С тех пор конференции на тему ночи проводятся регулярно и по их материалам выходят сборники статей. Налицо, стало быть, устойчивый интерес к данному предмету. И не только. Постоянно возвращаясь к этому предмету, мы отработываем некую *исследовательскую стратегию*, которая интересна сама по себе.

Ночь в наших о ней «этюдах» предстает как некий комплекс взаимосвязанных между собой, но сущностно разных «предметных слоев»:

1. Ночь как *природное* явление.
2. *Биологический* аспект ночи (ночь как биологический феномен).
3. *Психологический* (психофизиологический) аспект ночи.
4. *Социологический* «срез». Описание и интерпретация закономерностей ночного поведения людей, включая культурное поведение.
5. *Культурный* образ ночи. В том числе образ ночи в искусстве.
6. Ночь как *метафора*, позволяющая «связать в один узел» самые разные нити, увидеть общее в разных явлениях жизни, в разных феноменах культуры.
7. Ночь как *парадигма* (порождающая модель). Это — особенно интересный аспект. Ночь (как и вообще суточный цикл) постоянно присутствует в жизни человека. Этот опыт проходит через всю жизнь, оставляя след на всех уровнях организации человеческого бытия. В результате складывается устойчивая «матрица ночи», оказывающая свое влияние на самые разные стороны жизни человека — обмен веществ, работу нервной системы, ход психических процессов, стиль поведения, способ общения и т. д. В каком-то смысле это перекликается с известной идеей Станислава Гроффа о «базовых пренатальных матрицах» (БПМ) — четырех формах пренатального опыта — а) «океаническое» состояние полного слияния с окружением; б) диссонанс со средой (конфликт, отчуждение); в) борьба; г) победа — освобождение. Следы этих матриц С. Грофф обнаруживает в самых разных смысловых пространствах — от лечения неврозов до высшего искусства. У «матрицы ночи», также как и у всех прочих составляющих суточного цикла, не меньше оснований претендовать на подобный универсализм.

И мы, кажется, постепенно движемся к раскрытию этого культурного механизма, поскольку в своих «этюдах о ночи» чаще обращаемся не

к одному какому-то, а к нескольким предметным слоям, выявляя связи, аналогии, как бы «сшивая» их между собой.

В своих исследованиях мы лишь по видимости «ограничиваемся» одной только ночью. Характеризуя ночь, мы не могли обойтись без ее сопоставления со своей противоположностью — днем. Определяя ночь, мы не могли не ограничить ее, ничего не сказать о ее границах. И мы ведь сказали, хотя бы в названии первого «ночного» сборника: «От заката до рассвета». А это, между прочим, почти то же, что «от *сумерек до сумерек*». Вот и прокрались сумерки в наши рассуждения. Может быть, пора обратиться и на них отдельное внимание?

Сумерки как природный феномен имеют достаточно ясное определение.

«Сумерки — это отрезок времени перед восходом и после захода Солнца, во время которого естественный свет обеспечивается верхними слоями атмосферы. Поверхность Земли в это время освещается рассеянным светом. Благодаря тому, что в это время свет необыкновенен и романтичен, сумерки давно популярны среди фотографов... которые называют этот период *«режимное время»*.

Различают гражданские, навигационные и астрономические сумерки». (Википедия)

Гражданские сумерки: «В условиях гражданских сумерек *горизонт* ясно виден и *наземные объекты* легко различимы без применения искусственного света. В эту часть сумерек на открытом месте можно без искусственного освещения выполнять *любые работы*. Утром в начале или вечером в конце гражданских сумерек при хороших атмосферных условиях хорошо видны самые яркие *звёзды*. Сумерки — период времени, когда *прекращается цветное восприятие* окружающих объектов при естественном освещении». (Википедия)

Навигационные сумерки. «В эту часть сумерек естественное освещение позволяет судоводителю ориентироваться по береговым предметам при хождении корабля вблизи берега...» (Википедия)

Астрономические сумерки. «Астрономы могут легко проводить наблюдения за небесными светилами, такими, как *звёзды*, но слабо рассеивающие объекты, такие как *туманности* и *галактики*, могут быть хорошо видны лишь до или после астрономических сумерек. Однако для обычного наблюдателя астрономические сумерки неотличимы от ночи». (Википедия)

Заметим, что *сумерки развиваются*. Развитие сумерек имеет направленность. Вечером: гражданские — навигационные — астрономические; утром: астрономические — навигационные — гражданские. Прибавим к этой симметричной картине постепенное удлинение и сгущение теней в период непосредственно перед вечерними сумерками и постепенное укорачивание

теней после рассвета. А еще вспомним о вечернем и утреннем тумане, а также о вечерних и утренних росах — и мы увидим настоящий *ритуальный танец природы*, в который включается вся природа — и неживая, и живая, начиная с цветов, раскрывающихся утром и закрывающихся вечером, и кончая человеком.

Все это хорошо нам известно еще с детства, когда мы читали: «Рано утром, на рассвете умываются мышата, и котята, и утята, и жучки, и паучки...»

Менее ясной представляется *культурная проекция* этого ритуального танца природы, хотя очевидно, что ее *не может не быть*. А нас интересует сейчас именно это — «*зона сумерек как культурологический феномен*».

Психокультурный смысл сумерек неразрывно связан с психокультурным смыслом дня и ночи. Днем я отчетливо и остро чувствую свою связь с «большим обществом», я весь на свету, весь на виду, я постоянно ощущаю, что меня контролируют и оценивают.

Ночью я наконец-то наедине с собой. «Большое общество» ушло спать, тихо дремлет супер-эго. И я могу, так сказать, развязать галстук, почувствовать себя свободнее, вальяжнее. Начинаю жить по несколько иным правилам. Это не значит, что я один. Со мной может быть довольно много народа. Но мои партнеры по ночи («спутники в ночи») — мои «соучастники», они не выступают от имени «большого общества» и не апеллируют к нему, не будят супер-эго (это было бы дурным тоном). Здесь по определению только «свои», даже если я и никого лично не знаю. Здесь своя ночная субкультура. Яркий свет, которым мы можем освещать наше собрание, делает еще плотнее стену темноты вокруг нас. Но и в узком круге света мы умеем *видеть не все*, а точнее, *умеем не видеть* то, что видеть сейчас не нужно. Когда Ной, опьянев, лежал обнаженный, Сим и Иафет, умели не видеть этого и просто накрыли его покрывалом. Хам же отреагировал на ночной тип поведения отца совершенно дневным смехом.

Ценностно-нормативная структура ночи не такая же, как ценностно-нормативная структура дня. Иной становится и картина мира. Получается, что есть культура дня и есть культура ночи, и эти две культуры *не совпадают*. Этика и этикет ночи отличаются от этики и этикета дня. Если же они внезапно соприкасаются, то встреча может оказаться «трудной».

Должна ли в таком случае существовать между ними некая «прослойка», своего рода «амортизатор»? И если да, то не несет ли на себе такую функцию «зона сумерек»? Это пока только вопросы. Будем искать ответы.

И здесь самое время обратиться к авторитетам, если не за помощью, то хотя бы за моральной поддержкой. Начну с Гегеля. И приведу цитату широко известную: «Сова Минервы начинает свой полет лишь с наступлением

сумерек». Эту ее привычку сам Гегель объясняет так: «Когда философия начинает рисовать своей серой краской по серому, тогда некая форма жизни стала старой, но серым по серому ее омолодить нельзя, можно только понять; сова Минервы начинает свой полет лишь с наступлением сумерек».

Метафора совы представляется мне настолько емкой, что не может быть исчерпана одним, пусть и самым лучшим толкованием. И потому я склонен оставить вопрос о странных предпочтениях уважаемой птицы открытым.

А теперь назад (или вперед) к Канту. Тут даже цитировать не стоит: все знают эти знаменитые слова про звездное небо над головой и нравственный закон внутри нас. Именно эти две вещи, по словам Канта, наполняли его душу священным трепетом¹.

Давайте попробуем взглянуть на эти кантовские слова с точки зрения основной темы нашей конференции. Нет, действительно, здесь явный намек на дуализм дня и ночи. Во всяком случае ничто не мешает нам его тут усмотреть. Звездное небо над головой — это, определенно, ночной феномен. Тут без всяких метафор. С нравственным законом будет ненамного сложнее. Говорят же «светлая душа», «темная душа». В какой из этих душ свободней живет и реализует себя нравственный закон? Вообще, закону нужен свет. Темнота — стихия беззакония. «Свет разума», например, есть та сила, действием которой законы открываются, устанавливаются и принимаются.

Оппозиция внешнего («над головой») и внутреннего («внутри нас») тоже кажется простой. Но только кажется. Из чего состоит звездное небо — из звезд или также из созвездий? Думаю, что не только из звезд. Во-первых, без созвездий исчезает значительная доля красоты звездного неба, остается лишь хаос белых точек на черном фоне. Во-вторых, именно созвездия рожают впечатление, что над нашей головой раскрыта огромная книга, испещренная множеством символов, за которыми угадываются глубокие и тайные смыслы. И это действительно впечатляет. Но если вдуматься, то становится понятным, что это наше собственное восприятие организует звезды в созвездия. Это мы составляем из звезд картинки-иероглифы и мы же наполняем их смыслом, который не можем затем расшифровать. Так что же видим мы над головой? Не наша ли глубина смотрит на нас с высоты? Небо оказывается бесконечным черным *зеркалом*, позволяющим заглянуть в бесконечную черную глубину бессознательного. Индивидуального или коллективного — это вопрос другой.

Нравственный закон внутри нас, будучи выражен в форме «категорического императива», тоже имеет «зеркальную», рефлексивную природу. Сознательная воля, то есть свобода, должна увидеть сама себя, осознать

сама себя, осознать как сущность и как ценность, а не просто функцию конкретного индивида, чтобы только тогда обрести статус Закона. Этот закон самой свободы, становится законом для свободы, законом, приходящим как бы извне, с неба над головой. И здесь круг замыкается: то, что внутри обретает статус того, что снаружи.

У души, стало быть, есть два зеркала, два мира, два закона. Черный и белый, ночной и дневной. *Есть ли что-то между ними?* Не на небе, а в самом человеке? Вот как на этот вопрос отвечает Вильгельм Райх. В предисловии к книге «Психология масс и фашизм» он пишет: «Мы, как правило, имеем дело с тремя различными слоями биопсихической структуры... Для поверхностного уровня личности среднего человека характерны сдержанность, вежливость, сострадание, ответственность, добросовестность... второй, промежуточный слой характера... состоит исключительно из импульсов жестокости, садизма, сладострастия, жадности и зависти. Это то, что Фрейд называл «бессознательным»...»

После прохождения второго слоя «извращений» и погружения в биологический субстрат человека всегда обнаруживается третий, самый глубокий слой, который мы называем биологической основой. В этой основе, при благоприятных условиях, человек, как правило, представляет собой искреннее, трудолюбивое, склонное к сотрудничеству, любящее и, при наличии достаточной мотивации, рационально ненавидящее существо»².

Казалось бы вот он, промежуточный слой, искомая зона сумерек. Только вот настораживают такие слова, как «слой извращений», а также «импульсы жестокости, садизма, сладострастия, жадности и зависти».

Читаем дальше: «В случае фашизма... в его сущности воплощаются не поверхностный и глубинный слои, а, как правило, второй, промежуточный характерологический слой вторичных влечений... В чистом виде фашизм представляет собой совокупность всех иррациональных характерологических реакций обычного человека... Фашистская ментальность — это ментальность “маленького человека”, поработённого, стремящегося к власти и в то же время протестующего. Не случайно, что все фашистские диктаторы происходят из реакционной среды “маленьких людей”»³.

Нет, такие сумерки для совы Минервы явно не подходят. Да и серость «маленьких людей» — это не то серое, которым пишет философия. Быть может, есть сумерки и сумерки? И серое серому — рознь?

Попробуем зайти в зону сумерек с другой стороны — со стороны цвета. И опять обратимся к специалисту. Вот как трактуется серый цвет в психодиагностической и психотерапевтической системе, известной под именем «Тест Люшера»: «Промежуточный серый не является ни цветным, ни светлым, ни темным. Он не вызывает никакого возбуждения и свободен

от какой-либо психической тенденции. Серый — это нейтралитет, это не субъект и не объект, он не внешний и не внутренний, не напряжение и не расслабление. Серый вообще не территория, на которой можно жить, это только граница; граница как ничейная полоса, граница как контур, как разделительная черта, как абстрактное деление для расчленения противоположностей...»⁴

Такая трактовка уже многое расставляет по местам. Серый — ничейная полоса. Но ничейная полоса в зависимости от различного рода условий может иметь разное наполнение. Ничейная сторона может стать помойкой, куда с двух сторон выкидывают всяческую дрянь. Но на нейтральной полосе могут расти цветы необычайной красоты. Чем нейтральная полоса постепенно заполняется — зависит от того, кто живет по обе стороны границы и как они друг к другу относятся. Если ненавидят и плюют друг на друга, то заполняется ненавистью и плевками.

Серый — граница. Но граница может пониматься в двух смыслах: граница в смысле «МЕЖДУ» и граница в смысле «ПОСЛЕ».

Оба смысла активно проявляют себя в культуре последних нескольких десятилетий. «Граница-между», граница разделяющая и одновременно соединяющая (как мост), становится все более и более актуальной со всеми ее «пограничными» проблемами в силу того, что разные культуры все более активно взаимодействуют, все плотнее контактируют, все лучше «видят» друг друга. И это не всегда хорошо. С другой стороны, внутри одной и той же «большой культуры», все больший вес приобретают самые разные субкультуры. Многие из них несут в себе значительный заряд агрессивности. В этих условиях проблема «буферной зоны» оказывается актуальной еще и как проблема безопасности. Эта зона должна быть *серой* в метафизическом смысле. Здесь должны гаситься цвета, сворачиваться знамена, зачехляться пушки и тщательно взвешиваться слова. И никакого пафоса. Исключительный нейтралитет.

«Граница-после» также становится все более значимой. Дух времени, живущий в границах какой-либо культурной эпохи, как правило, сам себя так или иначе определяет. Последние лет пятьдесят он научился делать это довольно хитрым способом — с помощью указания на то, *после чего* начинаются его владения. То есть с помощью «границы-после». Вошли в широкий оборот слова с приставкой «пост-». Существовали они и раньше, но с какого-то момента их число и их значимость стали резко резко возрастать: «постиндустриальное общество», «постструктурализм», «постмодерн», «посткоммунистическое общество», «постсоветское пространство». Или «пост-рок», «пост-панк». Такое ощущение возникает, что это уже не вспомогательная приставка, а самый что ни на есть смысловой корень.

Получается, что дух времени не может или не хочет определить себя прямо, не говорит, что он есть сам по себе, а отделяется указанием на то, *после чего* начинается сфера его влияния. «Граница-после» становится его *сущностью*, а он сам таким образом отождествляет себя с приграничным пространством, окрашивает себя в серое, становится «зоной сумерек». Граница из категории формы превращается в категорию содержания. Возникает новый феномен — *граница как территория*, причем сама эта территория видимых границ не имеет — *граница без границ*. Это новое мироощущение может выражать себя и без приставки «пост-». Например, «конец истории», «конец идеологии». Смысл «границы-после» выражен тут с помощью слова «конец». Можно, в принципе, использовать и другие слова — «грань», «предел» и «запредельный» (вспомним и о «беспределе»), а также «маргинальный».

С таким мироощущением (акцентирующим идею перехода границы, выхода из...), как правило, связывается некое чувство облегчения, освобождения или от какого-то тяжелого кошмара, или от приятного, но ложного впечатления (морока). Все это больше подходит к модели утренних сумерек. Но в норме утренние сумерки — явление скоропреходящее. Мы же умудряемся пребывать в этом состоянии страшно сказать сколько времени.

Быть может есть какие-то потребности или мотивы, толкающие на то, чтобы обустроить свое существование в мире беспредельной пограничности, внутри границы без границ. Вновь обратимся к идеологии цветового личностного теста:

«Если серый — границу — ставят в тесте на первое место, то не хотят дать познать себя, ограждают себя от всяческих влияний. *Чтобы остаться невозбудимым*. (Выделено мной. — Ю.Д.) При сильном переутомлении оградительной (защитной) реакцией часто служит склонность к серому цвету... Кто ставит серый цвет на последнее место, *хочет приблизить к себе все*... Он находит серый цвет скучным и вытесняет его неживое спокойствие на последнее место ряда. Он предпочитает все другие вычурные цвета вместе с их противоречивым напряжением, так как они выражают возбуждающие переживания... Он стремится исчерпать все возможности, чтобы добиться цели и тем самым обрести спокойствие»⁵.

А интересно, могут ли сочетаться эти две противоположные тенденции? Может ли быть, к примеру, так. — Я чувствую себя усталым, усталым от всего и неизвестно от чего конкретно. Я хочу оставаться «невозбудимым» (хочу, чтобы меня «не доставали»). И мне необходимо «волшебное средство», позволяющее от всего и от всех спрятаться... Но я не только устал. Мне еще и скучно. И я хочу приблизить к себе все, хочу все испы-

тать, то есть *потребить* самый разнообразный опыт, но только без риска для себя, для своей свободы, для своей отстраненности и спокойствия, без риска быть вовлеченным и мобилизованным. Я хочу пройти по жизни, как путешественник, как «любопытный посторонний». Мне нужно найти способ гибкого сочетания двух несовместимых позиций — серый в начале (когда я говорю миру «иди отсюда») и серый в конце (когда я говорю миру «иди сюда»).

Как я в принципе могу дойти до такого противоречивого состояния? И как я могу найти желанное средство?

Мне кажется, ответ можно найти, в частности, встав на позицию того самого «маленького человека», о котором Вильгельм Райх писал в книге «Психология масс и фашизм» и к которому он обращает своей монолог в книге — «Посмотри на себя, маленький человек!» Попробуем как бы предоставить ему самому возможность высказаться.

— Так вот, я — тот, кого вы называете «маленьким человеком». Вы спрашиваете, отчего я устал. А как не устать! Во мне столько лет постоянно будили энтузиазм — революционный, трудовой, патриотический, боевой. Меня непрерывно эксплуатировали и мной непрерывно манипулировали. Я гнил в окопах Первой мировой, потом воевал и за красных, и за белых, и за зеленых... Умирал за Великого вождя, за великого Фюрера, за Дуче, за японского императора, за торжество демократии... Я боготворил науку, но над моей головой подвесили водородную бомбу, а природу поставили на грань уничтожения.

Вы думаете, что осчастливили меня, сделав с помощью СМК доступными богатства мировой культуры? Нет, не культуру вы сделали для меня доступной, а меня сделали доступным для культуры, не поинтересовавшись, хочу я этого или нет! И вот, все ее идеи, ценности и смыслы со всех сторон ринулись на меня, каждый стремится увлечь, воодушевить, рекрутировать и поставить в конечном итоге под свои знамена. А знамен много — всех цветов. Я больше не желаю быть крысой, которая идет за крысоловом, играющем на своей волшебной дудочке. Тем более что крысоловов теперь тьма. И каждый ведет в свою сторону.

«Высокая культура» смотрит на меня свысока, это меня унижает. Она — как часовой на своей вышке — все время наблюдает за мной, и мне некуда спрятаться. Прямой протест или попытка уйти не помогли. Программа «контркультуры» не оправдала надежд.

Но я все же нашел выход. Использовать против врага его собственную силу. Заставить змею кусать собственный хвост. Нейтрализовать культуру с помощью самой культуры. Как это сделать? Объясняю на вашем же «цветном» языке. Ваша философия пишет серым по серому. А я пишу

красным по зеленому, или зеленым по красному. Зеленый с красным дают тот же серый. Это дополнительные цвета, и их по вашим правилам соединять не следует. А по моим — следует. Также хорошо соединить желтый с фиолетовым, или синий с оранжевым. Принцип такой: сочетай несочетаемое, и оно само себя если не уничтожит, то обессилит. Выгода двойная. Во-первых, сочетание несочетаемого порождает «призрак серого», который может оставаться невидимым, но все собой обволакивает, окутывает меня своим серым плащом и защищает от мира, а главное от культуры. Разноцветный, пестрый мир оказывается под властью невидимого серого. Во-вторых, лишенная силы и обезвреженная культура становится постоянным источником пищевого сырья, из которого искусные повара готовят мне все новые лакомства.

Такова, к счастью, всего лишь одна точка зрения на проблему. Но доля правды в ней все же есть. Техническая возможность нейтрализации культуры путем ее многократного замыкания на саму себя существует. Она заложена в самой культуре. Так гасят соду, вливая в нее уксус, или известь, смешивая ее с водой. Так можно вывести из строя сложную электронную схему, напаяв в ней множество лишних проводов. И всем этим, кажется, мы уже долгое время с успехом занимаемся. Под благовидным поводом игры и с веселым ироническим смехом — ведь человечество, как известно, «смеясь расстается со своим прошлым». Но, стремясь многократно замкнуть культуру саму на себя, запутать ее в себе, получаем в конце концов бесконечно запутанную реальность, из которой бесконечно трудно найти выход. Такая «зона сумерек» оказывается ловушкой, лабиринтом, где мимотавр давно издох, но и выхода нет.

Так сколько же их, сумеречных зон — одна или две (одна для философии и совы Минервы, а другая для маленького человека)? Думаю, все же, одна. Есть в волшебных сказках такой устойчивый мотив: один и тот же волшебный предмет может сделать одного сильным, красивым и счастливым, а другого больным, уродливым и несчастным. Все зависит от того, *какой человек и для чего* к нему прикасается. Серый — не только граница, но и *неопределенность*, две взаимоисключающие возможности. Определенность вносит человек, *его самоопределение*. Входить в зону сумерек для того, чтобы от этого самоопределения спрятаться, значит превратить ее в гиблое место, наполненное призраками и оборотнями.

Не всякому полезно входить в зону сумерек. Человек служения, ученый или художник, черпал и будет черпать там свое вдохновение, сова Минервы будет свободно летать, а философия писать серым по серому. Маленький человек сделается там еще меньше — точнее, меньше останется в нем человеческого.

«Тестом», позволяющим определить, кому можно без пагубных последствий вступать на эту территорию, служит звездное небо над головой и нравственный закон внутри нас. Если отзывается душа «священным трепетом», тогда можно смело входить в зону сумерек, туда, где, говоря словами Ф. Ницше, веет суровый, свежий воздух.

¹ *И. Кант*. Критика практического разума // *И. Кант*. Сочинения в 6 тт. М., 1965. Т. 4. Ч. 1. С. 498.

² *Вильгельм Райх*. Психология масс и фашизм. Москва 2004. С. 9.

³ Там же. С. 12–15.

⁴ Цветовой личностный тест. Минск, 1999. С. 160.

⁵ Там же. С. 160–161.

Е. Сальникова

ЗВЕЗДНОЕ НЕБО. СВЕТ И ТЬМА

От умозрительного к чувственному

Ночь, освещенная искусственным светом, далеко не сразу была осмыслена как весьма колоритная декорация и чарующая атмосфера городского цивилизованного бытия. Притом бытия круглогодичного, ежедневного. Экстраординарные периоды жизнедеятельности, будь то сакральные акции, ритуальные действия или важные мирские события, закономерно сопровождались щедрым освещением тогда, когда свет и огонь составляли часть семантики происходящего. Однако нас в данном случае будет интересовать тот путь, который европейская культура проделала к концепции повседневного городского освещения современного типа¹. Чтобы в городе возникли освещенные фонарями улицы, горящие всю ночь витрины, рекламные щиты, вывески, подсветка зданий, работающие круглосуточно магазины, рестораны, казино, ночные клубы и прочее, должны были созреть смысловые компоненты, мотивации правомерности и необходимости такого освещения.

Когда человек ощущал острую необходимость в освещении какого-либо пространства, он так или иначе добивался этого. Археологи свидетельствуют о наличии предметов и веществ, указывающих на присутствие примитивных светильников в некоторых пещерах, где расположены настенные рисунки доисторического периода. «Было найдено несколько чашеобразных светильников, наиболее известные — в пещере Ла Мот (Дордонь, Франция), которые содержали остатки какого-то жирного вещества. В пещерах Пиренеев были обнаружены куски спрессованного слоистого песчаника, опаленные и деформированные с одного края и покрытые некоей обугленной массой с другого края. Также эти куски песчаника содержали сальное вещество, снабженное чем-то наподобие фитиля: этот предмет можно было держать в одной руке и он мог служить факелом. Это подтверждают и остатки древесного угля, найденные повсеместно в пещерах. Нет сомнения, что люди, осваивавшие эти огромные пещеры, были в состоянии как производить освещение, так и возобновлять его, если оно гасло из-за сквозняка или капель воды»², делают выводы ученые.

Для того чтобы представить путь культуры к современному освещению и функционированию инфраструктуры городского типа, мы попробуем проследить эволюцию этико-эстетического восприятия ночи, звездного неба, тьмы и света.

У древнего человечества складывались весьма непростые и драматичные отношения с небом как таковым. Оно постоянно находилось в поле зрения. И оно всегда оставалось вне зоны физической досягаемости. Это магнетическое сочетание зримости и недоступности, зримости и бесплотности позволяет говорить о небе как о первом пространстве, где была сосредоточена сугубо визуальная информация.

До небесных видений, будь то облака или звезды, молния, солнце и луна, нельзя было дотронуться рукой и проверить, как они устроены, каковы по фактуре. Тем не менее не принимать во внимание явления небесного пространства тоже оказалось невозможно. Человек на то и прямоходящее существо, что ему чрезвычайно важна вертикальная организация мира. Конечно, важно то, что находится вдали. Ради увеличения широты обзора поначалу и приподнимались на задние конечности наши самые дальние предки, чтобы контролировать жизнь в радиусе зрительной досягаемости и вовремя реагировать на появление опасности³. Но не менее важно и то, что расположено высоко над собственной головой.

Согласно версии исследователя кроманьонской культуры Александра Мэршэка, самый древний (из обнаруженных учеными) образец знакового письма, высеченного на фрагменте каменной породы, представляет собой не орнамент, не произвольные рисунки, сделанные за один присест. Линия варьирующихся отметок являет логическую последовательность знаков, фиксирующих смены лунных фаз. Вид этого ценнейшего документа кроманьонской жизнедеятельности таков, что заставляет нас солидаризироваться с Мэршэком в его предположениях. Как рассуждают другие исследователи, «если теория Мэршэка верна, она указывает на то, что человек делал записи более тридцати тысяч лет назад — за двадцать пять тысяч лет до того, как шумеры изобрели письменность»⁴.

Но не только об этом говорят записи кроманьонца. Эти записи подразумевают потребность свести в единый текст, в единое знаковое «тело» отметки о разных состояниях далекого небесного тела, существующего во временном потоке. Уже тогда была потребность и способность запечатления последовательности этих состояний — когда луна из круглого диска превращается в полукруг, полудиск, «дольку», а затем снова в полный диск и так далее.

Искусствоведы признают, что человечество каменного века уже проделало огромный путь развития изобразительных приемов и освоило все основные элементы изобразительности⁵. Можно отметить, что тогда же, в глубокой древности, человечество ухватило суть динамической смены «картинок», то есть внешнего вида объекта, наблюдение и фиксация которого растянута во времени и должна делиться на фазы, стадии, «эпизоды»,

«кадры». В каждой стадии-эпизоде-кадре обязательно есть нечто главное, определяющее его зерно, его содержание, его информативный текст. И есть расположение каждой фазы-эпизода-кадра относительно других в общей композиции.

Общий ряд-монтаж «картинок» показывает перемены состояния объекта или объектов, их жизнь во времени, их соотносительность друг с другом. Вероятно, невозможно найти косвенные убедительные свидетельства того, как автор древнего текста расценивал предмет своего внимания и отображения — как несколько разных объектов или как один и тот же объект, подверженный переменам. Была ли это история про жизнь одного небесного тела или нескольких небесных тел? Но очевидно то, что человека на той стадии уже интересовал феномен переменчивости и повторяемости, темы и вариации, поддающихся запечатлению.

У кроманьонца не было киноплёнки и камеры. Я далека от эпатирующих утверждений о том, что историю кино следует вести от этого образца древнейших астрономических опытов. Однако можно предположить, что уже тогда у человека зарождалась предрасположенность к созданию динамической пространственно-временной картины мира, состоящей из последовательного ряда фрагментов, которые, в свою очередь, фиксируют зримые формы окружающего мира. Сделать так, чтобы эти стадии-фрагменты-кадры сменялись один другим, а не присутствовали в поле зрения воспринимающего все сразу, одномоментно, человечество не могло ни в каменном веке, ни даже значительно позже. Скорее всего, такая потребность не была актуальна. Когда такая потребность всерьёз завладеет душами людей, культура начнет движение в сторону театра со сценой-коробкой и далее, в сторону кинематографа.

От регулярного созерцания ночного неба — к фиксации зримых метаморфоз в форме условных знаков — к попыткам аналитического созерцания условных знаков и с их помощью к осмыслению логики жизни ночного неба. Такова примерная модель творческого взаимодействия человека с телами ночного небесного простора. В древних цивилизациях возрастала точность фиксаций небесных тел и результативность их осмысления, уж не говоря о прагматике целей.

Мифология ночного неба и тьмы

Чем сильнее развивалось земледелие, тем больше человек зависел от состояния природы на протяжении длительных периодов времени. Можно долго рассматривать более и менее древние астрономические таблицы и схемы. Их объединяет одно показательное свойство — полное

отсутствие образов неба и ночи как особенного состояния зримого окружающего мира. Ночь здесь скорее орудие, дающее возможность увидеть и отобразить динамику жизни где-то высоко на небе, в соотношении с жизнью Земли. Древний человек смотрел бесконечный «сериал» ночных небес с его регулярными событийными повторами и уникальными кульминациями вроде затмений. А фиксировал человек схему, стенограмму, «краткое содержание» этого визуального небесного «сериала», просчитывая наперед развитие сюжета. В данном аспекте восприятия ночного неба человеку была важна и интересна собственно динамика и логика бытия неба, небесных светил и тех свойств Земли, которые зависимы от небесной динамики (например, смена сезонов или отливы и приливы).

Другая тенденция состоит в противоположном — в создании богатой многосложной образности, связанной с ночным звездным небом. Подробности интерпретации небес были различны у разных народов, в разных религиозных структурах. Однако главная суть воззрений, касающихся небес, оставалась достаточно стабильной и единой.

Небо виделось подобным земному пространству. Оно должно было содержать некие ландшафты, объекты, фактуры и, главное, структурные принципы, аналогичные земным и знакомым человеку по его жизненному опыту. Шумерское видение небес представляло их своего рода зданием, привязанным колыями к мировому океану, то есть вселенной. Земным рекам соответствовали небесный Тигр и небесный Евфрат, а каждому городу полагалось свое созвездие. Звезды же состояли из разных пород камня — подобно дворцам и храмам. В середине «среднего неба» располагалась целла бога Мардука, сделанная из лазурита. На «нижнем небе» из синей яшмы находились звёзды. В целом же небес было семь.

В греческой философии появляется понятие эфира. Однако в греческой мифологии небеса значимы своей горой Олимп, где обитают боги (и что характерно для греческой мифологии — не только те боги, чьи полномочия связаны именно с небом и небесными явлениями) и обретшие бессмертие герои.

Можно констатировать, что человеческому сознанию, в особенности художественному, было трудно представить бесплотность небес, их принципиальное фактурное несходство с земной твердью и земными ландшафтами. Глаза людей, стоящих на земле, видели одно — пустоту, чистую синеву, облака, туманы или ночную тьму, усыпанную звездами. Разум сочинял и желал «видеть» внутренним зрением какие-то иные картины.

Человеческое сознание проделывало большую рациональную работу по приданию небу разветвленной образности, весьма далеко отстоящей от объективной визуальной реальности. Сегодня нам кажется само собой

разумеющимся, что карта неба разбита на созвездия, у которых есть свои названия, а точнее — имена. Но следует признать, что необходимо особой силы фантазийное видение, дабы родились образы знаков Зодиака, то есть тех созвездий, через которые проходит Солнце, а также нескольких десятков других созвездий, подобных земным природно-мифологическим существам, животным или даже человеку и предметам⁶.

Формирование специфической эстетики астральной образности является концентрированным проявлением той главной способности, которая вообще дала импульс всей человеческой жизнедеятельности. «Благодаря необыкновенному развитию предлобной области и зрительной зоны коры головного мозга человек может представлять себе даже то, что не происходило на самом деле; он может воображать, будто делает что-то, чего в действительности никогда не делал... Он может концептуализировать и визуализировать возможные и потенциальные действия...»⁷, — пишет Джордж Франкл о человеке каменного века. «Проецирование субъективных ощущений на внешние объекты наполняет эти объекты субъективностью; они начинают восприниматься как живые и наделенные импульсами и ощущениями»⁸.

Лев, Рак, Телец, Весы, Овен, Скорпион, Рыбы, Козерог, Водолей, Дева, Стрелец, Близнецы. Откуда они все взялись? Не просто из человеческой фантазии, но из человеческой визуальной фантазии, которая вступает во взаимодействие с реальной картиной звездного неба. Наблюдаемое на реальном небе подвергается сегментации, достраивается фантазийными контурами, совмещается со зримыми образами тел и анимизируется. Идет наращивание визуальной плоти на звездные «скелеты», а те, в свою очередь, складываются из «косточек», то есть из векторов, увиденных взором, движущимся от одной звезды-точки к другой.

В результате эстетизации и визуализации фантазируемого небесного мира учреждаются созвездия, мыслящиеся живыми существами и в то же время изображениями, наносимыми творческой волей как бы поверх космической реальности. Расположение звезд тем самым было упорядочено, одушевлено и персонифицировано, представ в качестве визуальных образов, возникающих как симбиоз видимого и представляемого, невидимого, но вызывающего веру в его доподлинность.

Небо являло собой идеальный объект для визуального восприятия. Однако по законам «документальной» визуальной материи небеса не воспринимались в архаические периоды культуры. Темные небеса, небесные тела, обитатели небес интересовали той информацией, которую они транслировали. В этом аспекте своего отношения к небу человечество эволюционировало слабо. Стоит сегодня открыть ряд интернет-сайтов,

посвященных астрологии, — и вас окунают в архаические пучины миропонимания, подаваемые в соответствии с последними достижениями визуальных технологий.

Небеса всегда понимались и понимаются как ценный резервуар сведений о том, что невозможно узнавать обычными для земных обитателей способами. Подразумевается, что эти сведения и астрономического и астрологического характера обладают сакральным происхождением. Однако, что очень важно, их все-таки не возбраняется добывать, этот процесс не табуирован. Надо только уметь добывать, то есть владеть верными способами, верными ключами расшифровки.

И астрономия и астрология исходили и исходят из веры в то, что ищущий и посвященный человек способен разобраться с небесными текстами, описывающими людям то неизвестное, что грядет или является объективной данностью.

Лишь на востоке начнут восходить Атлантиды-Плеяды,
Жать поспешай; а начнут заходить, — за посев принимайся⁹.

.....

Только начнет восходить Орионова сила, рабочим
Тотчас вели молотить священные зерна Деметры¹⁰.

Человек желал видеть в небесах, и прежде всего в ночных небесах, то, что должно стать новостями, то, что образует большой «новостной блок». Человек с самых давних пор пытался вычислить грядущее, исходя из небесной логики поведения небесных тел. Изучение неба оказывалось в чем-то аналогично смотрению телевизора или копанию в Интернете — без попыток связаться с какими-то информационными службами, поговорить с антропоморфными сотрудниками, получить сведения от конкретного лица. В своей сакральности, в своем надчеловеческом могуществе и всеведении небеса мыслились безличными держателями божественного знания, «демонстрационным экраном», посредством которого на связь с человеком выходят не боги и не сакральные существа собственной персоной, но как бы мироздание в целом. Оно не персонифицировано, оно обозначает на небесах свою волю, свои решения — и оставляет, что называется, «до востребования». Не видно, как и откуда берется эта небесная «информация». Напрямую она ни к кому не адресована, ее прямые источники тоже не явлены, тем более гипнотически она влияет на человека.

В том магическом воздействии, которое имеет экранная культура на современное человечество, особенно анонимная экранная культура телевидения и Интернета (в отличие от авторского кино, допустим), есть своя закономерность. Людей с давних пор завораживает развертывание перед

их взорами некоей визуально-информационной образности, которая, по всей видимости, существует совершенно независимо от них, неизвестно откуда берется и куда исчезает, до которой невозможно дотянуться, но которая тем не менее содержит важные сведения о состоянии мира и даже сама влияет на это состояние. Кажется, что в подобных явлениях есть нечто сакральное.

Ночь по-христиански

Древняя концепция небес и их восприятия, сформировавшись задолго до христианства, во многом сохраняется и в христианскую эру. Христианство настаивает на твердой фактуре и сферичности небес, что делает небеса и купол храма аналогичными друг другу. Возникает и опосредованный образ неба-здания, в котором помимо основных кругов Ада и Рая имеется еще и Чистилище — дополнительная, промежуточная ступень. В повседневном фольклоре мотив многэтажности небес воспроизводится с ярко выраженным социальным акцентом. «Некий священник из Кента в середине XVI в. учил, что существует не одно небо, а целых три: одно — для бедняков, другое — для людей среднего достатка и третье — для «больших людей»¹¹.

В обыденной практике астрология пользовалась уважением и спросом. Состоятельные люди, уж не говоря о наделенных государственной властью, нередко имели своих придворных астрологов, регулярно вписывали круг своих дел в круг дат, часов и решений, угодных небу. И Лодовико Сфорца, и папы Лев X, Павел III привлекали на свою службу астрологов. Людовик XI прислушивался к изысканиям астролога Альмансора. Екатерина Медичи привлекала к своему двору и Руджиери из Флоренции, и самого Мишеля де Нотрдам, Нострадамуса. Когда в 1487 г. власти Нюрнберга заказывают Конраду Цельтису описание города, он создает труд, включающий главу с астрологическими выкладками, с определением небесных тел, покровительствующих городу и с гороскопом Нюрнберга¹². Внутренняя расположенность к взаимодействию с астральным пространством не покидает христианский мир, а, напротив, заново активизируется и популяризируется начиная с XIII столетия, резко пойдя на убыль лишь к эпохе Просвещения.

Епископ Валентин Вигилиус, или Вийгель (1553–1588), в своем труде «Астрология, подвергнутая теологизации...» (Astrology Theologized) ведет речь даже не о том, чтобы отречься от астрологии, но о том, чтобы ввести ее в рамки богословских истин, поскольку «всякий астрологический дар, исходящий из Природного Света, должен быть управляем и подчинен Божественной Воле посредством Теологического Духа, горящего в нас...»¹³

О том, чтобы обойтись совсем без астрологии, автор не помышляет. «Без теологизации астрологии ни один смертный человек не сможет достичь вечного спасения и блаженства»¹⁴, говорится в этой книге, являющей характерную попытку компромисса и симбиоза христианских понятий, астрологии и астрономии.

Христианство акцентировало разделение тьмы и света как ночи и дня. Отделение тьмы от света рисовалось чрезвычайно наглядно и наивно, как, допустим, в Библии Джона Селмбекского (John of Selmbek's Bible. 1440). Шесть миниатюр изображают сотворение мира по дням. На одной из них Господь стоит, простирая перед собой обе руки. Перед ним — пустота, верхняя часть которой светлая, нижняя часть темная, а средняя состоит из темных полос, пересекающих светлый фон.

Преисподняя, где царит вечная ночь, вполне аналогична древнегреческому Аиду. Получалось, что абсолютная ночь и ночная тьма находятся где-то внизу под ногами людей, под поверхностью земли, внутри Земли. Таким образом, абсолютная ночь — не на небе, доступном обычному взору живых людей, а в прямо противоположном направлении. (Тогда как абсолютный небесный свет расположен выше того неба, которое доступно взгляду человека, стоящего на тверди земной.) Это размежевание, акцентированное обширным кругом образов, связанных с христианской моралью, закрепляло внутреннюю неоднородность образа ночи, его расслоение и опять же иерархию.

На небесах у Господа — всегда свет, всегда день. В Аду — всегда тьма, вечная ночь, в которой закономерно горят костры, жаровни и прочие приспособления для истязания грешников. Если бы не этот огонь, в Аду было бы слишком темно. А когда страданий совсем не видно, это сразу делает их более абстрактными, менее впечатляющими, менее страшными. «Божественная комедия» Данте постоянно ищет компромисс между необходимостью передавать ужас тьмы и зримые страсти обитателей преисподней.

Я там, где свет немотствует всегда
И словно воеет глубина морская,
Когда двух вихрей злобствует вражда.

То адский ветер, отдыха не зная,
Мчит сонмы душ среди окрестной мглы
И мучит их, крутя и истязая¹⁵.

.....
.....кругом одна
Пустая бездна воздуха чернеет
И только зверя высится спина.

А он все вглубь и вглубь неспешно реет,
Но это мне лишь потому вдогад,
Что ветер мне в лицо и снизу веет¹⁶.

Понимание ночи преимущественно как тьмы и атрибута преисподней делало не только нежелательным воплощение ночи в зримой художественной материи. Это и физически было бы сложно, ведь ночь означает темноту, а стало быть, невозможность ничего толком рассмотреть. Изобразительное искусство Средневековья практически не передает саму фактуру ночного неба, не фиксирует его зримые отличия от неба дневного. Звезды (чаще всего Вифлеемская звезда) если и изображаются, то на светлом или слегка сумеречном небе. А вся фактура и семантика витража изначально являет собой превращение цвета в свет, достижение визуальности света, зримости и почти пластичности световых лучей, проходящих сквозь витраж и попадающих в интерьер.

В Средние века закрепляется и получает широчайшее распространение изобразительная традиция, подающая знаки Зодиака, аллегорические фигуры планет, звезд и ветров словно крупными планами. Человеческий глаз в симбиозе с рациональным мышлением и иррациональным воображением осуществляет будто наезд фантазийной «камеры» на небеса. Их обитатели представляли во всей красе и прихотливости очертаний, как, например, на изображениях «Астрономического атласа Ал-Суфи» (Al-Sufi's Astronomical atlas) из Северной Италии середины XIV столетия.

В средневековых миниатюрах с изображениями месяцев года, медальончики со знаками Зодиака часто расположены на фоне картин месячных работ. К примеру, изображения Девы и Весов сосуществуют симультанно с картиной сбора винограда, — и то и другое представляет сентябрь во вселенной и на Земле. Вариации на астрально-зодиакальные темы останутся излюбленными мотивами вплоть до настоящего времени.

Для Средневековья и Ренессанса характерно стремление совместить в единой структуре образов и знаков астрономическое знание и христианскую систему этических ориентиров, персонажей астрологических, персонажей библейских и персонажей мира посюстороннего, земного, быденного.

Одним из подобных симбиозов являются знаменитые пражские астрономические часы на Староместской площади, начало создания которых относится к 1410-м гг. На циферблатах отмечены светлое дневное небо и темное ночное, положение Солнца и Луны. На восточной части горизонта на латыни написано «occasus» (закат) и «crepusculum» (сумерки), на западной — «auroga» (рассвет) и «ortus» (восход). Двенадцати знакам Зодиака соответствуют двенадцать медальонов с изображением меся-

цев — в виде людей, занятых характерными для каждого месяца работами. В полдень должны появляться фигуры двенадцати апостолов.

По бокам от циферблатов установлены фигурки четырех отрицательных персонажей — Смерти (в виде скелета), Тщеславия (с зеркалом), Жадности (с кошельком) и Турка. Наличие этих персонажей, как и общая сложность структуры, превращают часы в своего рода модель вселенной. Жизнь Вселенной подобна кукольному спектаклю, декорация представляет сразу все мироздание, вернее, все самое важное, что содержат категории времени и космического пространства. В этом зрелищном лукавстве — ведь четверка дурных героев представляла за «рядовое» человечество — и стремлении к универсальной вселенской модели часы на Староместской площади несут ренессансную динамику и предощущение глобальных перемен. Однако все еще свет и тьма объединяются лишь в рамках образа вечности и универсума, никак не меньше. Сделать «горящую» ночь гармоничным зрелищем и самодостаточной средой обитания — к этому человек приходит гораздо позже.

А пока изобразительное искусство не видит особой поэтичности ночной тьмы возможно и потому, что в обыденности темноты содержится в избытке. Ведь тьма признавалась естественным и неотъемлемым свойством земного грешного мира, где периодически наступает ночь. Тьма эта была прозаична и большой эстетической ценности не представляла.

Сколько-нибудь сносное освещение отсутствовало на улицах средневекового города, и отсутствовало вплоть до XVII в. Интерьеры тоже было не принято хорошо освещать даже тогда, когда минимум локального света оказывался необходим. Как пишет Эдуард Фукс о средневековых публичных прядильнях, «часто помещение, где пряли, освещалось одной только лучиной. Если она гасла, когда отворялась дверь или вследствие другой причины — а это случалось каждый вечер — то, разумеется, ни один парень не медлил как следует использовать случай, а девки не очень противились их ласкам. Порой таким образом устраивались целые оргии»¹⁷.

Неслучайно многие ренессансные новеллы повествуют о путанице, происходящей во время ночных любовных свиданий. Герои в темноте одеваются не должным образом. Кто-то принимает собственную жену за недоступную едва знакомую даму или крестьянку. Жены не в силах отличить незнакомых мужчин от хорошо знакомых мужей. Так происходит, к примеру, в новелле восьмой «Гептамерона» Маргариты Наваррской (1492–1559)¹⁸, где «Борне был убежден, что спит со служанкой, тогда как в действительности это была его собственная жена, и он, ничего не подозревая, поделился со своим приятелем удовольствием, на которое только он один

имел право, и сам наставил себе рога, уберегши, однако, свою жену от позора»¹⁹.

Помимо нравоучительного образа мнимости вождения, рожденного зримыми соблазнами, и помимо жанровых утрировок имеет место фиксация реального восприятия абсолютной ночной темноты как чего-то вполне логичного и закономерного, с чем не надо бороться. Также и выливаемые прямо на улицу из окон помойки закономерно корреспондируют с пониманием земной жизни как наказания, а человека как существа греховного, грязного.

Из Средневековья в эпоху Ренессанса переходит образ прозаической ночи, своего рода комического темного низа, земного ночного «ада», где с телесными оболочками живых тварей происходят несурасности и хаос. В маньеристской трагедии земной ад ночи будет лишен смехового начала. В пьесе Джона Уэбстера (1578–1634) «Герцогиня Амальфи» (*The Duchess of Malfi*) 1614 г. жестокий брат герцогини устраивает целое представление в темноте. Утверждая, что дал обет больше никогда не видеть свою сестру, он вынуждает герцогиню вынести свечи из покоев. В полной тьме он является к герцогине, заточенной им в замке, чтобы вложить в ее руку восковую «руку мертвеца» с перстнем, который герцогиня когда-то подарила своему возлюбленному, управляющему Антонио. Вскоре вносят свечи, настенный ковер отодвигается — и перед герцогиней появляются мертвые тела. Как позже выясняется, трупы из воска специально сделаны ради глумления над чувствами герцогини Амальфи.

На представлении этой пьесы, скорее всего, зрители сразу прекрасно видели, как злодей входит с бутафорской рукой. Исполнитель же роли герцогини сначала изображал свою неспособность узреть жестокую насмешку из-за темноты. Позже вносились свечи и актер отыгрывал узнавание кровавой истины — находясь на сцене, освещенной естественным дневным светом.

Театр городского типа в начале XVII в., как и в Средние века, не мог быть вечерним. Ни добраться до него, ни ориентироваться в его стенах, ни благопристойно вести себя во время спектакля публика не смогла бы. (Впрочем, уже в XV в. в Лондоне существовали редкие фонари. Однако они не могли спасать от темноты большие пространства.) Спектакли закономерно шли в дневное, светлое время суток. Скучность же оформления не подразумевала чувственного воплощения атмосферы ночи. Если актеры выходили на сцену с зажженными свечами или делали вид, что не видят друг друга, это и означало, что дело происходит ночью.

В те дни, когда в лондонских театрах шли трагедии, над подмостками устанавливали матерчатое или деревянное изображение звездного ноч-

ного неба. Такое решение вполне соответствовало средневековой бескомпромиссности в вопросах света и тьмы. Изображаемая реальность может быть либо светлой, либо темной, дисгармоничной, полной греха. Трагедия, таким образом, была аналогична зрелищу преисподней. И снова театральный образ обозначал ночь крайне наивно и условно. Тут ренессансный театр не так далеко ушел от средневековых мистерий, в ходе которых отделение Богом света от тьмы изображалось как разрывание пополам материи, одна часть которой белая, а другая — черная. До Нового времени театральные образы ночи оставались откровенно бутафорскими, лишь бегло обозначая структурно важные элементы модели мироздания.

Взаимодействие тьмы и света

В христианских сюжетах и зрелищных традициях содержалось и нечто такое, что выходило за пределы умозрительного обозначения ночного неба и его концептуального восприятия. Главным сюжетом, в котором ночное небо — полноценное действующее лицо и декорация происходящего, стало Рождество. По библейскому сюжету, речь шла не просто о рождении Иисуса, который в будущем станет спасителем человечества. Это событие не проходило незамеченным благодаря волхвам, магам, умеющим читать знаки, посылаемые небесами. Волхвы знали о том, что должна загореться звезда, возвещающая о рождении необыкновенного младенца. Именно ведомые Вифлеемской звездой волхвы и добирались до того места, где Мария разрешилась от бремени. Эта звезда, указующая путь к Иисусу, изображалась довольно часто в Средние века. Сам сюжет отводил астрологическому знанию почетное место — волхвы узнавали то самое главное, что должно знать человечество, и приходили в верное место, послушно следуя за звездой.

И в наши дни, в начале XXI в., в католических церквях Европы можно увидеть композицию Рождества — с фигурками Девы Марии, Младенца в яслях или на охалке сена, домашних животных (чаще всего — мул и ослик), волхвов и пастухов. Все расположены на фоне тряпичного звездного неба — темно-синего с золотыми звездами, натянутого как задник, указывающий на вселенский масштаб уникального события. Подобная композиция на фоне звездного неба может покоиться под сенью большой ели, украшенной золотыми шарами и золотыми райскими яблоками, что подчеркивает связь елочных украшений с небесными звездами, главной звезды на верхушке — с Вифлеемской звездой, а вечнозеленого дерева — с символом не только древа жизни, но и универсума, каковым может выступать также и полог ночных небес.

Церковное средневековое зрелище, символически воспроизводящее события ночи, когда родился Иисус, стремилось максимально соблюсти соответствие указанному в Библии времени суток. А потому реальная земная ночь оказывалась временем действия. Ночное небо становилось естественной декорацией, в которой двигалась торжественная процессия. Вифлеемская же звезда присутствовала в виде фонаря, приделанного к шесту и несомого, надо думать, с благоговением. Праздник Рождества подразумевал внутреннее признание того, что чудесное появление на свет Иисуса происходило такой же ночью, как и многие последующие ночи этого времени года, этих суток в году.

Ночь превращалась в «светлый» высокий образ благодаря экстраординарному событию и его коллективному переживанию посвященными, избранными. Если в саму ночь Рождества таковых нашлось немного, то в эпоху регулярного празднования Рождества посвященными и избранными оказывались все члены христианской общины. Драматичными смыслами насыщалась и ночная тема Пасхи. Тайная вечеря, ночь страстей Христовых, Воскресение — все эти события происходили в вечерне-ночной период суток. Исчислять же дату Пасхи (полнолуние после дня равноденствия) необходимо по лунно-солнечному календарю, то есть, читая знаки небесного пространства.

Изначальная двойственность христианского восприятия ночи становится в эпоху Ренессанса опорой для радикальных перемен. Конечно, зрелищная культура закономерно консервативна в силу своей адресованности исключительно современному зрителю и в силу своей вещности. Но за пределами искусства театра в XV–XVII вв. происходят радикальные перемены в восприятии ночного неба и ночи. Оно превращается в объект научных исследований. Ночное время для ученого ренессансного типа — это время наблюдения за реальной жизнью далеко в небесах, то есть во Вселенной.

Гениальные интуитивные прозрения Николая Кузанского (1401–1464) о бесконечности Вселенной подтверждаются на практическом научном опыте, в исследованиях и расчетах, постепенно преобразуясь в радикально иную, новую концепцию неба. Впрочем, уже для Николая Кузанского «Бог есть прежде всего чистая возможность (posse) бытия, или, как он и сам говорит, возможность становления (posse fieri)»²⁰, как пишет А.Ф. Лосев. Философская и научная мысль в своем движении от Николая Кузанского к Николаю Копернику (1473–1543), Иоганну Кеплеру (1571–1630), Джордано Бруно (1548–1600), Галилео Галилею (1564–1642) меняет все основные представления о боге, о мире и небесах. «Такие рассуждения, — пишет Коперник после довольно сложных рассуждений, — достаточно ясно показывают, что небо неизмеримо велико по сравнению с Землей

и представляет бесконечно большую величину; по оценке наших чувств Земля по отношению к небу, как точка к телу, а по величине, как конечное к бесконечному»²¹. Получается, что небеса бесконечны, а стало быть, не являются твердой сферической формой, похожей на гигантское, однако ясное в своих параметрах тело. «До каких пор распространяется эта необъятность, никоим образом неизвестно»²², — констатирует Коперник.

Отношение христианской церкви к новым научным опытам закрепило то противоречие, которое сопровождало средневековую историю христианства. С одной стороны, церковь не могла признать никакой высшей власти, кроме власти Бога. С другой стороны, будучи плоть от плоти общеевропейских культурных устремлений с их тягой к бесконечному познанию, церковь оказалась не готова радикально ограничить развитие способов познания.

Когда Галилео Галилей в начале XVII в. выступил на арену европейской мысли со своими трактатами, целая комиссия, созданная Ватиканом, разбирала вопрос о том, грешно ли смотреть на небо в телескоп. Именно изобретение и усовершенствование телескопа явилось техническим импульсом к открытиям и доказательствам новых научных истин. Логично было бы запретить телескоп как орудие дьявола — собственно, этот инструмент объективно выполнил функцию яблока с древа познания. Однако комиссия Ватикана вынесла вердикт о том, что смотреть на небо в телескоп не является греховным.

Искусство Высокого и Позднего Ренессанса и раннего Нового времени, то есть XV–XVII столетий, интуитивно идет тем же путем, что и ренессансная астрономия. Живопись открывает чудо воздушной среды, фактуру пустоты и тьмы, посредством которых можно ощутить присутствие бесконечности. Принцип сфумато, принадлежащий Леонардо да Винчи, следует рассматривать не только как усовершенствование приемов жизнеподобия в живописи. Сфумато позволило создавать образы людей, пребывающих во тьме, которая есть простор макрокосма, окутывающий земных обитателей со всех сторон. Сфумато отодвинуло и сделало невидимыми многие атрибуты обыденной жизни, но зато приблизило и словно погрузило земное бытие в священную бесконечность Вселенной.

В этой новой бесконечности ночные образы становятся амбивалентными и замысловатыми. Речь идет все больше о реальной земной ночи, о темном времени суток, периодически наступающим на Земле. Эта ночь выступает метафорой человеческого мира как такового. По ренессансной концепции, ночь будет такой, какой ее сделают люди, пускай иногда при участии потусторонних существ, значение которых преувеличивать тем не менее не стоит.

Комедиям Ренессанса, будь то «Сон в летнюю ночь» (1596) или «Двенадцатая ночь» (ок. 1599) Шекспира свойственно ощущение радости от ночного хаоса как от игровой стихии, способной не только обновлять заведенный порядок, но и создавать новый. Вспыхивает новая любовь, в финале комедий заключаются новые браки.

Чуть позже, в период позднего Ренессанса, обретают особую значимость трагедийные образы ночи. Их суть — в переносе главной ответственности за земную жестокость, несправедливость и безобразие с сил преисподней на «венец творения» Бога, на земного человека, который мог бы быть прекрасным и совершенным, но не является таковым. Конечно, в трагедиях Шекспира то и дело появляются призраки, однако это призраки жертв человеческого насилия, взывающие о справедливости. И даже три ведьмы, которые появляются в «Макбете» (ок. 1606), все-таки лишь провокаторы. Убийства на пути к короне Макбет совершает сам, по своей воле, находясь в здравом уме и твердой памяти. Это одна из самых ночных пьес Шекспира. Ночами трагический герой, одержимый титаническими устремлениями без нравственных ограничений, замышляет и вершит преступления. У леди Макбет вдохновенное участие в этих преступлениях впоследствии вызывает помрачение разума.

И в «Гамлете» (1600–1601), и в «Отелло» (1605), и в «Короле Лире» (1606), во всех главных трагедиях Шекспира много ночных сцен, и кульминации действия часто происходят именно ночью. Но дело даже не в этом, а в том, что состояние мира и человека расценивается драматургом как состояние мрака, тьмы в этическом понимании. И это земной мрак, земная тьма. В отличие от средневековых моралите и мираклей мрак у Шекспира исходит от людей, а не от персонифицированных грехов, не от бесов и дьявола, соблазняющих пассивного и слабого человека на противные Богу дела.

Есть у этой трагической тьмы и другой позитивный момент — отсутствие резко антиэстетичных зримых форм. И преступления и страдания лишены внешней отвратительности или фарсовости, они по-своему возвышенны. Это не корчи грешников, облаченных в трико, обозначающее «нагую плоть», и подвешенных внутри бутафорской адской пасти на подмостках мистерии. Мрак, производимый человеком, велик, масштабен, он потрясает, а не отталкивает, он ужасает, а не вызывает судороги отвращения. Это наш мрак, несущий в себе смысловое ядро нашего земного бытия.

Ренессансный художник побуждает не отринуть сей мрак, не откеститься от него, но ощутить всех, его наблюдающих, свое сострадание героям, поверженным во тьму разума и совести. Шекспир как бы призывает душевным усилием погрузиться во тьму, обрисованную на подмостках,

и заняться переживанием и постижением этой тьмы, как своей тьмы, как свойства своего мира, который тем не менее не хочется менять ни на какой другой мир. Трагически породниться с великим мраком, принадлежащим человеческим душам и земному бытию, — вот к чему приглашает Шекспир. Мрак человеческий глубок и многосложен. Отношение к нему у Шекспира самое уважительное — сам художник не судит, но скорбит и сострадает. Ощутить себя внутри земной тьмы и не захотеть из нее бежать — быть вместе с художником-создателем и его героями, прислушиваться к переливам смыслов, которыми наделена тьма, прислушиваться к своим душевным движениям, вызванным этим пребыванием — такова новая концепция взаимоотношения с новой тьмой и ночью.

Следующие за Шекспиром поколения драматургов-маньеристов будут смотреть на земную тьму беззакония, жестокости и алчности с ужасом и отчаянием. На некоторое время сильно пошатнется вера в возможность гармонии среди земных созданий. В уже упомянутой пьесе Уэбстера «Герцогиня Амальфи» герои постоянно оперируют образами звезд, света и тьмы, всячески намекая, что именно тут, на земле, и воцаряется настоящий ад. Мелкий авантюрист, участвующий в крупных злодеяниях, нелестно аттестует земной мир:

О, этот мрачный мир! В какой тени,
В какой глубокой пропасти и тьме
Извечно человечество живет
Трусливое, изнеженное, злое!²³

Коварный кардинал, предчувствуя и свою гибель, признается самому себе:

Запутался в вопросах ада я.
В трактате сказано, что там горит
Один огонь, но в то же время жжет
Он грешников по-разному...²⁴

Герцогиня же, лишенная свободы и умерщвляемая своими братьями, жаждущими поскорее получить права на ее наследство, проклинает и звезды, и весь мир.

В то время как театр доходил до апофеоза разочарования в человеке и земном мире, живопись искала менее однозначную нюансировку мотивов ночи и тьмы. Сумрачная космическая синева разверзается над Толедо на полотне Эль Греко «Вид Толедо» (1604–1614). Эль Греко отображает город, словно прислушивающимся к состоянию небес и замирающим в мрачных предчувствиях. Но именно сумрак небес передает величие горо-

да, который не рассыпается в прах и не теряется в этом сумраке, но сурово возвышается посреди темной вселенной, озаренной некими сполохами света. Ночным предстает небо и на многих других полотнах Эль Греко — «Вскрытие Пятой Печати (Видение Св. Иоанна)» (1608–1614), «Благовещение» (1596–1600), «Апостол Павел» (1614). Герои этих картин нередко словно парят в невесомости, пребывая во вселенской бесконечной тьме. Эта тьма имеет мало общего с тьмой в средневековом представлении.

Тьма Эль Греко, тьма Караваджо, тьма Рембрандта — у каждого своя — решена в неповторимой художественной манере. Однако везде это не только страшная, но и прекрасная тьма, великая и грандиозная тьма. Она более не является свойством преисподней или однозначным указанием на греховность земного бытия. Во множестве случаев это и не темнота ночного неба, созерцаемого земными обитателями. Это некая универсальная вселенская тьма, которая свидетельствует о присутствии макрокосма тут же, в пространстве человеческого микрокосма. Тьма подобного рода может окутывать и человека, находящегося в интерьере, — она словно раздвигает и даже упраздняет пределы всего частного, локального, прозаического, обыденного. И «Мальчик, раздувающий лучину» (1590) Эль Греко, и «Взятие Христа под стражу» (ок. 1602) Караваджо, и «Даная» (1636–1647) Рембрандта в равной степени величественны и божественны, парят над повседневностью и ее смыслами, ее фактурами. Не покидая потока струящегося времени, эти освещенные фигуры посреди бескрайней тьмы, вступают в бесконечность, а через нее и в вечность вселенной.

Тьма вбирает в себя образы ночи как времени суток, но далеко не тождественна им, выражая связь человека со вселенной. Идеальным фоном для портрета все чаще становится именно темная глубина, в которой тонут любые атрибуты и символы социального и религиозного порядка. Человек во тьме — человек наедине с собой и своей внутренней бездной, с бесконечностью внешнего мира, с созерцающим и размышляющим зрителем. Как отмечает М.И. Сви́дeрская о Караваджо, «концепция световой среды — луч, падающий извне с невиданной ранее экспериментальной чистотой, как прямое воплощение факта действительности и одновременно истины о ней, — вместе с тем распахивает «дверь» в бесконечную Вселенную Бруно, в мир без границ»²⁵.

На переходе от Ренессанса к Новому времени художники резко усиливают значение элементов немифологической земной реальности — ее повседневного, бытового, грубо материального начала. Ночная же тьма, окутывающая эту материальную и даже прозаическую реальность, сообщает ей статус космической данности, превращает ее в высокий эстетический образ, полный сакральной значимости.

Тем самым ночь реабилитируется в художественной изобразительной традиции. Этическая негативная компонента в любой момент может быть снова акцентирована, однако она утрачивает свою безальтернативность и свой непреодолимый тяготящий вес, тянущий в ад. Ночь универсализируется в самом прямом смысле слова. Прежде всего она теперь обозначает сущность пребывания людей и вещей в мироздании, где нет границ и нет иного центра за исключением того, который учреждает своей творческой волей художник.

Фигуры и предметы выхватываются из тьмы иногда пронзительным, иногда приглушенным светом, который выделяет их из общего пространства, но не отрывает и не изымает из него. Вся прелесть нового ощущения космической ночи — в сознании человеческого права и способности превращать такую ночь в «вечный вечер». Тьма не может быть абсолютной, она должна превратиться в визуальную картину, будучи освещена локальным светом. Иначе кому нужна тьма, которую невозможно увидеть, невозможно наблюдать, созерцать, постигать и оценивать, созерцая?

Загадочная освещенность фигур и предметов в пространстве божественной тьмы роднит картину «Ассур, Аман и Эсфирь» (1660) Рембрандта и «Натюрморт с наутилусом» (1660) Виллема Кальфа. И в библейской сцене, и в изображении домашней утвари и еды мир предстает в равной степени божественным, сакральным, исполненным величия.

По-своему символично, что именно в начале Нового времени натюрморт оформился как самостоятельный жанр, даже один из центральных жанров. В том, как все дышит близким и недавним человеческим присутствием в натюрмортах XVII в., есть нечто большее, нежели любовь к предметной среде, естественная для эры предпринимательства и повышения статуса бюргерства. Мир цивилизации так же свидетельствует о наличии человека и так же отмечает прямое физическое отсутствие человека в поле зрения, как ученый может засвидетельствовать удивительно сложную и гармоничную жизнь во вселенной, говорящую о наличии разумной и мощной силы, но не увидеть обладателя этой силы. Натюрморт это человеческий мир без человека, подобно тому, как заново открытая Вселенная — это божественный мир без прямого божественного присутствия в текущем настоящем.

Картина вселенной в ходе астрономической революции оказалась визуализированной, доступной человеческому созерцанию с более близкого расстояния. Это позволило человеку как бы сразу, мощным рывком приблизиться ко вселенским просторам. Они стали для человека более реальными, более представимыми. Человек теперь смог не только умозрительно представлять, мыслить себе вселенную. Физическое зрение человека отныне могло узреть Вселенную с помощью телескопа.

В этот визуальный прорыв Бог никак не вписывался прежде всего как визуальный образ, доступный рациональному восприятию наяву, в сознании и твердой памяти. В достигаемое для наблюдения вселенское бытие в настоящем времени Бог не попадал.

Прежнюю Вселенную, патриархально-христианскую, геоцентрическую, трехуровневую, нельзя было лицезреть непосредственно, живым земным глазом. Но и никакую иную картину Вселенной тоже нельзя было созерцать с земной поверхности. К Новому времени Вселенная — такая она есть — сделалась доступна для созерцания. А библейская вселенная так и осталась не визуализированной с помощью телескопа. Союз этих фактов и произвел переворот в сознании.

Созданная ренессансной наукой возможность восприятия визуальных образов вселенной как бы упразднила (пусть на подсознательном уровне) подлинное существование того, что не укладывается в этот новый, непосредственный опыт наблюдения. С этим-то упразднением и не могла смириться церковь. «Ни один из князей церкви, с таким радушием принимавших Галилея в своих дворцах, с таким восхищением говоривших о его открытиях, не допускал и мысли об объективном характере выводов, которые могут быть сделаны из этих открытий. Главное, что теперь разделяло Галилея и Рим, это был общий вопрос: может ли наука претендовать на объективное значение своих выводов, не считаясь с канонизированной церковью догмой»²⁶. В трактате же Галилея осуждению подвергается тот, кто «шаг за шагом изображает вещи такими, какими они должны были бы быть, чтобы подтверждать его положения, и не приспособливает свои положения шаг за шагом к вещам, каковыми они являются в действительности»²⁷. Объективность вращения Земли, как и многие другие факты, сегодня не подлежащие сомнению, Галилей в образе Сальвиати доказывает мучительно, на многих десятках страниц, парируя новые и новые возражения своего воображаемого оппонента Симплицио и отвечая на сомнения и недоумения воображаемого «центриста» Сагредо.

Искусство, как это часто бывает, интуитивно и без всяких научных изысканий приходило к ощущениям того, что мир устроен не так, как описано в Библии, а каким-то иным, непостижимым образом.

В трагедии Шекспира, открывающей XVII в., Гамлет весьма странно характеризует загробный мир:

...the dread of something after death, —
The undiscover'd country, from whose bourn
No traveler returns, — puzzles the will,
And makes us rather bear those ills we have
Than fly to others that we know not of?²⁸

Страх чего-то после смерти — этой необнаруженной страны, из которой ни один странствующий не возвращается, — ставит нас в тупик, парализует волю и заставляет уж лучше терпеть беды, которые у нас есть (имеется в виду, которые реальны и известны), чем лететь навстречу тем бедам, которые нам неведомы. Так рассуждает Гамлет, игнорируя понятия греха и наказания, ада и рая.

Вечность, имевшая прежде пространственные координаты и начинавшаяся за пределами земного посюстороннего мира, теперь расходится с понятием Вселенной. Вселенная существует по законам времени. А где же вечность? Куда и к кому попадает человек после окончания земного пути? Великий драматург словно начинает подсознательно ощущать отсутствие Бога как реальной антропоморфной и в то же время сверхъестественной фигуры в разомкнутом настоящем времени. И это страшное ощущение.

Готовность отдельных ученых и художников выявить не то чтобы отсутствие Господа, а его неприсутствие во вселенной в качестве антропоморфного зримого существа была достигнута гораздо раньше, нежели сформировалась психологическая готовность к этому — если не у большинства, то хотя бы у значительных человеческих множеств.

Обильно доказывая неперенное существование Бога, философы Нового времени принимают увлеченно рассуждать совершенно не о той вселенной, которая представлена в христианских канонах. «Если дьявол есть вещь, которая абсолютно противоположна Богу и ничего не имеет от него, то он вполне совпадает с ничто... Если мы допустим... что он некоторое мыслящее существо, которое не хочет и не делает ничего хорошего и таким образом всегда противодействует Богу, то он, конечно, очень несчастен, и если бы молитвы могли помогать, то следовало бы молиться за его обращение.

Но рассмотрим, может ли такое несчастное существо существовать хотя бы одно мгновение... Так как дьявол не имеет в себе ни малейшего совершенства, то как, думаю я, мог бы он существовать?..

Мы не имеем нужды, подобно другим, допускать дьяволов, чтобы найти причины ненависти, зависти, гнева и подобных страстей, так как мы нашли уже достаточные причины для них без подобных вымыслов»²⁹, — почти издевательски заключает Спиноза (1632–1677) в «Кратком трактате и Боге, человеке и его счастье» (1660). Выходит, все леденящие душу картины адских мук, вся иерархия хозяев ада и представления об их воздействии на земных тварей, есть не более чем сказка, живописная фантазия, не имеющая ничего общего с реальными механизмами душевных импульсов человека, и уж тем более, с реальной картиной мира.

Но если нет дьявола и прочих представителей преисподней, если человек прекрасно обходится без них своими силами, то и преисподней тоже,

подразумевается, нет. Она тоже не нужна. Все, что пишут о Боге и человеке мыслители Нового времени — Декарт, Спиноза, Лейбниц, Ньютон и прочие — не подразумевает наличия патриархальной трехуровневой вертикали мироздания. Понятие бога стихийно деперсонифицируется. С богом в понимании философов Нового времени уже нельзя вступить в личный человеческий контакт. О встрече с Господом невозможно даже помыслить, а хуже всего — ее невозможно представить внутренним взором и воплотить в зримых образах, как то было принято на протяжении нескольких столетий.

«Революция около 1600 года — открытие бесконечности Вселенной и рождение общества бесконечного прогресса взрывает духовную ситуацию и всю систему культуры»³⁰, — точно сформулировано у М.И. Свидерской. Исследователь суммирует непреложность «структурных изменений в европейской культуре на пороге Нового времени, связанные с очередной (после античности) стадией размежевания абстрактно-идеологического и художественно-образного сознания — науки и искусства, точного знания и знания гуманитарного, естественных наук и философии, философии и религии, религии и науки...»³¹

Начинается стихийный процесс детеологизации восприятия повседневного земного бытия. В этом контексте вполне закономерно, что именно в XVII столетии люди всерьез начинают задумываться о том, как ввести в обиход регулярное ночное освещение. Как, не дожидаясь обретения вечного света на божественных небесах в раю, цивилизовать и осветить земную ночь. Ведь крошечная тьма отнюдь не есть непреодолимая и естественная данность. Как заново, по-своему, объединить тьму и свет так, чтобы они образовывали некую гармонию, отвечающую практическим интересам и эстетическому чувству.

«Рядом с природными Небесами... у нас есть другие Небеса, другое Небесное Светило, другая Звезда, другой Свет, другое Созвездие, которые являют собой Божественный Дух, поддерживаемые силой коего мы можем стряхнуть и рассеять все подстрекательства дьявольских гороскопов природных звезд, как осел стряхивает и прогоняет мух и комаров, жалящих его спину»³², — патетически и грозно поучает Вигелиус. Да, он имел в виду те светила и те небеса, которые плоть от плоти божественной истины, а ее обычным глазом не узришь. Однако в XVII столетии европейский мир приступает к собственноручному производству других «не тех» звезд — для освещения земного цивилизованного пространства.

Земная жизнь протекает здесь и сейчас, «the rest is silence», как сказано у Шекспира. А потому не рискнуть ли создать хотя бы скромные детали райского вечного света здесь, пока это в твоей власти? В конце 1660-х

в Амстердаме Ян ванн дер Хейден разрабатывает принципы освещения улиц масляными фонарями. В 1669 г. он становится директором и инспектором городского освещения, и спроектированные им фонари используются до середины XIX в. Подобные фонари начинают заказывать и другие города Европы. Примерно в то же время Людовик XIV повелевает устанавливать в Париже фонари, правда, только на главных улицах. Прибавляет городского освещения и Прага, оснащаемая масляными лампами. Постепенно система городского освещения совершенствуется, что позволяет отодвигать дальше, к ночи, период публичных развлечений. В XIX в. наступает эпоха газового освещения и, наконец, возникает эра электричества. С каждым столетием Нового времени искусственного света прибавляется.

В интерьерах уже в XVII–XVIII вв. наряду с традиционной формой светильника-лампады, закрытого сосуда, аналогичного чаше и отсылающего тем самым к сакральным формам, становится популярным свет открытых свечей, вставленных в канделябры³³. Последние часто имеют прихотливую форму с природными мотивами — изогнутые ветви и стебли, листва, змеи и т. д. Барокко и рококо — не только в интерпретации предметов повседневного обихода, но в скульптуре и архитектуре — нередко играет природными формами, а своей нарочитой пышностью и избыточностью словно соревнуется с природой, с воспетой Ренессансом *varietas*. «Заросли» свечей, «клумбы» свечей, свисающих с потолка в роскошных замысловатых люстрах, — это своего рода первые шаги в сторону природного мифа, который позже будет разносторонне актуализирован городской культурой. А пока барокко и рококо ведут игру в «земной рай», цивилизационный рай. Неслучайно именно тогда начинается производство мягкой мебели, чтобы уже здесь, в земном, наверняка существующем мире, обрести покой и расслабление, а не ждать возможности когда-то после смерти взлететь на облака.

В искусстве ночь и тьма отныне могут исполнять самые разные роли. С ними связана эстетизация демонического начала, как в образе Царицы Ночи в «Волшебной флейте» (1791) Моцарта или акцентирование античеловеческого помрачения, как на картине «Сатурн, пожирающий своих детей» (1823) Гойи. Ночное небо или ночная тьма, в которой находятся освещаемые герои, дополнительно драматизирует происходящее и у Жерико («Плот «Медузы», 1818–1819), и у Делакруа, и у Гойи («Расстрел в ночь на 3 мая 1808 г.», 1814).

Полутьма сценического пространства, воцаряющаяся в романтическую эпоху, сообщает действию визуальную живописность и убедительность, пряча в сумраке очертания сценических подмостков и кулис, создавая эффект растворения границ театрального пространства в космическом

сумраке. Стабильная ровная освещенность подмостков в духе просветительства и классицизма сделалась воплощением фальши и старомодности. В ней стали усматривать нечто неестественное и архаичное, вроде насильственного отделения тьмы от света, в то время как в земном мире они сосуществуют и взаимодействуют, усиливая напряжение момента и даря аудитории эстетическое наслаждение.

Окруженность темнотой, контрастность света и тени должна теперь приподнимать объект художественного внимания над прозаической обыденностью, над узнаваемой рутинной дневного мира. Это одеяния возвышенных героев, декорации высоких жанров. От ночной темы у классиков высокого романтизма и до культа ночного образа жизни, описываемого Эдгаром По, от маниакального ночного бодрствования у звезды английской романтической сцены Эдмунда Кина и до пристрастия к образам ночи у художников разных искусств рубежа XIX–XX вв., от «Звездной ночи» (1889) и «Террасы ночного кафе Плейс ду Форум в Арле» (1888) Ван Гога и, наконец, до «Черного квадрата» (1915) Казимира Малевича — мотивы ночи, контрастов света и тени, цветной темноты и черной тьмы удерживаются на магистральной художественного развития.

Итак, переворот мировосприятия, ознаменовавший Новое время, привел человека к более пристальному, напряженному и «заинтересованному» взгляду на свое земное бытие. На подсознательном уровне оно обретает новый статус — безальтернативного бытия, единственно объективно реального и наверняка данного в физических ощущениях. Претензии к такому бытию совершенно иные, нежели в средневековом мировидении. В земной жизни начинаются поиски все большего комфорта и все большей насыщенности впечатлениями. Освещение в темные часы суток закономерно воспринимается как все более желательное и более необходимое.

В то же время земная жизнь начинает все более интенсивно и критически обсуждаться. Ее несовершенство уже не воспринимается как нечто закономерное и естественное. Тем не менее несовершенства не убавляются. Буржуазные революции XVII — начала XIX вв. тоже можно рассматривать как некоторые выводы и результаты новой концепции мира. Общественный уклад фактически перестает мыслиться как данная Богом реальность, не подлежащая изменению. А справедливый высший суд оказывается сродни риторическим метафорам и визуальным образам, но не реальному будущему.

Со становлением предпринимательства и капиталистических отношений на человека обрушиваются новые беды (данная ситуация была уже нами описана в статье первого сборника конференции «От заката до рассвета»³⁴.) Чем меньше нравится дневная жизнь и повседневный уклад

бодрствования и жизнедеятельности, тем больше подвергается идеализации и эстетизации ночь. На нее уповают как на возможность обрести хотя бы на несколько часов «другую жизнь», другие ощущения и переживания, не связанные с рутинными делами, бытом, работой, заботой о практической пользе и выгоде.

Но прежде, чем сформировался тип городской ночной жизни XX в., ночных развлечений, ночной «сладкой жизни», должно было произойти еще одно потрясшее человека открытие. Судя по всему, этим открытием стала теория эволюции Чарльза Дарвина и весь круг тем, связанный с концепцией происхождения человека от обезьяны. Впрочем, следует вести речь не о реакциях на новую теорию, а о более многоступенчатом и синтетическом процессе. Новое время открыло эру критического осмысления общественной реальности. В контексте этого критического настроения заново рождается культ природы, естественности, ностальгия по первозданности, дикости и свободе от социальных регламентаций. Поворачиваясь то одной, то другой своей стороной, этот культ природного начала уже не исчезает с магистральной культурного развития. Он силен и в Просвещении и в романтизме, а позже достигает нового апогея в эпоху модерна. Теория Дарвина сама есть один из знаменательных плодов обозначенного процесса. Фактически утратив иллюзию ясности божественного происхождения окружающего мира и себя самого, человек принялся искать другую первооснову бытия и «других родственников» — из мира земной природы, из далекого земного прошлого.

«Происхождение видов путем естественного отбора...» (On the Origin of Species by Means of Natural Selection, or the Preservation of Favoured Races in the Struggle for Life) опубликовано в 1859, а «Происхождение человека и половой отбор» (The Descent of Man and Selection in Relation to Sex) в 1871. Публикация и бурное общественное обсуждение ключевых работ Дарвина предшествует началу сексуальной революции и революции в одежде начала XX в. — упрощению не только верхнего платья, но и форм нательного белья, укорочению длины юбок и рукавов. Первая сексуальная революция — движение суфражисток и феминисток рубежа XIX–XX вв., мода на свободные отношения в артистических и богемных кругах, разрушение патриархальных сексуальных отношений в связи с обстоятельствами I мировой войны, и формирование метода психоанализа Зигмунда Фрейда — публикации его работ — оказывают мощное воздействие на представления человека о прекрасном и дозволенном, о границах своей свободы, сексуальной самоидентификации, праве распоряжаться своим телом и своим временем.

Не забудем и о том интересе, который на рубеже XIX–XX вв. возникает у ряда художников к традициям и формам примитивного искусства,

к жизни традиционных культур, к явлениям первобытной культуры или культур, остающихся на доцивилизационных ступенях развития. Творчество Гогена невозможно представить без Таити, творчество Пикассо (и в какой-то степени Матисса, Модильяни, Джакометти, Бюффе, Кирхнера и многих прочих) невозможно рассматривать без влияния африканской пластики, уж не говоря о стиле ар деко, вбирающем в себя многие мотивы архаических культур. Западного цивилизованного человека так и несет в направлении доисторического периода.

Освещенная ночь — природа и зрелище

Тяготение к природным «истокам», к доисторическому, доцивилизационному прошлому в контексте городской культуры XX в. противоречиво и небуковально. Естественные границы возможностей собственного животного начала человеку не милы. Он их не приемлет, хотя, естественно, не может от них полностью избавиться. Огни ночного города существуют для эстетического преодоления реальных непреодолеваемых в принципе границ человеческих возможностей. Для коллективной борьбы с необходимостью иметь паузы в активности, в бодрствовании. Вы и ваши близкие, положим, спите ночью. Но мысль о том, что где-то в соседнем квартале или в получасе езды существуют очаги ночной жизни и что там динамика человеческого движения и общения бьет ключом, должны согревать душу и вселять успокоение. Где-то рядом люди бодрствуют — значит, они больше, чем животные, они люди, и их существование не сводится к животным проявлениям.

Горящие всю ночь напролет фонари, вывески, указатели, реклама — это не просто яркое освещение, которого многие люди никогда не видят или созерцают лишь сравнительно краткий период вечером, до отхода ко сну. Городское освещение заведомо превосходит потребности конкретного индивида и даже групп индивидов, и тем не менее его нет смысла жалеть и экономить. В своей избыточности огни города последовательно реализуют эстетические свойства огня и света — не греть и не освещать, но создавать иллюзию человеческого присутствия, создавать образ обжитости среды, образ человеческого, «сверхживотного» ритма бытия.

Человек согласен быть в своей активности таким же вечным, бесконечным и всемогущим, как неодушевленная природа. Пронизанность городской инфраструктуры линиями электропередач, многообразие путей подачи электроэнергии — это и есть человеческая аналогия вечной жизни природного мира. Ведь деревья черпают влагу своими корнями круглые сутки, ведь реки текут не только днем, ведь солнце, ветер, облака

и все прочее «функционирует» бесконечно. Город XX в. захотел достичь того же, превращая электроснабжение в бесконечность и непрерывность, аналогичную тем, что присущи естественному ландшафту с его стихиями. Огни города — свидетельство о непрерывной пульсации городского бытия. Отдельные горожане могут спокойно предаваться сну — город бодрствует за них. Город не спит никогда, и поэтому он несет в себе черты идеального, абсолютно прекрасного райского «сада», парка для сверхчеловеческого бытия, то есть бытия непрерывно активного и в своей активности зрелищного.

Огни большого города — это своего рода глаза большого города, символ урбанистического непрерывного всевидения. Они сами — зрелище, но и субъект созерцания в то же время. Развитие избыточно декоративного освещения городского типа в эру электричества неслучайно совпало с наступлением эры визуальности. Из зрелища для своих обитателей город превращается в зрелище двунаправленное, символическим образом наделенное зрением и способное быть зрелищем, которое как бы само смотрит внутрь себя. Это зрелище, которое невозможно взять в руки, до него невозможно дотронуться (в отличие, к примеру, от воды в фонтане, с которой вполне возможен прямой физический контакт).

По формальным признакам, зрелище освещенного ночного города — визуальное явление, поскольку его реальная фактура и его реальные эффекты неощутимы на ощупь, располагаются в воздушной атмосфере, относятся к чему-то эфемерному. И, возможно, именно поэтому ночной или вечерний освещенный город являет собой столь манящую и всегда чем-то загадочную среду. Ведь ее прелесть, ее смысловое наполнение невозможно разложить на составляющие, на вещные элементы. Это тот случай, когда городская сущность развеществляется и становится почти атмосферным явлением, сохраняющимся для восприятия исключительно в качестве визуальной иллюзии, некоей эфемерной «картинки». Чтобы ощущать ее прелесть, необходимо физически чувствовать себя как нечто, ей внеположное, от нее отделенное, находящееся на некоем расстоянии. При этом можно сколь угодно убеждать себя в том, что ты — внутри этого городского пространства огней. Рациональное сознание не может в данном случае доминировать и удовлетворять. Визуальное — всегда в какой-то мере недоступное.

Недоступное — всегда в какой-то мере идеализируемое и сакрализуемое. Пока плод познания оставался вне досягаемости Адама и Евы, они могли жить в раю. Как только они вкусили этого плода, они обрели способность смотреть на все, и прежде всего на самих себя, сторонним взором, дистанцированным взором. Собственно, кроме этого они и не успели

ничего познать. Однако обретения этого дистанцированного взгляда оказалось вполне достаточно, чтобы окончательно стать людьми. Именно после этого Бог изгнал их из рая — и, соответственно, рай превратился в визуальный образ, в прекрасное недоступное пространство. Всю его прелесть можно осознать лишь тогда, когда пребываешь не внутри него, а удален и созерцаешь его извне, внутренним взором.

Итак, в рай превращается утраченное. Ностальгией по природному первозданному бытию, которому нет альтернатив, пронизана сфера сладкой или красивой жизни, сфера развлечений, досуга и порока, то есть мечтаемого и запретного в ночном городе.

Что являет собой подиум, на котором демонстрируют модные наряды длинноногие молодые девушки-манекенщицы? Что у них за удивительный шаг, «по струнке»? Да это же ностальгия по узенькой лесной тропинке, среди каких-нибудь болот и колючек, где человек должен пробираться крадучись, со всей возможной осторожностью. А почему стриптиз в множестве случаев организован как танец постепенно обнажающейся девушки вокруг шеста? Да ведь шест имеет сходство со стволом дерева, который соразмерен телу женщины и который она поэтому может обнимать всем своим телом, всеми своими конечностями. Она может повиснуть на шесте-стволе, она может сползти по нему вниз на землю, она может сделать вид, что собирается на это дерево забраться.

Женщина у шеста — это не просто сексуальный объект, это доисторическая женщина в лесу, где люди не обязаны быть застегнутыми на все пуговицы, да и вообще одетыми. Женщина у шеста — свободная от цивилизации и самоограничений женщина. У нее еще нет груза обязательств перед культурой. Она еще плоть от плоти природного мира. Мужчина в классическом костюме или в джинсах, одетый и оснащенный атрибутами современного цивилизованного человека, будь то денежные купюры или сотовый телефон, смотрит на такую женщину не просто как на сексуально привлекательное тело. Собственно, и сами купюры уже не только денежные знаки, а «листки», опавшие листья. Ими осыпают-одаривают так щедро потому, что денежные купюры перекодируются в виду шеста-ствола, утрачивают свою реальную стоимость, которой наделены в рамках сугубо цивилизационной структуры. Женщина — это существо, живущее как будто в другом мире и по другим законам. Будучи зрителем стриптиза, человек внутренним взором созерцает доисторический, внецивилизационный мир — хотя и осуществляет одновременно код взаимоотношений цивилизации. Природный мир оказывается манящим, обещающим, соблазняющим и всегда в своей глубинной основе недостижимым как бесплотная тень, как мираж.

Ну, а барная стойка и барная табуретка? Не пора ли пропеть им гимн как замещению бревнышка и пенька, без которых что за жизнь у человека в природном ландшафте? Поваленное или упавшее дерево, освобожденное от веток и листвы, несет в себе очарование полифункциональности, связанной с коллективными действиями. На бревне можно сидеть в компании себе подобных. А усевшись подле бревна, можно использовать его как подставку для кусков пищи на коллективной трапезе. Дерево неформального и ненавязчивого общения — вот что такое бревно.

Неслучайно сама мизансцена посетителей и бармена, разделенных и в то же время объединенных барной стойкой, располагает к более тесному неформальному контакту, нежели прочие мизансцены в общественных заведениях. Неслучайно за барной стойкой во многих странах напитки и еда стоят несколько дешевле, чем если ты усаживаешься за отдельный столик — на вкус современного человека, оставаясь за барной стойкой, утрачиваешь часть личной автономности и сокращаешь расстояние до остального мира. Это скорее минус, чем плюс. Однако, возможно, когда-нибудь за стакан любого напитка, выпитого именно у барной стойки, будут брать двойную цену. Близость незнакомого чужого, который обязан быть вежливым и услужливым, обязан вступать в общение по желанию посетителя, признают за элемент душевного комфорта.

Сколько сцен в кинофильмах происходит именно за барными стойками. Сколько ценной информации поставляют бармены и выуживают сами следователи, сыщики, спец агенты. Сколько знакомств, недоразумений и драк происходит у барных стоек и, кажется, благодаря им. Они создают мизансцену для тесного общения, для диалога, для контакта, как желательного, так и нежелательного, как ожидаемого, так и внезапного.

Не менее семантически насыщена барная табуретка. Неслучайно она такая высокая — тем самым, барная табуретка как бы изымает индивида из «дольного» коловращения и броуновского движения, даруя ему привилегированную позицию. Он несколько приподнят над обыденным миром, простирающимся вокруг него. Тем самым он дистанцирован от этого мира, не будучи изолирован. Для взгромождения на табуретку нужно немного ловкости и сноровки — все-таки это особенное место, сохранившее чуть больше связи с природой и человеком ловким и подвижным, нежели с человеком комнатным и малоподвижным. Человек на барной табуретке демонстрирует свое превосходство природного существа, почти Тарзана среди кабинетно-комнатных созданий. Ему принадлежит превосходство обозревающего, который к своей человеческой потребности иметь широкий горизонт добавляет еще и комфорт обладания этим широким горизонтом без отказа от сидячего положения.

А зачем человеку ночью широкий обзор? В структуре городских развлечений современного типа ночь, ее освещенный, но не побежденный сумрак, прихотливая инкрустация тьмы искусственными огнями — своего рода «сигнальная» декорация, узаконивающая ситуацию охоты в разных ее смыслах. «Когда смеркается, люди мегаполиса словно выходят на охоту. Ночную охоту за развлечениями»³⁵, — пишет Е.В. Дуков в первом сборнике, посвященном ночи. Это может быть охота за сексуальными впечатлениями, неожиданными приключениями, острыми ощущениями самого разного происхождения. Погруженность во тьму, освещенную и как бы меченную огнями, в этой ситуации принципиальна. В таком пространстве и способность видеть происходящее, и невозможность видеть так же как при дневном ровном и сплошном свете, — одинаково условны.

Каждого отдельного индивида как будто не вполне хорошо видно, а вернее, подразумевается, что вокруг каждого индивида потенциально развернута территория приватного бытия и даже интимного взаимодействия. Человек одновременно получает право принадлежать только себе — и быть объектом внимания и воздействия других, незнакомых, никакими узами с ним не связанных. Синтез публичности и приватности, вообще характерный для городской жизни, входит в новую фазу в зоне ночных развлечений.

Ночь и тьма узаконивают теоретическое допущение, что люди способны вести себя так, как будто их никто не видит. Это объяснимо, это закономерно, а потому извинительно и правомерно. С другой стороны, никто не мешает смотреть и видеть все, что видно, но при этом сохранять незамеченной, недемонстративной свою позицию наблюдателя и любопытствующего. Кто-то идет в ночной клуб, чтобы там пофлиртовать, познакомиться с потенциальным сексуальным партнером и даже тут же в публичном пространстве приступить к физическому контакту. А кто-то идет в тот же ночной клуб, чтобы посидеть в полумраке и даже мраке, с бокалом, и посмотреть на то, как другие танцуют, пьют или ведут сексуальную охоту.

Каждый в ночном свете — не вполне такой же, как и днем. Хотя бы потому, что искусственный свет в темноте скрадывает многие подробности внешности, создает иллюзию специфической фактуры кожи, лишенной явного физиологизма. Ночной свет словно лишает лицо и обнаженные участки тела их реальной пластической формы, «скульптурности», превращая лицо в некую тень и маску, тело — в идеальную предметную форму без пор и дефектов. Даже без всякого макияжа и даже без вечерней костюмировки человек в пространстве освещенной тьмы — это уже не вполне он сам. Он — в роли ночного бодрствующего, ночного искателя

приключений. Он пребывает не в реальном трехмерном мире с его грубыми фактурами, а в реальности, которая благодаря тьме и искусственному освещению обретает иллюзию визуальной, ирреальной «картинки», идеального миража.

А будучи внутри «картинки», да еще в некоей роли, можно себе позволить абсолютно все. Сдерживающие нормативы, актуальные в дневном режиме бытия, ночью имеют право не работать. Это совершенно не значит, что данные нормативы всегда и совершенно не работают. Есть много людей, которым вполне довольно сего сознания, что они имеют право вести себя ночью в городе так, как им заблагорассудится.

Вот и получается, что ночной освещенный город представляет прекрасную декорацию утраченной первобытной свободы, разнузданности, непредсказуемости, опасности, латентной экстремальности. Однако на то она и декорация, освещенная ночь в городе, чтобы стараться дозировать проявления своей темной стороны, оставляя цивилизованному человеку выигрышную роль хозяина и повелителя «ночных джунглей».

¹ Теме современного ночного освещения посвящена подробная статья, см.: *Николаева Е.В.* Огни ночного города: семантика культурных форм. С. 75–87. // *Ночь. Ритуалы, искусство, развлечения. Глубины темноты.* М. URSS, 2008.

² *The Art Of The Stone Age.* London. 1970. P. 21.

³ *Simmons L.E.* The Early Relatives of Man. // *Scientific American.* July, 1964; *Франкл Дж.* Археология ума. М. 2007. С. 68–69.

⁴ *Prideaux T.* Cro-Magnon Man. Amsterdam. Time-Life Books. 1979. P. 140.

⁵ См.: *Лаевская Э.Л.* Мир мегалитов и мир керамики. Две художественные традиции в искусстве доантичной Европы. М. 1997. С. 23: «От XXX до X тысячелетия до н.э. освоены все основные принципы изобразительного творчества — в ансамбле и в отдельных его компонентах, в композициях и в декоре. Создание священного пространства «храма»; канон развернутой на плоскости фигуры; фризовое и геральдическое построение сцены; соотношение вещи и ее воплощения; взаимодействие формы предмета и изображения. К чему бы мы ни прикоснулись, все имеет свои постипы, постобразы, все получает развитие в последующей многотысячелетней истории искусства человечества». Также см.: *Мириманов В.Б.* Искусство и миф. Центральный образ картины мира. Москва. 1997. С. 16–112.

⁶ Около 1000 года до н.э. астрономия могла оперировать следующими созвездиями, которые мыслились как «боги, стоящие на пути Луны»: Наемный работник (Овен), Звёзды (Плеяды), Бык небес (Телец), Верный пастух Ану (Орион), Старик (Персей), Кривая сабля (Возничий), Великие близнецы (Близнецы), Краб (Рак), Лев (Лев), Борозда (Дева), Весы (Весы), Скорпион (Скорпион), Стрелец (божество Па-Билсаг), Козёл-Рыба (Козерог), Великан

- (Водолей), Хвост (первая часть Рыб), Ласточка (середина Рыб), последняя часть Рыб. Позже добавилось созвездие Поле (Пегас).
- ⁷ Франкл Дж. Археология ума. М., 2007. С. 48.
- ⁸ Там же. С. 50.
- ⁹ Гесиод. Работы и дни. М. 1927. С. 51.
- ¹⁰ Там же. С. 57.
- ¹¹ Thomas K. Anthropology and the Study of English Witchcraft. // Witchcraft. Confessions and Accusations. Ed. By M. Douglas. London, New York, 1970. P. 152. Цит. по: Гуревич А.Я. Средневековый мир. Культура безмолвствующего большинства. М., 1990. С. 348.
- ¹² Город в средневековой цивилизации Западной Европы. М. 1992. С. 167.
- ¹³ Weigelius V. Astrology Theologized. The Spiritual Hermeneutics of Astrology and Holy Writ, being A Treatise Upon the Influence of the Stars on Man and on Art Of Ruling Them by the Law of Grace. London. 1886. Repr. Of 1649. P. 86–87.
- ¹⁴ Ibid. P. 84.
- ¹⁵ Данте Алигьери. Божественная комедия. М., 1986. С. 23.
- ¹⁶ Там же. С. 75.
- ¹⁷ Фукс Э. Иллюстрированная история нравов. Эпоха Ренессанса. М. 1993. С. 445.
- ¹⁸ Сборник новелл сочинялся примерно с 1542 по 1547. Впервые опубликован в 1558. Говорили, что ухудшение здоровья Маргариты Наваррской началось после того, как она пошла смотреть на комету 1549 года, предвещавшую смерть папы Павла III.
- ¹⁹ С. Маргарита Наваррская. Гептамерон. Л., 1967. С. 43.
- ²⁰ Лосев А.Ф. Эстетика Возрождения. М., 1978. С. 292.
- ²¹ Коперник Н. О вращениях небесных сфер. М., 1964. С. 25.
- ²² Там же. С. 25.
- ²³ Уэбстер Дж. Герцогиня Амальфи. // Современники Шекспира. В 2-х тт. М., 1959. Т. 1. С. 279.
- ²⁴ Там же. С. 273.
- ²⁵ Свидерская М.И. Караваджо. Первый современный художник. СПб., 2001. С. 117.
- ²⁶ Кузнецов Б.Г. Галилей. М., 1964. С. 94.
- ²⁷ Галилей Г. Диалог о двух главнейших системах мира Птолемеевой и Коперниковой. М., Л., 1948. С. 70.
- ²⁸ Shakespeare W. Hamlet, Prince Of Denmark. // The Complete Works Of William Shakespeare. Hertfordshire. 1994. P.688.
- ²⁹ Спиноза Б. Краткий трактат о Боге, человеке и его счастье. // Спиноза Б. Избранные произведения в 2-х томах. Т.1. М., 1957. С. 160.
- ³⁰ Свидерская М.И. Цит.соч. С. 116–117.
- ³¹ Там же. С. 120.
- ³² Weigelius V. Op.cit. P. 86–87.
- ³³ Mariacher G. Antichi lampadari vitrei venesiani dal Rinascimento agli insini della eta moderna. Venetia. 1957.

- ³⁴ Сальникова Е.В. Культ ночи — наследие романтизма в XX веке. // Ночь как культурологический феномен. От заката до рассвета. СПб., 2005. С. 22.
- ³⁵ Дуков Е.В. Ночь и город. // Ночь как культурологический феномен. От заката до рассвета. СПб., 2005. С. 7

В. Анисимов

ГОРМОН НОЧИ МЕЛАТОНИН КАК КАМЕРТОН ЖИЗНИ

Загадка вечности и века –
Кто отмеряет наши дни,
Что заставляет человека
Расти, стареть, затем уйти?
Кто месяцы считает, годы?
Ответ поищем у природы.

Всю историю идей и концепций в биологии старения можно вкратце охарактеризовать как историю поисков «часов» старения. Выбор «часов» определяет в общей форме и подход к разработке мер воздействия на механизм этих часов с целью поддержания его эффективности и долговечности. В качестве таких «часов» побывали в разное время все железы внутренней секреции (половые железы, надпочечники, щитовидная железа, гипофиз). Значительное распространение получила точка зрения, что время жизни отсчитывает гипоталамус — главный «дирижер» эндокринного оркестра, расположенный в основании головного мозга¹. Вместе с тем в природе существует естественный механизм, определяющий все ритмы живых организмов, — это смена дня и ночи, света и темноты. Вращение нашей планеты вокруг своей оси и одновременно вокруг Солнца отмеряет календарные сутки, сезоны и годы, с которыми сверяют продолжительность жизни ее обитатели, включая человека. Природа позаботилась и о том, чтобы снабдить живые организмы устройством, которое было бы способно воспринимать свет, и информацию о нем преобразовывать в управляющие ритмами организма сигналы. Центральной частью этого устройства является верхний придаток головного мозга, названный анатомами древности шишковидной (пинеальной) железой за сходство с сосновой шишкой. Основная функция этой железы, называемой также эпифизом, — передача информации о световом режиме в окружающей среде во внутреннюю среду организма. За счет этого обеспечивается поддержание физиологических ритмов и их адаптация к условиям внешней среды. У рыб, земноводных, рептилий и птиц свет проходит через тонкий череп, а эпифиз обладает свойством непосредственной фоторецепции (т. е. возможностью восприятия световых сигналов). Возможно поэтому его и называют «третьим глазом».

Световая информация, воспринимаемая особыми клетками сетчатки глаз, передается в эпифиз по нейронам супрахиазматического ядра (СХЯ) гипоталамуса и нервным путям. В темное время суток сигналы от СХЯ

вызывают увеличение синтеза и высвобождения из симпатических окончаний медиатора нервных сигналов норадреналина. Этот нейромедиатор возбуждает рецепторы, расположенные на мембране клеток эпифиза, называемых пинеалоцитами, стимулируя таким образом синтез основного гормона эпифиза — мелатонина. Мелатонин является производным биогенного амина — серотонина, который, в свою очередь, синтезируется из аминокислоты триптофана, поступающей с пищей. Активность ферментов, участвующих в превращении серотонина в мелатонин, подавляется освещением. Вот почему производство этого гормона происходит в темное время суток, и тогда его уровень в крови максимальный, а минимальный уровень — в утренние и дневные часы.

Если эпифиз уподобить биологическим часам организма, то мелатонин можно уподобить маятнику, который обеспечивает ход этих часов. Снижение амплитуды его колебаний приводит к их остановке. Пожалуй, более точно будет сравнить эпифиз с солнечными часами, в которых мелатонин играет роль тени от гномона-стержня, отбрасывающего тень от солнца. Днем солнце высоко и тень коротка (уровень мелатонина минимален), в середине ночи — пик синтеза мелатонина эпифизом и секреции его в кровь. При этом важно то, что мелатонин имеет околосуточный (циркадианный) ритм, то есть единицей его измерения является хронологический метроном — суточное вращение Земли вокруг своей оси.

Все биологические ритмы находятся в строгой подчиненности основному водителю ритмов, расположенному в супрахиазматических ядрах гипоталамуса. Молекулярный часовой механизм в СХЯ составлен из взаимодействующих положительной и отрицательной обратных связей так называемых циркадианных или «часовых» генов. Показано, что свет напрямую воздействует на функцию некоторых из них, обеспечивающих циркадианный ритм. Эти гены регулируют функции клеток, контролирующих экспрессию генов ключевого клеточного цикла деления и генов апоптоза². Гормоном-посредником, доносящим руководящие сигналы до органов и тканей, собственно, и является мелатонин.

При этом характер ответа регулируется не только уровнем гормона в крови, но и продолжительностью его ночной секреции. Кроме этого, мелатонин обеспечивает адаптацию эндогенных биоритмов к постоянно меняющимся условиям внешней среды. Регулирующая роль мелатонина универсальна для всех живых организмов, о чем свидетельствует присутствие этого гормона и четкая ритмичность его продукции у всех известных животных, начиная с одноклеточных.

Взаимодействие мелатонина с клетками может происходить различными путями. Мелатонин хорошо растворим как в воде, так и в жирах.

Благодаря этому он преодолевает все тканевые барьеры, свободно проходит через клеточные мембраны. Мелатонин может воздействовать на внутриклеточные процессы как минуя систему рецепторов и сигнальных молекул, так и путем взаимодействия с ядерными и мембранными рецепторами, которые обнаружены в различных ядрах гипоталамуса, сетчатке глаза и других тканях³.

У здоровых детей уровень мелатонина в крови постепенно нарастает вплоть до года и сохраняется на достаточно высоком уровне до периода половой зрелости. Причем у ребят младшего возраста ночной уровень мелатонина выше дневного примерно в 40 раз. У маленьких детей этот гормон выполняет две функции: увеличивает продолжительность сна и подавляет секрецию половых гормонов. В период полового созревания количество циркулирующего в крови гормона снижается, причем наиболее отчетливо это происходит именно в период наступления половой зрелости. Разница между ночным и дневным уровнем сокращается до 10 раз. Отмечено, что дети с замедленным половым созреванием имеют более высокий уровень мелатонина. Если уровень гормона продолжает оставаться высоким (в 5 и более раз выше возрастной нормы), половое созревание затягивается надолго.

Что касается взрослых людей, то, возможно, именно благодаря мелатонину они видят эротические сны. Не без участия мелатонина сон переходит в «быструю стадию» (парадоксальный сон, характеризующийся активными движениями глазных яблок под сомкнутыми веками). В это время в нашей памяти оживают яркие эмоциональные переживания, в том числе и связанные с сексом.

У пожилых людей в возрастной группе 60–74 года большинство физиологических показателей претерпевают положительный фазовый сдвиг циркадианного ритма примерно на 1,5–2 часа вперед. У лиц старше 75 лет нередко возникает десинхронизация секреции многих гормонов, температуры тела, сна и некоторых поведенческих ритмов. С чем это может быть связано? Возможно, что с эпифизом. При старении функция шишковидной железы угнетается, что проявляется прежде всего нарушением ритма продукции мелатонина и снижением уровня его секреции⁴. Интересно, что у столетних ночной уровень мелатонина в крови достаточно высок.

Если эпифиз — солнечные часы организма, то, очевидно, любые изменения длительности светового дня должны существенным образом сказываться на его функциях и в конечном счете на скорости старения. В ряде работ было показано, что нарушение фотопериодичности может приводить к существенному уменьшению продолжительности жизни.

Световое загрязнение и здоровье

Изобретение более ста лет назад электрической лампочки и искусственного освещения кардинально изменило как световой режим, так и продолжительность воздействия света на человека. Воздействие света в ночное время, часто называемое световым загрязнением, становится повсеместным и стало существенной частью современного образа жизни. Уровень светового загрязнения ежегодно увеличивается на 6–12 процентов. Конечно, освещение ночью наших городов делает их комфортнее для жизни и безопаснее. Ночью работает множество людей, обеспечивающих функционирование мегаполисов. По некоторым оценкам в странах Европы и Северной Америки до 20% занятых на производстве людей имеют сменный характер работы^{4,5}. Однако в последнее время появляется все больше данных о неблагоприятном действии светового загрязнения на здоровье человека. У лиц, длительное время работающих по ночам, на 50% увеличен риск развития сердечно-сосудистых заболеваний, ожирения, сахарного диабета 2-го типа, метаболического синдрома, ановуляции, язвенной болезни желудка и двенадцатиперстной кишки и злокачественных новообразований^{3–5}.

Согласно гипотезе «циркадианной деструкции», воздействие света в ночные часы нарушает эндогенный суточный ритм, подавляет ночную секрецию мелатонина, что приводит к снижению его концентрации в крови⁵. Исследования показали, что освещенность в 1,3 лк монохромного синего света или в 100 лк белого света может значительно подавить продукцию мелатонина эпифизом.

Искусственное увеличение продолжительности на 2–4 часа светового периода в течение дня приводит у лабораторных грызунов к увеличению продолжительности овуляторного цикла и в некоторых случаях к его нарушению. Если воздействие света увеличить до 24 часов в сутки, у большинства мышей и крыс нарушения овуляторного цикла развиваются очень быстро, переходя в состояние, эквивалентное климаксу у женщин. В яичниках у крыс и мышей с такими нарушениями обнаруживают кисты и гиперплазию продуцирующих половые гормоны клеток. Вместо циклической продукции гонадотропинов, пролактина, эстрогенов и прогестерона, характеризующей нормальный репродуктивный период, эти гормоны секретируются ациклически, что приводит к гиперпластическим процессам в молочных железах и матке. Имеются данные, что воздействие света ночью укорачивает продолжительность менструального цикла у женщин с длинным (более 33 дней) циклом. 60% медицинских сестер с регулярным менструальным циклом и частой работой в ночную смену имели

менструальный цикл короче 25 дней. Около 70% обследованных медицинских сестер жаловались на нарушения менструального цикла.

У крыс с нарушениям овуляторного цикла снижается усвояемость глюкозы тканями и их чувствительность к инсулину. Установлено, что постоянное освещение приводит к увеличению порога чувствительности гипоталамуса к ингибирующему действию эстрогенов у самок крыс. Этот механизм является ключевым в старении репродуктивной системы как у самок крыс, так и у женщин^{1,6}. Итак, влияние света ночью приводит к ановуляции и ускорению, связанного с возрастом выключения репродуктивной функции у грызунов и к дисменорее у женщин. Воздействие постоянного света увеличивает перекисное окисление липидов в тканях животных и уменьшает общую антиокислительную активность, тогда как применение мелатонина вызывает снижение процессов перекисного окисления, особенно в головном мозге.

Антиоксидантный эффект мелатонина был открыт Р. Рейтером⁷ в 1993 г. Основная направленность антиоксидантного действия мелатонина — защита ядерной ДНК, протеинов и липидов. Защитное действие этого гормона может проявляться в любой клетке живого организма и в отношении всех клеточных структур.

Рядом экспериментальных исследований доказано, что мелатонин обладает значительно большей активностью в отношении нейтрализации агрессивного гидроксильного радикала по сравнению с такими антиоксидантами, как глутатион и маннитол. При нейтрализации пероксильных радикалов мелатонин оказывается в 2 раза активнее витамина Е.

Сообщают о гораздо большем количестве смертей от злокачественных новообразований у сменных рабочих, которые работали на производстве не менее 10 лет, по сравнению с рабочими, занятыми только в дневные смены. В Дании в большом контролируемом рандомизированном исследовании (около 7000 обследуемых в каждой группе) было показано, что занятие вечерней работой достоверно увеличивает риск развития рака молочной железы у женщин в возрасте от 30 до 54 лет. Среди работающих ночью наиболее достоверные результаты были обнаружены у официантов ресторанов, работающих в ночные смены. Подобные наблюдения были сделаны при обследовании стюардесс в большом исследовании риска рака груди в Финляндии и США^{5,8,9}. Установлено, что риск рака возрастает с учащением ночной бессонницы, увеличением уровня ночного освещения и при работе в ночную смену. В последнем случае риск также возрастал с увеличением стажа работы. Были получены данные об увеличенном риске рака толстой кишки и рака прямой кишки у женщин, работающих на радио и телеграфе. В 2003 г. Е. Шернхаммер и ее коллеги¹⁰,

проанализировав данные по изучению состояния здоровья 79 тысяч медсестер, обнаружили, что медсестры, работающие в ночные смены, имеют более высокий риск рака молочной железы. Авторы также нашли, что рак толстой и прямой кишки встречаются чаще у рабочих, имеющих не менее 3 ночных смен в месяц в течение 15 и более лет. Сообщают об увеличении риска возникновения рака предстательной железы у скандинавских пилотов авиалиний в зависимости от количества продолжительных рейсов. Механизмы, лежащие в основе увеличенного риска рака среди ночных рабочих и летных экипажей, возможно, схожи. У аборигенов Аляски риск рака молочной железы с 1969 г. существенно возрос, что также может быть обусловлено увеличением светового загрязнения в регионе¹². Вероятно, нарушение циркадианных ритмов и вынужденное воздействие света в ночное время приводят к уменьшению выработки мелатонина, являющегося известным биологическим блокатором развития злокачественных новообразований^{4,5,11}.

На основании ограниченных доказательств канцерогенности для человека сменной работы, включающей ночную работу, и достаточных доказательств канцерогенности света в течение ночного периода суток (биологической ночи) у экспериментальных животных, рабочая группа Международного агентства по изучению рака пришла к заключению, что сменная работа, приводящая к нарушению циркадианных ритмов, возможно, канцерогенна для человека (группа 2А)¹³. В недавних эпидемиологических исследованиях показано, что карты распределения частоты рака молочной железы и простаты совпадают с картами распределения световой загрязненности^{14,15}.

Доказательства увеличения риска развития опухолей при круглосуточном освещении были получены на лабораторных животных. Еще в 1964 г. немецкий исследователь В. Йохле сообщил, что количество опухолей молочной железы и обусловленных ими смертей у мышей, содержащихся в помещении с круглосуточным освещением, значительно больше, чем животных, находившихся при обычном световом режиме. Аналогичная закономерность прослеживалась и в отношении других опухолей. В 1966 г. сотрудник Онкологического научного центра в Москве И.О. Смирнова обнаружила развитие гиперпластических процессов в молочной железе и мастопатий у подавляющего большинства самок крыс через 7 месяцев после начала воздействия постоянного освещения^{3,9}. По данным И.А. Виноградовой¹⁶, при содержании крыс в условиях постоянного освещения, до 18-месячного возраста доживает чуть больше половины самок животных, тогда как почти 90% крыс были живы к этому сроку в комнате, в которой поддерживался стандартный режим освещения. Спонтанные опухоли

развивались с большей частотой и много раньше у крыс, содержащихся при постоянном освещении, по сравнению с содержащимися при стандартном световом режиме.

В опытах, проведенных в нашей лаборатории, воздействие постоянного освещения у самок мышей, несущих ген рака молочной железы HER-2/неу, сопровождалось увеличением множественности аденокарцином молочной железы по сравнению с группой стандартного освещения. Следует отметить, что эффект постоянного освещения был пропорционален интенсивности освещения. Воздействие постоянного освещения значительно ускоряло возрастные нарушения репродуктивной функции и существенно усиливало спонтанный канцерогенез у мышей линии СВА⁹.

В ряде исследований было установлено стимулирующее влияние постоянного освещения на развитие новообразований различных локализаций, индуцируемых химическими канцерогенными агентами^{9, 11, 16}. Важно отметить, что введение в ночные часы мелатонина таким животным существенно ослабляет канцерогенный эффект.

В наших экспериментах было изучено влияние постоянного освещения на трансплацентарный канцерогенез, индуцируемый N-нитрозоэтилмочевинной. В этом опыте крысы содержались в комнате с круглосуточно включенным светом на протяжении всей беременности и в период вскармливания потомства, после чего потомство содержалось при обычном световом режиме. Исследование показало, что даже кратковременное воздействие постоянного освещения стимулировало развитие индуцируемых этим канцерогеном опухолей нервной системы и почек у потомства, по сравнению с потомством крыс, которые постоянно находились в комнате со стандартным режимом освещения¹⁷.

Таким образом, постоянное освещение обладает активирующим влиянием на развитие индуцированных химическими канцерогенами опухолей различных локализаций.

Антистрессорные эффекты мелатонина

Эпифиз является важным элементом системы антистрессорной «обороны» организма, и мелатонину в этом отводится важная роль фактора неспецифической защиты^{3, 11}. У высокоорганизованных животных, и тем более человека, пусковым моментом при развитии стресса служат негативные эмоции. Мелатонин способствует ослаблению эмоциональной реактивности. К отрицательным последствиям стресса можно отнести усиление процессов свободно-радикального окисления, в том числе и перекисного окисления липидов, что приводит к повреждению клеточных

мембран. Защитные возможности мелатонина в этом отношении мы уже обсуждали. Стресс в обязательном порядке сопровождается обширными сдвигами в эндокринной сфере, которые в первую очередь затрагивают гипоталамо-гипофизарнонадпочечниковую ось. Участие мелатонина носит «поправочный» характер: гормон подключается к эндокринной регуляции только в случае резких отклонений в работе надпочечников.

Существует целая серия доказательств неблагоприятного влияния хронического стресса на иммунную систему. В частности у лиц, длительное время переживающих психотравмирующую ситуацию, наблюдается выраженное снижение уровня Т-лимфоцитов в крови. В этой ситуации мелатонин оказывает как прямое действие на иммунокомпетентные клетки, так и опосредованное через гипоталамус и другие нейроэндокринные структуры³.

Хронический стресс (например, связанный с болью или иммобилизацией) приводит к выраженному рассогласованию суточных биоритмов, при этом возникают проблемы со сном, изменяется ЭЭГ, нарушается секреция ряда биологически активных соединений. И хотя основным «водителем ритма» в организме является не эпифиз, а супрахиазматическое ядро гипоталамуса, оба этих образования взаимодействуют при посредничестве мелатонина (рецепторы к нему есть в клетках СХЯ), который способен ограничивать ход «спешащих часов» основного ритмоводителя.

Влияние мелатонина на процесс старения и развития опухолей

Отметим парадокс природы –
Короче дни, коль ночь бела –
Но прибавляют наши годы,
Мелатонин и темнота.

В опытах на различных моделях индуцированного химического канцерогенеза было обнаружено, что применение мелатонина оказывает угнетающее влияние на возникновение и развитие опухолей молочной железы, шейки матки и влагалища, кожи, подкожной клетчатки, легких, эндометрия, печени, толстой кишки у животных, что свидетельствует о значительной широте спектра антиканцерогенного эффекта мелатонина^{9, 11}. Противоопухолевому действию мелатонина посвящено большое количество работ. Данные исследований на животных хорошо согласуются с результатами клинических наблюдений. Так, в работе канадских ученых¹⁸ представлены результаты мета-анализа 10 выполненных по правилам доказательной

медицины исследований эффективности применения мелатонина для лечения онкологических больных с солидными формами опухолей. В общей сложности лечение получили 643 пациента. Применение мелатонина снизило относительный риск смерти в течение 1 года до 0,66, причем не было зарегистрировано серьезных побочных эффектов препарата.

Возможные механизмы ингибирующего воздействия мелатонина на канцерогенез и старение интенсивно обсуждаются в последнее время. Установлено, что мелатонин оказывает эффект как на системном, так и на тканевом, клеточном и субклеточном уровнях. При этом действие мелатонина препятствует процессам, ведущим к старению и раку. В частности, на системном уровне мелатонин снижает продукцию гормонов, способствующих этим процессам, и стимулирует систему иммунного надзора, предупреждает развитие метаболического синдрома. Одновременно подавляется продукция свободных радикалов кислорода и стимулируется система антиоксидантной защиты. Мелатонин тормозит пролиферативную активность клеток и повышает уровень апоптоза в опухолях, но уменьшает его в нервной системе, угнетает активность теломеразы. На генетическом уровне он ингибирует эффект мутагенов и кластогенов, а также подавляет экспрессию онкогенов.

Представленные данные свидетельствуют о важной роли шишковидной железы в развитии рака. Угнетение функции эпифиза при использовании постоянного режима освещения стимулирует канцерогенез. Эпидемиологические наблюдения относительно увеличения риска рака некоторых локализаций у рабочих ночных смен соответствуют результатам экспериментов на грызунах. Применение эпифизарного гормона мелатонина угнетает канцерогенез у животных, находящихся в условиях как обычного режима освещения, так и при постоянной освещенности.

Таким образом, применение мелатонина с целью профилактики рака может оказаться весьма эффективным, особенно в северных регионах, где летом имеют место «белые ночи», а в течение долгой полярной ночи всюду горит электрический свет.

Суммируя все вышесказанное, можно заключить, что спектр эффектов мелатонина очень широк. В отличие от многих гормонов его действие на клеточные структуры зависит не только от его концентрации в крови и межклеточной среде, но и от исходного состояния клетки. Это позволяет считать мелатонин универсальным эндогенным адаптогеном, поддерживающим баланс организма на определенном уровне и позволяющим адаптировать все происходящие процессы к непрерывно меняющимся условиям окружающей среды и локальным воздействиям на организм.

В настоящее время во многих странах выпускаются препараты мелатонина, которые зарегистрированы в качестве лекарств или как БАД (биологически активные добавки). К настоящему времени уже накоплен некоторый опыт применения мелатонина при лечении различных заболеваний, прежде всего при нарушениях сна, язвенной болезни желудка и 12-перстной кишки, гипертонической болезни. В многочисленных исследованиях показана способность мелатонина замедлять процессы старения и увеличивать продолжительность жизни лабораторных животных — дрозофил, плоских червей, мышей, крыс. Определенный оптимизм вызывают публикации о способности мелатонина повышать устойчивость к окислительному стрессу и ослаблять проявления некоторых ассоциированных с возрастом заболеваний людей, таких как макулодистрофия сетчатки, болезнь Паркинсона, болезнь Альцгеймера, гипертоническая болезнь, сахарный диабет. Необходимы всесторонние клинические испытания мелатонина, которые, как нам представляется, существенно расширят его применение для лечения и профилактики возрастных заболеваний, и в конечном счете преждевременного старения. А пока можно рекомендовать стараться засыпать не позже полуночи, задерживать на ночь окна плотными шторами, не пользоваться ночниками, не оставлять на ночь включенный телевизор, вставая ночью, не зажигать свет. Для освещения туалетной комнаты достаточно крохотной тусклой лампочки-ночника, включающегося в розетку. Освещение кабинета, в котором вы засиживаетесь допоздна, должно быть неярким. Лампы дневного света — наихудший вариант, они дают большую по сравнению с обычными светильниками освещенность.

¹ Дильман В.М. Большие биологические часы. — М., 1986.

² Fu L., Pelicano H., Liu J., Huang P., Lee C.C. The circadian gene Period2 plays an important role in tumor suppression and DNA damage response in vivo. *Cell* 2002; 111: 41–50.

³ Комаров Ф.И., Ранопорт С.И., Малиновская Н.К., Анисимов В.Н. Мелатонин в норме и патологии. — М., 2004.

⁴ Anisimov V.N. Light pollution, reproductive function and cancer risk. *Neuro Endocrinol. Lett.* 2006; 27: 35–52.

⁵ Stevens R.G. Artificial lighting in the industrialized world: circadian disruption and breast cancer. *Cancer Causes Control* 2006; 17: 501–507.

⁶ Dilman V.M., Anisimov V.N. Hypothalamic mechanisms of ageing and of specific age pathology — I. Sensitivity threshold of hypothalamo-pituitary complex to homeostatic stimuli in the reproductive system. *Exp. Gerontol.* 1979. Vol. 14, № 4. P. 161–174.

- ⁷ Reiter R.J., Melchiorri D., Sewerinek E. et al. A review of the evidence supporting melatonin's role as an antioxidant. J. Pineal Res., 1995; 18: 1–11.
- ⁸ Davis S., Mirick D.K., Stevens R.G. Night shift work, light at night, and risk of breast cancer. J. Natl. Cancer Inst. 2001; 93:1557–1562.
- ⁹ Анисимов В.Н., Виноградова И.А. Световой режим, мелатонин и риск развития рака. Вопр. онкол., 2006; 53: 491–498.
- ¹⁰ Schernhammer E.S., Laden F., Speizer F.E. et al. Night-shift work and risk of colorectal cancer in the Nurses' Health Study. J. Natl. Cancer Inst. 2003; 95: 825–828.
- ¹¹ Anisimov V.N., Popovich I.G., Zabezhinski M.A., Anisimov S.V., Vesnushkin G.M., Vinogradova I.A. Melatonin as antioxidant, geroprotector and anticarcinogen. Biochim. Biophys. Acta, 2006; 1757: 573–589.
- ¹² Circumpolar Inuit Cancer Review Working Group. Cancer among the circumpolar Inuit, 1988–2003. II. Patterns and trends. Int. J. Circumpolar Health. 2008; 67: 408–420.
- ¹³ Straif K., Baan R., Grosse Y. et al. Carcinogenicity of shift-work, painting, and fire-fighting. Lancet Oncol. 2007; 8: 1065–1066.
- ¹⁴ Kloog I., Haim A., Stevens R.G., Portnov B.A. Global co-distribution of light at night (LAN) and cancers of prostate, colon, and lung in men. Chronobiol. Int. 2008; 25: 65–81.
- ¹⁵ Kloog I., Haim A., Stevens R.G., Barchana M., Portnov B.A. Light at night co-distributes with incident breast but not lung cancer in the female population of Israel. Chronobiol. Int. 2009; 26: 108–125.
- ¹⁶ Vinogradova I.A., Anisimov V.N., Bukalev A.V., Semchenko A.V., Zabezhinski M.A. Circadian disruption induced by light-at-night accelerates aging and promotes tumorigenesis in rats. Aging, 2009, 1: 855–865.
- ¹⁷ Beniashvili D.S., Benjamin S., Baturin D.A., Anisimov V.N. Effect of light/dark regimen on N-nitrosoethylurea-induced transplacental carcinogenesis in rats. Cancer Lett., 2001; 163: 51–57.
- ¹⁸ Mills E., Wu P., Seely D., Guyatt G. Melatonin in the treatment of cancer: a systemic review of randomized controlled trials and meta-analysis. J. Pineal Res., 2005; 39: 360–366.

С. Иванов

ЭПИФИЗ — ДИРИЖЕР НОЧНОГО ОРКЕСТРА?

Ответ на вопрос, вынесенный в заголовок, — и да и нет. Нет, потому что есть и другие не менее важные аспекты многогранной функции этого органа. И это — отдельная и большая тема. Да, поскольку именно эпифиз либо дирижирует, либо исполняет сольную партию в организме человека в ночное время суток. Сначала ответ на вопрос, почему эпифиз является не только дирижером ночного оркестра организма. С открытием и химической идентификацией первого пинеального (эпифизарного) гормона мелатонина Аароном Лернером полвека назад¹, а затем и аденоглюмеролотропина², эндокринная функция шишковидной железы (эпифиза) уже не вызывает сомнений. И если первоначально приписываемые аденоглюмеролотропину гормональные эффекты не подтвердились³ и позднее связывались с синтезируемыми в эпифизе ренином и ангиотензинподобными пептидами⁴, то гормональный статус мелатонина на сегодня незыблем.

Высказывалась гипотеза о роли мелатонина как высвобождающего фактора (релизинг-гормона) для синтезируемых в эпифизе пептидов⁵, что нашло развитие в последующих исследованиях⁶. Сегодня очевидны также нейротрансмиттерные свойства мелатонина, поскольку он участвует в проведении нервного импульса и обеспечивает возбудимость постсинаптических мембран⁷. Такие разнообразные функциональные модальности мелатонина не исключают его гормональных свойств, поскольку сочетание аутокринного, паракринного и эндокринного эффектов с функциями нейромедиаторов и нейромодуляторов характерно для многих других биологически активных веществ, включая серотонин, катехоламины, опиаты, олигопептиды и т. д.⁸ Хотя, с другой стороны, очевидно, что часть приписываемых мелатонину пинеальных эффектов реализуется другими метоксииндолами и пептидами эпифиза⁹.

К важнейшим физиологическим эффектам мелатонина и пинеальных пептидов ранее относили: регуляцию пигментного, углеводного, жирового, белкового и водно-солевого обмена, сезонных и суточных биоритмов, цикла сон–бодрствование, седативное, галлюцинаторное и антигонадо-тропное действие, ингибирование клеточной пролиферации, адаптогенные и антиканцерогенные свойства¹⁰. Подобные эффекты также реализует другой пинеальный метоксииндол — 5-метокситриптами (мексамин)¹¹, который, как и мелатонин, синтезируется в эпифизе из серотонина¹². Синтетический мексамин в 70-е гг. широко использовался и в качестве радиопротектора, и в экспериментах, моделирующих гиперфункцию эпифиза¹³,

но в 1980-е гг. мексамин снят с производства. Примечательно также, что концентрация серотонина в эпифизе, например у крыс, примерно в 100 раз больше концентрации мелатонина в этом органе¹⁴, что позволяет предположить не только его роль в качестве субстрата биосинтеза мелатонина в эпифизе, но и сепаратные функции этого биогенного амина¹⁵.

В последующие годы перечень пинеальных функций дополнился терморегуляторными, иммуномоделирующими, геропротекторными и антиоксидантными свойствами¹⁶. Причем антиоксидантные эффекты мелатонина, в отличие от других, не опосредуются рецепторами мелатонина в периферических тканях¹⁷, как и аналогичные, но более выраженные антиоксидантные эффекты основного метаболита мелатонина — 6-гидроксимелатонина в отношении перекисного окисления липидов¹⁸. В последние годы активно исследуются кардиоваскулярные эффекты пинеальных гормонов¹⁹, вклад эпифиза в структуру сна²⁰, а также участие эпифиза в механизмах редусомного (редумерного) старения и контроля продолжительности жизни, который реализуется благодаря лунасенсорной функции эпифиза²¹.

Форсирование исследований в области пинеологии (учение об эпифизе) во многом связано с «мелатониновым бумом» 1980–90-х гг. в США, когда мелатонин использовался в качестве пищевой добавки буквально как сахар или соль. Спурт пинеологии также обусловлен широким фронтом исследований пинеальных пептидов в России с начала 90-х гг. XX в.²² Вероятно, эндокринная функция эпифиза отнюдь не исчерпывается широким спектром пинеальных гормонов индольной и пептидной природы, поскольку наличие в резидентных клетках этого органа — пинеалоцитах — митохондрий с тубулярными и с везикулярными кристами²³ свидетельствует не только об активном стероидогенезе, но и о возможном биосинтезе в эпифизе гормонов липидной природы. Тем более что липидные капли — неизменный атрибут пинеалоцитов человека и животных²⁴. В целом очевидно, что современный реестр функций эпифиза еще будет исправляться и дополняться следующими поколениями пинеологов. А калейдоскоп функциональных ипостасей эпифиза будет стратифицирован, а затем обретет иерархические черты.

Далее обсудим полигон, акцепторы и метаболические пути влияний эпифиза. В классических экспериментах N^3 -мелатонин, введенный в сосудистое русло через 1 час после инъекции, обнаруживался практически во всех исследованных органах и тканях у крыс²⁵. Последующая аргументация топографии и границ «полигона», как и акцепторов пинеальных влияний — органов и клеток-мишеней, строилась, в основном, на выявлении, биохимической, стереохимической и генетической идентификации мелатониновых рецепторов. В частности, высокоаффинные мембранные

и ядерные рецепторы к мелатонину идентифицированы в большинстве органов и тканей многих видов лабораторных животных, до млекопитающих и человека²⁶. Причем установлено, что ген одного из ядерных рецепторов к мелатонину — *RORb* — у человека локализован на хромосоме 9 (*9q22*)²⁷. Показано также, что экспрессия в нейронах супрахиазматического ядра (СХЯ — ведущий циркадианный пейсмейкер) гипоталамуса одного из мембранных рецепторов к мелатонину — *Mel 1a* — характеризуется суточным ритмом, противофазным ритму биосинтеза мелатонина в эпифизе²⁸.

Считается, что регуляторные эффекты пинеального мелатонина на циркадианные ритмы реализуются, в основном, через *Mel 1b* рецепторы сетчатки²⁹. Причем, если ночная составляющая циркадианного ритма регулируется «традиционным» глутаматергическим механизмом ретиногипоталамического тракта³⁰, то «дневная» компонента этого ритма контролируется ретинальными афферентами к СХЯ и межколенчатым ядрам (листкам) латерального коленчатого тела (МКЯ ЛКТ); эти афференты содержат в качестве медиатора (или нейромодулятора) гипофизарный пептид, активизирующий аденилатциклазу (*PACAP*)³¹. А, как известно, МКЯ ЛКТ³² и СХЯ через заднюю спайку проецируются, в основном, к глубокой части эпифиза лабораторных грызунов³³, гомологичной вентральной пластинке или задней части эпифиза хищных и приматов. В цитированном выше исследовании³¹ Hannibal с соавт. (1997) продемонстрировали также, что для *PACAP* имеется высокоаффинный рецептор *R1*, а лиганд-рецепторное взаимодействие реализуется через цАМФ-зависимый путь. Другой нейромодулятор — вазоинтестинальный пептид (*VIP*) — в 1000 раз слабее, чем *PACAP*, стимулировал фазовый дрейф циркадианного ритма в течение «субъективного» дня. Методом гибридизации *in situ* показано, что нейроны, экспрессирующие один из «циркадианных» генов — ген «*clock*» — содержат также рецепторы мелатонина и являются ГАМК-ергическими³⁴.

Эти данные соотносятся с результатами хроногенетических экспериментов. В частности установлено, что экспрессия всех трех генов ключевых ферментов биосинтеза мелатонина — триптофан-гидроксилазы (*TPH*), арилалкиламин-N-ацетилтрансферазы (*AA-NAT*) и гидроксииндол-О-метилтрансферазы (*HIOMT*) в эпифизе контролируется мелатониновым циркадианным осциллятором, тогда как в сетчатке экспрессия гена *Hiomt* контролируется непосредственно фотопериодом, а экспрессия двух других генов — *Tph* и *Aa-nat* — регулируется мелатониновым циркадианным осциллятором³⁵. Гены всех трех ключевых ферментов синтеза мелатонина экспрессируются также в базальных кератиноцитах эпидермиса и некоторых других клетках кожи³⁶, где мелатонин и серотонин выявляются

иммуноцитохимически³⁷ и реализуют аутокринные и паракринные, но не системные эндокринные эффекты, что вполне объяснимо с позиций общего эктодермального генеза мелатонинсинтезирующих клеток.

Мелатонин и другие пинеальные индолы увеличивают проницаемость цитолеммы пинеалоцитов для синтезируемых в них пептидов, следовательно, обеспечивают протекцию инкреции пептидов в кровоток³⁸, но блокируют поступление ионов Ca^{2+} в кардиомиоциты³⁹. Вполне правдоподобным выглядит аналогичный Ca^{2+} -дискриминирующий эффект мелатонина в отношении пинеалоцитов, что логично связать с известным фактом петрификации эпифиза, связанной с активизацией его функции, но не с инволютивными процессами в органе⁴⁰. В этой связи описано возрастное снижение активности Ca^{2+} -зависимой АТФазы в пинеалоцитах поверхностного шишковидного тела монгольской песчанки, синхронизированное с накоплением внутриклеточного кальция и пинеальных кальциевых конкреций⁴¹. Кальциевый механизм весьма перспективен в контексте роли этого иона в качестве связующего звена различных клеточных реакций⁴².

К настоящему времени в должной мере изучены адресаты, акцепторы и метаболические пути пинеальных влияний только для одного из многих гормонов эпифиза — мелатонина. Следовательно, этот аспект пинеологии нуждается в дальнейшей разработке, особенно по отношению к группе пинеальных пептидов⁴³.

Каковы каналы пинеальных влияний на клетки, органы и системы организма? Наиболее изучены гуморальные каналы пинеальных влияний — васкулярный и ликворный. И если васкулярный канал пинеальных коммуникаций не нуждается в особой аргументации, поскольку априорно следует из эндокринного статуса эпифиза, то в отношении ликворного канала окончательное мнение в пинеологии пока не сформировалось. Тем не менее из анализа литературы создается впечатление, что, во всяком случае для пинеального мелатонина, ликвороносные коммуникации являются доминирующими. Особенно для понимания эпифиза как звена единой системы вокругжелудочковых (циркумвентрикулярных) органов. И при такой расстановке акцентов просматривается некий паритет между пинеальным и многочисленными экстрапинеальными продуцентами мелатонина⁴⁴.

Установлено⁴⁵, что у телят содержание мелатонина в ликворе в дневные часы суток составляет 38 ± 8 пг/мл, а ночью — 637 ± 34 пг/мл — разница почти в 17 раз. Тогда как у тех же животных концентрация мелатонина в крови в дневные и ночные часы составляет соответственно 19 ± 4 пг/мл и 121 ± 24 пг/мл (разница — 6,4 раза). В том же исследовании показано, что у макак имеется аналогичный суточный ритм содержания мелатонина и

его предшественника N-ацетилсеротонина (но не серотонина) в ликворе. А с помощью H^3 -мелатонина на макаках продемонстрировано, что поступление мелатонина и других пинеальных метоксииндолов из эпифиза в ликвор происходит преимущественно через посредство секреторной активности ворсинчатых сплетений 3-го желудочка мозга.

Такая возможность вполне прогнозируема в связи с особенностями анатомии венозного оттока эпифиза человека и млекопитающих: этот отток происходит как в систему большой вены мозга (вены Галена), так и в вены сосудистого сплетения 3-го желудочка⁴⁶. С другой стороны, если у грызунов эндотелий пинеальных капилляров фенестрирован, то у хищных и приматов (в том числе человека) в стенке капилляров эпифиза эндотелиальный пласт — сплошной, тогда как капилляры ворсинчатых сплетений во всех случаях фенестрированы, следовательно, гематоэнцефалический барьер (ГЭБ) отсутствует⁴⁷. В том же контексте примечательным фактом является наличие у 6 видов лабораторных грызунов особого «пинеального мешка», депонирующего пинеальный инкрет и непосредственно связанного с ворсинчатым сплетением и ворсинчатой основой 3-го желудочка мозга⁴⁸. Этот мешок структурно и функционально гомологичен филогенетически древнему гипофизарному сосудистому мешку домлекопитающих⁴⁹.

Тем не менее для человека и млекопитающих вовсе не исключается прямая инкреция эпифизарных гормонов в ликвор 3-го желудочка путем экзоцитоза (экструзии) из булавовидных отростков пинеалоцитов, расположенных в области пинеального и супрапинеального вентрикулярных карманов⁵⁰. Другая возможность использования ликворной коммуникации — система особых межклеточных пинеальных каналцев, которая напрямую связана не только с перикапиллярным пространством, но и с ликворным бассейном 3-го желудочка мозга и субарахноидального пространства, окружающего эпифиз со всех сторон через своеобразные поры капсулы органа⁵¹. Использование эпифизом ликворной коммуникации проистекает также из филэмбриогенетических закономерностей развития этого органа. И у домлекопитающих, и на ранних стадиях эмбриогенеза человека эпифиз представляет собой трубчатую структуру, непосредственно открывающуюся в пинеальную бухту 3-го желудочка мозга; позднее формируется альвеолярная, а затем и дефинитивная паренхиматознодольчатая структура органа⁵².

В целом роль ликворного канала пинеальных влияний на гипоталамические и иные циркумвентрикулярные (вокругжелудочковые) органы и нервные центры в качестве возможного потенцирующего и/или рецепторного васкулярному каналу, в последние десятилетия ускользают

с горизонта исследователей эпифиза. При этом хрестоматийным является тот факт, что многие фармакологические агенты и биологически активные вещества, введенные в ликвор, оказывают влияние, прямо противоположное тому, которое они оказывают при введении в кровь⁵³. В этой связи следует учитывать и то обстоятельство, что ГЭБ проницаем для мелатонина, но не для серотонина⁵⁴, и известную зависимость проницаемости ГЭБ от соотношения симпатической и парасимпатической составляющих регуляции ГЭБ⁵⁵.

Рассмотрим, наконец, сам «черный ящик» по имени эпифиз. Иммуногистохимически мелатонин определяется преимущественно в пинеалоцитах краевой зоны поверхностной компоненты пинеального комплекса крыс⁵⁶, как и активность ключевого фермента биосинтеза этого гормона — гидроксиндол-О-метилтрансферазы (ГИОМТ) у хомячков⁵⁷. Как известно, ГИОМТ катализирует финальный этап модификации исходного продукта — аминокислоты триптофана — преобразование N-ацетил-5-гидрокситриптамина в мелатонин⁵⁸. У норки мелатонин-иммунопозитивные пинеалоциты равномерно распределены по органу⁵⁹. Топография биосинтеза мелатонина в органе должна характеризоваться видовой специфичностью, поскольку связана с уникальной для различных животных анатомией пинеального комплекса. Даже в пределах одного вида анатомическое строение эпифиза (пинеального комплекса) варьирует в широких пределах⁶⁰.

В частности, на основании изучения пинеального комплекса 88 видов и 12 семейств летучих мышей⁶¹, выявлено представительство практически всех вариантов строения эпифиза, представленных в классификации Лутца Воллрата⁶². Примечательно, что авторами⁶¹ отмечена достоверная положительная корреляция между объемом эпифиза и весом животного как в межвидовом аспекте, так и внутри вида. Если у крыс, хомячков и многих других лабораторных грызунов эпифиз представлен поверхностной (около 90% объема органа) и глубокой (~10%) частями, соединенными пинеальным стеблем — тип «αС» по классификации Vollrath⁶³, то у человека и таких распространенных видов экспериментальных животных, как мышь и кошка, эпифиз представлен только глубокой частью, следовательно, относится к типу «А» по Vollrath⁶⁴. А у другого вида экспериментальных животных — собак — эпифиз представлен дорсальной и вентральной пластинами, связанными, соответственно, с комиссурой поводков и задней (эпителиальной) спайкой⁶⁵.

Между тем в литературе последних лет отсутствуют сведения о видовых особенностях топографии биосинтеза мелатонина в эпифизе. В этой связи следует учитывать закон «переменяющейся активности функцио-

нальных структур»⁶⁶, как и то обстоятельство, что по аналогии с хромофобами гипофиза, отсутствие иммуногистохимической маркировки в тех или иных областях эпифиза может свидетельствовать лишь о фазе деградации данной группы пинеалоцитов. К тому же электроноскопически подтверждена давно высказанная гипотеза⁶⁷ о том, что два морфологических типа пинеалоцитов — «светлые» и «темные» — отражают различный уровень функциональной активности этих клеток, но не являются генетически и функционально различными субпопуляциями пинеалоцитов⁶⁸.

В эпифизе, в отличие от других эндокринных органов, имеется разветвленная сеть пинеальных канальцев⁶⁹. Эти канальцы формируются цитолеммой пинеалоцитов, соседствующих друг с другом. По данному признаку эти межклеточные пинеальные канальцы подобны системе желчных капилляров, образуемых латеральной цитолеммой соседних гепатоцитов. Примечательно, что диаметр просвета канальцев эпифиза варьирует от 1 до 20 мкм и изменяется в ходе суточного ритма⁶⁹. А полярные (булавовидные) отростки пинеалоцитов проникают в просвет не только периваскулярного пространства, но и в просвет канальцев эпифиза. Следовательно, содержимым просвета системы межклеточных пинеальных канальцев является ликвор и инкрет пинеалоцитов, а также пинеальные конкреции («мозговой песок»). В отличие от канальцевой системы эпифиза, тканевые канальцы (паренхиматозные туннели) некоторых других органов выстланы сплошным эпителиальным пластом, неупорядочены, замкнуты и соединяют межклеточные и периваскулярные пространства, обеспечивая циркуляцию тканевой жидкости⁶⁹.

Таким образом, эпифиз оказывается снаружи (ликвор 3-го мозгового желудочка и окружающего орган субарахноидального пространства) и изнутри (система межклеточных пинеальных канальцев) погруженным в ликвор. Причем интрапинеальный и экстрапинеальный ликворный бассейны сообщаются друг с другом. В этом — уникальность эпифиза как эндокринного органа и дополнительный аргумент в пользу приоритетности ликворного канала пинеальных влияний. *Приоритетность* в данном контексте не противоречит *паритетности* ликворного и гемоциркуляторного каналов и приемлема как средство обоснования значимости ликворной коммуникации, в частности для эпифиза. Действительно, ни одна из современных схем нейроэндокринной регуляции всерьез не рассматривает и не учитывает ликвороносные пути! Приоритетность ликворной коммуникации для эпифиза может быть в какой-то мере прояснена апелляцией к общеизвестным фактам. Например, схеме регуляции сперматогенеза. Известно, в частности, что концентрация андрогенов в семенной жидкости, циркулирующей в семенных канальцах, примерно в 250 раз выше

концентрации этих гормонов в крови благодаря выработке sustentocytami (клетки Сертоли) андроген-связывающего белка. Представляется, что ворсинчатые сплетения желудочков мозга подобно sustentocytam «концентрируют» мелатонин в ликворе, обеспечивая его селективную ультрафильтрацию из просвета хориоидных капилляров в просвет желудочков мозга. Если продолжить эту аналогию, — высокая концентрация андрогенов в семенной жидкости признается необходимым и достаточным условием для нормального процесса сперматогенеза у человека.

А для чего создается высокая и к тому же зависящая от фотопериода концентрация мелатонина в ликворе? Вероятный адресат — циркувентрикулярные органы (ворсинчатые сплетения, субфорникальный орган Пинеса, субкомиссуральный орган, сосудистый орган концевой пластинки, нейрогипофиз, area postrema и сам эпифиз), а также вокруг полостные скопления нейросекреторных клеток, в первую очередь гипоталамуса. Все эти нейросекреторные структуры развиваются из эмбриональной эпендимы⁷⁰. Своеобразным клапаном может служить особая разновидность эпендимной глии — танициты. Эти клетки, как известно, имеются только в стенках 3-го желудочка мозга и реализуют субстратную связь между содержимым вентрикулярного бассейна и гемокруцирующего русла (между ликвором и кровью). Почему (зачем?) создается высокая и зависящая от фотопериода концентрация мелатонина в ликворе? Вопрос этот открыт и ждет своих исследователей!

Далее. Каким образом эвакуируется из эпифиза интрапинеальный ликвор, насыщенный мелатонином и другими гормонами? Конечно, часть гормонов, выделенных пинеалоцитами в эпифизарные каналцы, диффундирует в просвет капилляров благодаря связи каналцевой сети эпифиза и его перикапиллярного (и в целом — периваскулярного) пространства. Другая часть пинеальных гормонов имеет другой «адресат» — ликвор, причем минуя посредника в «лице» ворсинчатых сплетений желудочков мозга. Вероятно, если просвет эпифизарных каналцев в течение суток изменяется в несколько раз (колебания от 1 до 20 мкм интегрируют суточные и индивидуальные флуктуации), имеет место отсроченный секреторный цикл: секреция (экзоцитоз пинеальных везикул и/или гранул), затем депонирование, наконец — инкреция. В этом случае напрашивается аналогия с отсроченным секреторным циклом щитовидной железы, где тиреоидные гормоны (кроме кальцитонина) депонируются до времени в составе коллоида и рециркулируют в кровотоке с участием тироцитов по факту их гомеостатической «актуальности». А также аналогия с известной кумулятивно-депонирующей функцией питуицитов нейрогипофиза по отношению к гипоталамическим гормонам — окситоцину и вазопрес-

сину. И под таким углом зрения проявляется смысл наличия такой распространенной у домлекопитающих и грызунов детали строения пинеального комплекса, как пинеальный мешок⁷¹.

Вероятно, в ходе онтогенеза периодически возникают моменты, когда актуализируется массивный выброс пинеальных гормонов в ликворный бассейн (но не в кровотоки). Возможно, этот гормональный буст может быть спровоцирован изменением соотношений давления ликвора внутри и вокруг эпифиза, и в целом — ликворной гидродинамики. Причиной тому могут быть сизигийные флуктуации гравитационных влияний. И в этом контексте на роль «тумблера-кнопки» вполне могут претендовать пинеальные конкреции, смещающиеся на пике приращения гравитации в период новолуния⁷². Тем не менее очевидно, что гипотетическая — пока — лунасенсорная функция эпифиза нуждается в дальнейшей и всесторонней аргументации.

Да, эпифиз — ночной маэстро. И этот вердикт опирается прежде всего на результаты всесторонних исследований мелатонина. О мелатонине и не только — сказано выше¹⁻²⁴. Однако известно, что не только мелатонин манифестирует многократный ночной максимум продукции и инкреции. Аналогичный суточный профиль характерен для соматотропина (гормон роста) и многих других гормонов и функций, активизирующихся в ночные часы. И все эти субстраты и процессы, чье «царство» — ночь, объединяются в тонко сбалансированный анаболический ансамбль, поддерживающий трофотропные процессы в организме. Трофотропные — т. е. процессы, направленные на сохранение, усвоение, восстановление (репарацию и регенерацию), кумуляцию, депонирование и т. д. как материальных и энергетических субстратов, так и информационных паттернов. Примечательно, что нейронные скопления, регулирующие эти процессы, часто содержат пигмент меланин, метаболизм которого тесно связан с катехоламиновым обменом⁷³. Своеобразным «противовесом» анаболического ансамбля выступают субстраты и процессы, активизирующиеся днем. Они интегрированы в катаболический ансамбль, поддерживающий эрготропные процессы в организме. Катаболическую симфонию аранжирует симпатический отдел вегетативной нервной системы, анаболическую — парасимпатический отдел во главе с блуждающим нервом. Не случайно ночь метафорически именуют «царством вагуса» — главного парасимпатического нерва.

Пусть так. Но, во-первых, только мелатонин — и у дневных и у ночных животных, и вне зависимости от хронотипа и у «сов» и у «жаворонков» — проявляет ночной пик. Во-вторых, среди гормонов и других биоактивных веществ по широте спектра физиологических и биологических эффектов — как и по критерию всеохватности, «всюдности»

мишеней — у мелатонина просто нет конкурентов. Эта функциональная полимодальность и тотальное представительство адресатов мелатонина в организме — также аргументировано выше^{25–43}. Действительно, мелатонин производится не только в эпифизе⁴⁴. Но именно пинеальный ночной мелатониновый выброс раскачивает циркадианный маятник. При том что именно циркадианный механизм является ключевым звеном в сложной и многомерной иерархии биоритмов.

Теперь о партитуре. Если эпифиз — ночной маэстро, он не может не отдавать должное леди Селене. Нельзя сбрасывать со счетов и фактор звездного неба. При этом следует помнить, что и лунный свет, и излучения планет (Венеры, например) — являются отраженными (переизлученными и промодулированными атмосферами планет). Один из главных космических сотворцов партитуры ночной симфонии землян — нейтринный солнечный поток⁷⁴. Он, похоже, является основным времязадатчиком (*нем.* — *Zeitgeber*) и ритмоводителем (пейсмейкер), поскольку очевидно, что нейтринный поток не зависит от облачности и других «шумовых» средовых факторов. Хотя вклад этого излучения в общую солнечную энергетику, адресованную нашей планете, днем составляет всего 3% уровня инсоляции, зато ночью — целых 3%! Ведь для нейтрино все оболочки земного глобуса — не помеха. И в этом контексте принципиально то, что ночной профиль инкреции пинеального мелатонина в деталях повторяет динамику интенсивности потока солнечного нейтрино. Эти два процесса статистически значимо синфазны. Другими словами, они изменяются на протяжении суток (а не только в ночные часы!) и ковариантно (однонаправленно), и пропорционально. На сегодняшнем уровне развития технологий поток нейтрино невозможно экранировать. Потому этот примечательный факт так и останется пока лишь статистической закономерностью.

Ночь можно рассматривать как некий сезон в сутках. «Климат» этого сезона отличается минимизацией электромагнитной составляющей нашей среды обитания на фоне компенсаторного превалирования гравитационных императивов. В этой связи весьма примечательна гипотеза А.М. Оловникова⁷² об эпифизе, как «лунасенсоре». Действительно, гравитационное поле Земли с весьма приличной амплитудой гармонически флуктуирует с периодом в один год⁷⁵. Гармоники этого колебания представлены «лунными» периодичностями — возможно, инфра- и ультрадианными составляющими⁷⁶. Грависенсорный аппарат эпифиза включает внутри- и внеклеточные кристаллы гидроксиапатита, внутри- и внеорганный ликворную подушку-помпу, а также инкреторные элементы эпифиза — пинеалциты. Похожие кристаллы присутствуют у человека и в эмбриональном периоде, но — в аденогипофизе⁷⁷. После рождения, воз-

можно, эстафетная палочка грависенсора (и лунасенсора) от гипофиза передается эпифизу. Примечательно, что в контексте представлений, развиваемых А.М. Оловниковым, именно лунасенсорная ипостась функциональной палитры эпифиза является ключевым звеном механизма, лимитирующего продолжительность жизни человека.

- ¹ Lerner A.B., Case J.D., Takahashi Y. et al. Isolation of melatonin, the pineal gland factor that lightens melanocytes // J. Amer. Chem. Soc. 1958. V. 80. P. 2587; Lerner A.B., Case J.D., Heinzelman R.V. Structure of melatonin // J. Amer. Chem. Soc. 1959. V. 81. P. 6084–6086.
- ² Farrel G. Adrenoglomerulotropin // Circulation. 1960. V. 21. P. 1009–1015; Farrel G., McIsaac W.M. Adrenoglomerulotropin // Arch. Biochem. and Biophys. 1961. V. 94. N 3. P. 543–544.
- ³ Полежаева А.И. Фармакологические свойства адреногломерулотропина // Фармакол. и токсикол. 1964. № 2. С. 165–167; Берхин Е.Б., Хелимский А.М., Цыбин А.Б. О роли эпифиза в регуляции секреции альдостерона // Пробл. эндокринологии. 1971. Т. 17. № 2. С. 61–64.
- ⁴ H ulic L., Coculescu M., Petrescu G.H. et al. Possible hormonal role of the angiotensin-like peptides in mammals pineal gland // Rev. Roum. Morphol., embriol. et physiol. Ser. physiol. 1981. V. 18, N 3. P. 155–166.
- ⁵ Damian E. The role of the pineal gland in reproduction // Rev. Roum. Med. Ser. Endocrinol. 1977. V. 15, N 1. P. 3–11; Damian E. The pineal gland as a source of releasing hormones // Rev. Roum. Med. Ser. Endocrinol. 1979. V. 17. N 2. P. 137–138; Benson B. Current status of pineal peptides // Neuroendocrinology. 1977. V. 24. N 3–4. P. 241–258; Damian E., Ianás O., Bădescu I., Oprea M. Anti-LH and FSH activity of melatonin-free pineal extract // Neuroendocrinology. 1978. V. 26. N 6. P. 325–332; Pavel S. Arginine vasotocin as a pineal hormone // J. Neural. Transm. 1978. Suppl. V. 13. P. 135–155; Pavel S., Goldstein R. Further evidence that melatonin represents the releasing hormone for pineal vasotocin // J. Endocrinol. 1979. V. 82. N 1. P. 1–6; Benson B., Larsen B.R., Findell P.R. Melatonin and other pineal products/ Melatonin: Curr. Status and Perspect. Proc. Symp. Bremen, 1980. Oxford, 1981. P. 55–64; Demaine C., Semm P. Electrical responses of pineal cells to pineal indoles and putative transmitters in intact and blinded pigeons // Neuroendocrinology. 1984. V. 39. P. 408–413.
- ⁶ Hastings M.H. Central clocking // Trends Neurosci. 1987. V. 20. P. 459–464; Pevet P. Physiological role of neuropeptide in the mammalian pineal gland // Adv. Pineal Res. 1991. V. 6. P. 275–282; Ром-Бугославская Е.С., Бондаренко Л.А., Губина-Вакулик Г.М. Механизмы аутокринной регуляции функции эпифиза // Нейрофизиология. 1998. Т. 30. С. 163–170.
- ⁷ Осиповский С.А., Полесская М.М. Молекулярные механизмы участия пептидов в функциях нервных клеток // Усп. физиол. наук. 1982. Т. 13. № 4. С. 74–99; Hofman M.A., Flaers E., Goudsmit E., Swaab D.F. Morphometric analysis of the

- suprachiasmatic and paraventricular nuclei in the human brain: sex differences and age-dependent changes // *J. Anat.* 1988. V. 160. P. 127–143; *Sibarov D.A., Kovalenko R.I., Nozdrachev A.D. et al.* Effect of pineal gland peptides on the electric activity of pinealocytes in rats // *Dokl. Biol. Sci.* 2002. V. 385. P. 331–333.
- ⁸ *Ашмарин И.П.* Нейромедиаторы и нейромодуляторы. Эволюция соединений и эволюция гипотез // *Журн. эвол. биох. и физиол.* 1979. Т. 15. № 3. С. 279–282; *Гиллемин Р.* Мозг как эндокринный орган // *Нейрохимия.* 1982. Т. 18. № 4. С. 324–334; *Ашмарин И.П., Обухова М.Ф.* Регуляторные пептиды, функционально-непрерывная совокупность // *Физиол. журн. СССР им. И.М. Сеченова.* 1989. Т. 75. № 5. С. 627–632; *Гомазков О.А.* Современные тенденции в исследовании физиологически активных пептидов // *Усп. соврем. биол.* 1996. Т. 116. № 1. С. 60–68; *Акмаев И.Г.* Современные представления о взаимодействиях регулирующих систем: нервной, эндокринной и иммунной // *Усп. физиол. наук.* 1996. Т. 27. № 1. С. 3–19; *Кветной И.М., Райхлин Н.Т., Южаков В.В., Ингель И.Э.* Экстрапинеальный мелатонин: место и роль в нейроэндокринной регуляции гомеостаза // *Бюлл. эксп. биол. и мед.* 1999. Т. 127. № 4. С. 364–370; *Узрюмов М.В.* Механизмы нейроэндокринной регуляции. М., 1999; *Кветная Т.В., Князькин И.В., Кветной И.М.* Мелатонин нейроиммунэндокринный маркер возрастной патологии. СПб., 2005.
- ⁹ *Pevet P.* 5-methoxytryptamine a pineal hormone? // *Neuroendocrinol. Lett.* 1982. V. 4. N 3. P. 140; *Pevet P.* Physiological role of neuropeptide in the mammalian pineal gland // *Adv. Pineal Res.* 1991. V. 6. P. 275–282; *Hastings M.H.* Central clocking // *Trends Neurosci.* 1997. V. 20. P. 459–464; *Анисимов В.Н., Reiter R.J.* Функция эпифиза при раке и старении // *Вопр. онкол.* 1990. Т. 36. С. 259–268; *Yu H.-S., Reiter R.J.* (eds.) Melatonin. Biosynthesis, physiological effects and clinical applications. Boca Raton, FL: CRC Press, 1993.; *Yuwiler A., Brammer G.L.* Neurotransmitters and peptides in the pineal gland/ *Light and biological rhythms in man.* Wetterberg L. (ed.) / Oxford: Pergamon Press Ltd, 1993. P. 133–144; *Arendt J.* Melatonin and the mammalian pineal gland. London: Chapman & Hall, 1995.; *Ром-Буго-славская Е.С., Бондаренко Л.А., Губина-Вакулик Г.М.* Механизмы аутокринной регуляции функции эпифиза // *Нейрофизиология.* 1998. Т. 30. С. 163–170.
- ¹⁰ *Kitay J.I., Altschule M.D.* The pineal gland. Cambridge, Massachusetts: Harvard Univ. Press, 1954.; *Хелимский А.М.* Современные представления о функциях эпифиза // *Пробл. эндокринол. и гормонотерапии.* 1964. Т. 10. № 1. С. 117–122; *Хелимский А.М.* Биосинтез и инактивация гормонов шишковидной железы (эпифиза) // *Пробл. эндокр.* 1967. Т. 13. № 2. С. 105–110; *Хелимский А.М.* Эпифиз (шишковидная железа). М.: , 1969; *Шапиро Г.А., Кейль С.Р.* Мелатонин (обзор литературы) // *Пробл. эндокр.* 1967. Т. 13. № 2. С. 110–116; *Wurtman R.J., Axelrod J., Kelly D.E.* The pineal. N.Y.-London: Acad. Press, 1968; Vollrath L. The pineal organ. Berlin: Springer. 1981; *Анисимов В.Н., Хавинсон В.Х., Морозов В.Г., Дильман В.М.* Снижение порога чувствительности гипоталамо-гипофизарной системы к действию эстрогенов под влиянием экстракта эпифиза у старых самок крыс // *ДАН СССР — 1973а.* Т. 213. С. 483–485; *Анисимов В.Н., Морозов В.Г., Хавинсон В.Х., Дильман В.М.* Сопоставление противоопухолевой активности

- экстрактов эпифиза, гипоталамуса, мелатонина и сибетина у мышей с перививным раком молочной железы // *Вопр. онкол.* 1973b. № 10. С. 99–101; *Исаченков В.А.* Эпифиз и его взаимосвязи с гипоталамо-гипофизарной системой. Автореф. дисс. ... докт. мед. наук. М., 1973; *Чазов Е.И., Исаченков В.А.* Эпифиз: место и роль в системе нейроэндокринной регуляции. М., 1974; *Дильман В.М., Анисимов В.Н.* Повышение чувствительности гипоталамуса к ингибирующему действию эстрогенов, вызванное применением L-ДОФА, дифенина, эпителина и фенформина у старых крыс // *Бюлл. эксп. биол. и мед.* 1975. Т. 80. № 11. С. 96–98; *Веселова С.П.* Эпифиз и гипоталамо-гонадные связи. Автореф. ... дисс. канд. мед. наук. М., 1975; *Голиков П.П., Лебедев Б.С.* Влияние эпифизэктомии на содержание альдостерона, кортикостерона и транскортина в периферической крови // *Пробл. эндокринол.* 1975. Т. 21. № 5. С. 100–105; *Исаченков В.А., Кривошеев О.Г., Бадосов Е.П. и др.* Гонадотропин из пинеальных желез быка. Доказательства идентичности с лютеинизирующим гормоном гипофиза // *Пробл. эндокр.* 1978. Т. 24. № 3. С. 79–87; *Грищенко В.И.* Роль эпифиза в физиологии и патологии женской половой системы. Харьков, 1979; *Reiter R.J.* The pineal and its hormones in the control of reproduction in mammals // *Endocr. Rev.* 1980. V. 1. P. 109–131; *Райхлин Н.Т., Кветной И.М.* Взаимоотношения мелатонина и некоторых других гормонов и биогенных аминов (обзор) // *Пробл. эндокр.* 1980. Т. 26. № 1. С. 79–83; *Райхлин Н.Т., Кветной И.М.* Мелатонин и «АПУД-система» в норме и патологии / Актуальные вопросы современной эндокринологии. Нейробиологические аспекты. М., 1981. С. 124–140; *Слепушкин В.Д., Пашицкий В.Г.* Эпифиз и адаптация организма. Томск, 1982; *Altar A.* Development of the mammalian pineal gland // *Develop. Neurosci.* 1982. V. 5. N 2–3. P. 166–180; *Mess B.* Interactions between pineal and nonreproductive endocrine glands/ *Pineal Gland and Endocr. Role. Proc. NATO Adv. Study Inst.* Grice, June 21-July 2, 1982. New York, London, 1983. P. 477–508; *Vivien-Roels B.* The pineal gland and the integration of environmental information: Possible role of hydroxy — and methoxyindoles // *Mol. Physiol.* 1983. V. 4, N 5–6. P. 331–345.
- ¹¹ *Pevet P.* 5-methoxytryptamine a pineal hormone? // *Neuroendocrinol. Lett.* 1982. V. 4, N 3. P. 140; *Mirmiran M., Pevet P.* Effects of melatonin and 5-methoxytryptamine on sleep-wake patterns in the male rat // *J. Pineal Res.* 1989. V. 6. P. 325–334.
- ¹² *Axelrod J., Weissbach H.* Enzymatic O-methylation of N-acetyl-serotonin to melatonin // *Science.* 1960. V. 131. P. 1312–1318.
- ¹³ *Грищенко В.И.* Роль эпифиза в физиологии и патологии женской половой системы. Харьков, 1979.
- ¹⁴ *Wurtman R.J., Axelrod J., Kelly D.E.* The pineal. N.Y.-London: Acad. Press, 1968.
- ¹⁵ *Попова Н.К., Науменко Е.В., Колтаков В.Г.* Серотонин и поведение. Новосибирск, 1978.
- ¹⁶ *Дильман В.М.* Улучшение показателей клеточного иммунитета под влиянием полипептидного экстракта эпифиза // *Вопр. онкол.* 1977. Т. 23, № 6. С. 7–9; *Дильман В.М.* Четыре модели медицины. Л., 1987; *Pierpaoli W., Maestroni G.J.M.* Melatonin: a principal neuroimmunoregulatory and anti-stress hormone: its anti-aging effect // *Immunol. Lett.* 1987. V. 16. P. 355–362; *Слепушкин В.Д., Анисимов В.Н.,*

- Хавинсон В.Х. и др. Эпифиз, иммунитет и рак (теоретические и клинические аспекты). Томск, 1990; *Pierpaoli W., Dall'Ara A., Pedniss E., Regelson W.* The pineal control of aging: the effect of melatonin and pineal grafting on the survival of older mice // *Ann. N.Y. Acad. Sci.* 1991. V. 621. P. 291–313; *Dollins A.B., Zhdanova I.V., Wurtman R.J.* Effect of inducing nocturnal serum melatonin concentrations in daytime on sleep, mood, body temperature and performance // *Proc. Natl. Acad. USA.* 1994. V. 91. P. 1824–1828; *Анисимов В.Н., Прокопенко В.М., Хавинсон В.Х.* Мелатонин и эпителин угнетают процесс свободно-радикального окисления у крыс // Докл. РАН. 1995. Т. 343. С. 557–559; *Анисимов В.Н., Арутюнян А.В., Хавинсон В.Х.* Мелатонин и эпителин угнетают процесс окисления липидов у крыс // Докл. РАН. 1996. Т. 348. С. 265–267; *Анисимов В.Н., Арутюнян А.В., Хавинсон В.Х.* Влияние мелатонина и эпителина на активность антиокислительной системы у крыс // Докл. РАН. 1997. Т. 352. С. 831–833; *Анисимов В.Н., Хавинсон В.Х., Заварзина Н.Ю. и др.* Влияние пептидных регуляторов и мелатонина на показатели биологического возраста и продолжительности жизни мышей // *Усп. геронтол.* 2000. № 4. С. 88–97; *Arendt J.* Melatonin and the mammalian pineal gland. London: Chapman & Hall, 1995; *Reiter R.J.* The pineal gland and melatonin in relation to aging: a summary of the theories and of the data // *Exp. Gerontol.* 1995. V. 30. P. 199–212; *Anisimov V.N.* The solar clock of aging // *Acta Gerontol.* 1996. V. 46. P. 10–18; *Бондаренко Л.А.* Современные представления о физиологии эпифиза // *Нейрофизиология.* 1997. Т. 29, № 3. С. 212–237; *Пишак В.П., Захарчук О.Л., Пишак О.В.* Шишковидне тіло і хроноритми імунної системи. Чернівці: Прут, 1997; *Cagnacci A.* Homeostatic versus circadian effects of melatonin on core body temperature in humans // *J. Biol. Rhythms.* 1997. V. 12, N 6. P. 509–517; *Анисимов В.Н.* Физиологические функции эпифиза (геронтологический аспект) // *Рос. физиол. журн. им. И.М. Сеченова.* 1998a. Т. 83. С. 1–10; *Анисимов В.Н.* Роль эпифиза (шишковидной железы) в механизмах старения // *Успехи геронтол.* 1998b. Т. 2. С. 74–81; *Анисимов В.Н.* Молекулярные и физиологические механизмы старения. СПб, 2003; *Анисимов В.Н.* Горячие точки современной геронтологии // *Природа.* 2007. № 2; *Touitou Y.* Human aging and melatonin. Clinical relevance // *Exp. Gerontol.* 2001. V. 36. P. 1083–1101; *Коркушко О.В., Шатило В.Б.* Шишковидная железа: физиологическая роль в организме, функциональная недостаточность в пожилом возрасте, возможные пути ее коррекции // *Медицинский Весвіт.* 2003. Т. 3, № 2. С. 3–16; *Комаров Ф.И., Рапопорт С.И., Малиновская Н.К., Анисимов В.Н.* (ред.) Мелатонин в норме и патологии. М., 2004; *Иванов С.В.* Возрастная морфология эпифиза человека: прижизненное исследование // *Успехи геронтологии.* 2007a. Т. 20, № 2. С. 60–65; *Иванов С.В.* Менопауза — ключевой аспект старения: роль эпифиза // *Успехи геронтологии.* 2007b. Т. 20, № 4. С. 19–24; *Иванов С.В.* Результаты постнатального скрининга пинеального статуса: гендерные особенности снижения функции эпифиза в критические отрезки онтогенеза // *Клиническая геронтология.* 2007d. Т. 13, № 9. С. 85.
- ¹⁷ *Reiter R.J.* Functional aspects of the pineal hormone melatonin in combating cell and tissue-damage induced by free-radicals // *Eur. J. Endocrinol.* 1996. V. 134. P. 412–420.
- ¹⁸ *Pierrefiche G., Topall G., Courboin G. et al.* Antioxidant activity of melatonin in mice // *Res. Commun. Chem. Pathol. Pharmacol.* 1993. V. 80. P. 211–223.
- ¹⁹ *Birau N., Peterssen U., Meyer C., Goyyschalk J.* Hypotensive effect of melatonin in essential hypertension // *IRSC Med. Sci.* 1981. V. 9. P. 906; *Brugger P., Marktl W., Herold M.* Impaired nocturnal secretion of melatonin in coronary heart disease // *Lancet.* 1995. V. 345. P. 1408; *Lusardi P., Piazza E., Fogari R.* Cardiovascular effect of melatonin in hypertensive patients well controlled by nifedipine: a 24-hour study // *Br. J. Clin. Pharmacol.* 2000. V. 49. P. 423–427; *Ekmekcioglu C., Haslmayer P., Philipp C. et al.* Expression of the MT1 melatonin receptor subtype in human coronary arteries // *J. Recept. Signal. Transduct. Res.* 2001. V. 21. P. 85–91; *Анисимов С.В., Богоилер К.Р., Анисимов В.Н.* Изучение влияния мелатонина на экспрессию генов в сердце мышей с помощью микроциповой технологии // Докл. АН. 2002a. Т. 383. С. 276–281; *Анисимов С.В., Богоилер К.Р., Хавинсон В.Х., Анисимов В.Н.* Изучение действия пептидов вилона и эпителина на экспрессию генов в сердце мыши с помощью технологии на основе микроципов // *Бюлл. exper. биол. и мед.* 2002b. Т. 133. С. 340–347; *Sahna E., Olmez E., Acet A.* Effect of physiological and pharmacological concentrations of melatonin on ischemia-reperfusion arrhythmias in the rats: can the incidence of sudden cardiac death be reduced? // *J. Pineal Res.* 2002. V. 32. P. 194–198; *Sewerynek E.* Melatonin and the cardiovascular system // *Neuroendocrinol. Lett.* 2002. V. 23. Suppl. 1. P. 79–83; *Anisimov S.V., Boheler K.R.* Aging-associated changes in cardiac gene expression: large scale transcriptome analysis // *Успехи геронтол.* 2003. Вып. 11. С. 67–75; *Комаров Ф.И., Рапопорт С.И., Малиновская Н.К., Анисимов В.Н.* (ред.) Мелатонин в норме и патологии. М., 2004; *Заславская Р.М., Лилица Г.В., Калинина Е.В. и др.* Коррекция метаболических нарушений мелатонином у пожилых больных постинфарктным кардиосклерозом и сердечной недостаточностью // *Рос. мед. журнал.* 2004. № 2. С. 41–44; *Заславская Р.М., Шакирова А.Н., Лилица Г.В., Щербань Э.А.* Мелатонин в комплексном лечении больных сердечнососудистыми заболеваниями. М., 2005; *Иванов С.В.* Сердце — мишень пинеальных влияний: субстрат, геронтологический аспект, гериатрические приложения / Геронтология: от кардиологии к социально-экономическим аспектам. Матер. Региональной научно-практ. конференции Северо-Западного федерального округа. Сыктывкар, 16–17 февраля 2005 г. Сыктывкар: СО ГО РАН, 2005. С. 23–29; *Иванов С.В.* Эпифиз, Луна и сердечно-сосудистая патология: от теории к эмпирии / Болезни системы кровообращения: проблемы и пути их решения (медицинские и биологические науки): Региональная научно-практическая конференция СЗФО. Сыктывкар, 19–20 октября 2007 г. / Под ред. С.В. Иванова. Сыктывкар-СПб, 2007с. С. 133–151; *Иванов С.В., Лукина В.В., Минченкова О.А.* Средний «возраст» инфаркта миокарда совпадает со средней продолжительностью жизни мужчин и женщин в регионе // *Клиническая геронтология.* 2008. Т. 14, № 9. С. 91.
- ²⁰ *Wurtman R.J., Liberman H.R.* Melatonin secretion as a mediator of circadian variations in sleep and sleepiness // *J. Pineal Res.* 1985. V. 2. P. 301–303; *Dawson D., Encel N.* Melatonin and sleep in humans // *J. Pineal Res.* 1993. V. 15. P. 1–12;

- Dollins A.B., Zhdanova I.V., Wurtman R.J.* Effect of inducing nocturnal serum melatonin concentrations in daytime on sleep, mood, body temperature and performance // *Proc. Natl. Acad. USA.* 1994. V. 91. P. 1824–1828; *Czeisle C., Turek F.W.* (eds.) Melatonin, sleep and circadian rhythms: current progress and controversies // *J. Biol. Rhythms.* 1997. V. 12. P. 485–714; *Zhdanova I.V., Lynch H.J., Wurtman R.J.* Melatonin: a sleep-promoting hormone // *Sleep.* 1997. V. 20. P. 899–907; *Kovalson V.M., Rozhnov Ju.V.* Melatonin increases paradoxical sleep in rabbits // *J. Sleep Res.* 2000. V. 9. Suppl. 1. P. 103; *Ковальзон В.М., Вейн А.М.* Мелатонин и сон/ Мелатонин в норме и патологии. Под ред. Ф.И. Комарова, С.И. Рапопорта, Н.К. Малиновской, В.Н. Анисимова. М., 2004. С. 182–197.
- ²¹ *Оловников А.М.* Редусомная гипотеза старения и контроля биологического времени в индивидуальном развитии // *Биохимия.* 2003а. Т. 68. № 1. С. 741; *Оловников А.М.* Редусомное старение: комментарии // *Успехи геронтологии.* 2003b. Вып. 12. С. 28–45; *Olovnikov A.M.* Lunasensor, infradian rhythms, telomeres and chronomere program of aging // *Ann. NY Acad. Sci.* 2005. V. 1057. P. 112–132; *Olovnikov A.M.* Hypothesis: Lifespan is regulated by chronomere DNA of the hypothalamus // *J. Alzheimers Dis.* 2007. V. 11. P. 241–252; *Иванов С.В.* Эпифиз, Луна и сердечно-сосудистая патология: от теории к эмпирии/ Болезни системы кровообращения: проблемы и пути их решения (медицинские и биологические науки): Региональная научно-практическая конференция СЗФО. Сыктывкар, 19–20 октября 2007 г. / под ред. С.В. Иванова. Сыктывкар; СПб., С. 133–151; *Иванов С.В.* Субстраты и возможные механизмы лунасенсорной функции эпифиза в контексте редусомной гипотезы старения и контроля биологического времени в онтогенезе // *Успехи геронтологии.* 2008. Т. 21. № 3. С. 488–490; *Иванов С.В., Лукина В.В., Минченкова О.А.* Кардиоэпидемиологическая аргументация редусомной гипотезы старения // *Успехи геронтологии.* 2008. Т. 21, № 3. С. 491–493.
- ²² *Анисимов В.Н., Хавинсон В.Х., Морозов В.Г.* Роль пептидов эпифиза в регуляции гомеостаза: 20-летний опыт исследования // *Усп. соврем. биол.* 1993. Т. 113, № 6. С. 752–762; *Анисимов В.Н., Хавинсон В.Х., Заварзина Н.Ю. и др.* Влияние пептидных регуляторов и мелатонина на показатели биологического возраста и продолжительности жизни мышей // *Усп. геронтол.* 2000. № 4. С. 88–97; *Anisimov V.N., Khavinson V.K., Morozov V.G.* Twenty years of study on effects of pineal peptide preparation epithalamin in experimental gerontology and oncology // *Ann. N. Y. Acad. Sci.* 1994. V. 719. P. 483–493; *Anisimov V.N., Mylnikov S.V., Khavinson V.Kh.* Pineal peptide preparation epithalamin increases the lifespan of fruit flies, mice and rats // *Mech. Ageing Dev.* 1998. V. 103. P. 123–132; *Anisimov V.N., Arutjunyan A.V., Khavinson V. Kh.* Effect of pineal peptide preparation Epithalamin on free radical processes in animals and humans // *Neuroendocrinol. Lett.* 2001. V. 22. P. 9–18; *Морозов В.Г., Хавинсон В.Х.* Пептидные биорегуляторы (25-летний опыт экспериментального и клинического изучения). — СПб., 1996; *Кузник Б.И., Морозов В.Г., Хавинсон В.Х.* Цитомедины: 25-летний опыт экспериментальных и клинических исследований. СПб., 1998; *Хавинсон В.Х.* Тканеспецифическое действие пептидов // *Бюлл. эксп. биол. и мед.* 2001.

- Т. 132. С. 228–229; *Хавинсон В.Х., Морозов В.Г.* Пептиды эпифиза и тимуса в регуляции старения. СПб., 2001; *Хавинсон В.Х., Морозов В.Г., Соловьева Д.В., Малинин В.В.* Применение эпителина для профилактики и лечения генетически детерминированной возрастной патологии // *Успехи геронтол.* 1998. Вып. 2. С. 103–106; *Хавинсон В.Х., Морозов В.Г., Анисимов В.Н.* Влияние эпителина на свободнорадикальные процессы у человека и животных // *Успехи геронтол.* 1999. Вып. 3. С. 133–142; *Хавинсон В.Х., Яковлева Н.Д., Попучиев В.В. и др.* Репаративное действие эпителина на ультраструктуру пинеальной железы g-облученных крыс // *Бюлл. эксп. биол. и мед.* 2001. Т. 131. С. 98–103; *Khavinson V., Goncharova N., Lapin B.* Synthetic tetrapeptide epitalon restores disturbed neuroendocrine regulation in senescent monkeys // *Neuroendocrinol. Lett.* 2001. V. 22. P.251–254; *Коркушко О.В., Хавинсон В.Х., Бутенко Г.М., Шатило В.Б.* Пептидные препараты тимуса и эпифиза в профилактике ускоренного старения. СПб., 2002; *Хавинсон В.Х., Анисимов В.Н.* Пептидные биорегуляторы и старение. СПб.; *Анисимов С.В., Богилер К.Р., Хавинсон В.Х., Анисимов В.Н.* Изучение действия пептидов вилона и эпителина на экспрессию генов в сердце мыши с помощью технологии на основе микрочипов // *Бюлл. экспер. биол. и мед.* 2002. Т. 133. С. 340–347; *Коркушко О.В., Шатило В.Б.* Шишковидная железа: физиологическая роль в организме, функциональная недостаточность в пожилом возрасте, возможные пути ее коррекции // *Медицинский Вестник.* 2003. Т. 3, № 2. С. 3–16.
- ²³ *Дудченко В.Ф.* Постнатальный морфогенез шишковидного тела в норме и в условиях нарушения нервной регуляции. Автореф. ... дисс. канд. мед. наук. М., 1974; *Веселова С.П.* Эпифиз и гипоталамо-гонадные связи. Автореф. ... дисс. канд. мед. наук. М., 1975; *Przybylska B.* "Light" and "dark" pinealocytes of the porcine pineal gland // *J. Mikrosk.-anat. Forsch.* 1989. Bd. 103, N 2. S. 329–335.
- ²⁴ *Кривич Р.В.* Иллюстрированная энциклопедия по гистологии человека. Пер. с англ. СПб., 2001.
- ²⁵ *Wurtman R.J., Axelrod J., Potter L.T.* The uptake of H³-melatonin in endocrine and nervous tissues and the effects of constant light exposure // *J. Pharmacol. and Exptl. Therap.* 1964. V. 143. P. 314–318; *Wurtman R.J., Axelrod J., Kelly D.E.* The pineal. N.Y.-London: Acad. Press, 1968.
- ²⁶ *Reper S.M., Weaver D.R., Ebisawa T.* Cloning and characterization of a mammalian melatonin receptor that mediates reproductive and circadian responses // *Neuron.* 1994. V. 13. P. 1177–1185; *Reper S.M., Godson C., Mahle C.D., Weaver D.R., Slawenhaupt S.A., Gusella J.F.* Molecular characterization of a second melatonin receptor expressed in human retina and brain: the Mel 1b melatonin receptor // *Proc. Natl. Acad.Sci.USA.* 1995. V. 92. P. 8734–8738; *Reper S.M., Weaver D.R., Ebisawa T., Mahle C.D., Kolakowski L.F.* Cloning of a melatonin-related receptor from human pituitary // *FEBS Lett.* 1996. V. 386. P. 219–224; *Arendt J.* Melatonin and the mammalian pineal gland. London: Chapman & Hall, 1995; *Matsui T., Sashihara S., Oh Y., Waxman S.G.* An orphan nuclear receptor, mROR α and its special expression in adult mouse brain // *Mol. Brain Res.* 1995. V. 33. P. 217–226; *Reiter R.J., Oh C.-S., Fujimori O.* Melatonin: its intracellular and genomic actions // *Trends*

- Endocrinol. Metab. 1996. V. 7. P. 22–27; *Repert S.M.* Melatonin receptors: molecular biology of a new family of G-protein-coupled receptors // J. Biol. Rhythms. 1997. V. 12. P. 528–531; *Al-Ghoul W.M., Herman M.D., Dubocovich M.L.* Melatonin receptor subtype expression in human cerebellum // NeuroReport. 1998. V. 9. N. 18. P. 4063–4068; *Kokkola T., Laitinen J.T.* Melatonin receptor genes // Ann. Med. 1998. V. 30. P. 88–94; *Bernard M., Guerlotte J., Greve P. et al.* Melatonin synthesis pathway: circadian regulation of the genes encoding the key enzymes in the chicken pineal gland and retina // Reprod. Nutr. Dev. 1999. V. 39. P. 325–334; *Carlberg C.* Gene regulation by melatonin // Ann. N.Y. Acad. Sci. 2000. V. 917. P. 387–396; *Drew J.E., Barrett P., Mercer J.G. et al.* Localization of the melatonin-related receptor in the rodent brain and peripheral tissues // J. Neuroendocrinol. 2001. V. 13. P. 453–458; *Ekmekcioglu C., Haslmayer P., Philipp C. et al.* Expression of the MT1 melatonin receptor subtype in human coronary arteries // J. Recept. Signal. Transduct. Res. 2001. V. 21. P. 85–91; *Woo M.M.M., Tai C.J., Kang S.K. et al.* Direct action of melatonin in human granulosa-luteal cells // J. Clin. Endocr. Metab. 2001. V. 86. P. 4789–4797; *Анисимов С.В., Богилер К.Р., Анисимов В.Н.* Изучение влияния мелатонина на экспрессию генов в сердце мышей с помощью микрочиповой технологии // Докл. АН. 2002а. Т. 383. С. 276–281; *Анисимов С.В., Богилер К.Р., Хавинсон В.Х., Анисимов В.Н.* Изучение действия пептидов вилона и эпیتالона на экспрессию генов в сердце мыши с помощью технологии на основе микрочипов // Бюлл. экспер. биол. и мед. 2002b. Т. 133. С. 340–347; *Анисимов С.В., Хавинсон В.Х., Анисимов В.Н.* Влияние мелатонина и тетрапептида на экспрессию генов в головном мозге мышей // Бюлл. экспер. биол. и мед. 2004. Т. 138. С. 570–576; *Anisimov S.V., Boheler K.R.* Aging-associated changes in cardiac gene expression: large scale transcriptome analysis // Успехи геронтол. 2003. Вып. 11. С. 67–75; *Анисимов С.В.* Генетические аспекты биологии мелатонина/ Мелатонин в норме и патологии. Под ред. Ф.И. Комарова, С.И. Рапопорта, Н.К. Малиновской, В.Н. Анисимова. М., 2004. С. 48–71; *Anisimov S.V., Popovic N.* Genetic aspects of melatonin biology // Rev. Neurosci. 2004. V. 15. P. 209–230.
- ²⁷ *Andre E., Conquet F., Steinmayr M. et al.* Distribution of retinoid-related orphan receptor b changes circadian behavior, causes retinal degeneration and leads to vacillans phenotype in mice // The EMBO J. 1998. V. 17. P. 3867–3877.
- ²⁸ *Yasuo S., Yoshimura T., Bartell P.A. et al.* Effect of melatonin administration on qPer2, qPer3 and qClock gene expression in the suprachiasmatic nucleus of Japanese quail // Eur. J. Neurosci. 2002. V. 16. P. 1541–1546.
- ²⁹ *Krause D.N., Dubocovich M.L.* Melatonin receptors // Ann. Rev. Pharmacol. Toxicol. 1991. V. 31. P. 549–568; *Huether G., Poeggeler B., Blanke J.* Effects of indirectly acting 5-HT receptor agonists on circulating melatonin in rat // Eur. J. Pharmacol. 1993. V. 238. P. 249–254.
- ³⁰ *Poeggeler B., Reiter R.J., Tan D.X. et al.* Melatonin, hydroxyl radical-mediated oxidative damage and aging: a hypothesis // J. Pineal Res. 1993. V. 14. P. 151–168.
- ³¹ *Hannibal J., Fuhrenkrug J., Larsen P.J. et al.* Pituitary adenylate cyclase activating polypeptide (PACAP) in the retinohypothalamic tract. A potential daytime regulator of the biological clock // Regul. Peptides. 1997. V. 71, N 2. P. 112.

- ³² *Mikkelsen J.D., Moller M.* A direct neural projection from the deep pineal gland of the rat demonstrated with Phaseolus vulgaris leucoagglutinin // Brain Res. 1990. V. 520, N 1–2. P. 342–346.
- ³³ *Guerillot Ch., Pfister A., Muller J., DaLage C.* Recherche de l'origine des fibres nerveuses extraorthosympathiques innervant l'épiphyse du rat (étude du transport rétrograde de la peroxydase de raifort) // Reprod., nutr., develop. 1982. V. 22, N 2. P. 371–378; *Moller M., Larsen J.N.B., Larsen P.J. et al.* Neuropeptides in diencephalic centers involved in circadian rhythms studied by immunohistochemistry, receptor-autoradiography and in situ hybridization // Acta neurol. Scand. 1990. V. 81, N 4. P. 373; *Larsen P.J., Moller M., Mikkelsen D.* Efferent projections from the periventricular and medial parvocellular subnuclei of the hypothalamic paraventricular nucleus to circumventricular organs of the rat: A Phaseolus vulgaris — leucoagglutinin (PHA-L) tracing study // J. Comp. Neurol. 1991. V. 306, N 3. P. 462–475; *Moller M.* Fine structure of the pinealopetal innervation of the mammalian pineal gland // Microsc. Res. and Techn. 1992. V. 21, N 3. P. 188–204.
- ³⁴ *Masurais D., Le D.G., Brierley I. et al.* Expression of clock gene in the brain of rainbow trout: comparison with the distribution of melatonin receptors // J. Comp. Neurol. 2000. V. 422, N 4. P. 612–620.
- ³⁵ *Bernard M., Guerlotte J., Greve P. et al.* Melatonin synthesis pathway: circadian regulation of the genes encoding the key enzymes in the chicken pineal gland and retina // Reprod. Nutr. Dev. 1999. V. 39. P. 325–334.
- ³⁶ *Slominski A., Pisarchik A., Semak I. et al.* Serotonergic and melatonergic systems are fully expressed in human skin // FASEB J. 2002. V. 16. P. 896–898.
- ³⁷ *Смирнова И.О., Кветной И.М., Князькин И.В., Данилов С.И.* Нейроиммуноэндокринология кожи и молекулярные маркеры ее старения. СПб., 2005.
- ³⁸ *Pevet P.* Physiological role of neuropeptide in the mammalian pineal gland // Adv. Pineal Res. 1991. V. 6. P. 275–282.
- ³⁹ *Tan D.X., Manchester L.C., Reiter R.J. et al.* Ischemia reperfusion-induced arrhythmias in the isolated rat heart: prevention by melatonin // J. Pineal Res. 1998. V. 25. P. 184–191.
- ⁴⁰ *Хелимский А.М.* К гистофизиологии коллоида и мозгового песка шишковидной железы // Пробл. эндокр. 1969а. Т. 15, № 5. С. 50–54; *Хелимский А.М.* Эпифиз (шишковидная железа). М., 1969b; *Reiter R.J., Welsh M.G., Vaughan M.K.* Age-related changes in the intact and sympathetically denervated gerbil pineal gland // Am. J. Anat. 1976. V. 146. P. 427–431; *Champney T.H., Joshi B.N., Vaughan M.K., Reiter R.J.* Superior cervical ganglionectomy results in the loss of pineal concretions in the adult male gerbil (*Meriones unguiculatus*) // Anat. Rec. 1985. V. 211, N 4. P. 465–468; *Galliani I., Frank F., Gobbi P. et al.* Histochemical and ultrastructural study of the human pineal gland in the course of aging // J. Submicrosc. Cytol. Pathol. 1989. V. 21. P. 571–578; *Sandyk R.* Calcification of the pineal gland: relationship to laterality of the epileptic foci in patients with complex partial seizures // Int. J. Neurosci. 1992. V. 65. P. 167–175; *Schmid H.A., Requentina P.J., Oxenkrug G.F. and Sturmer W.* Calcium, calcification, and melatonin biosynthesis in the human pineal gland: a postmortem study into age-related factors // J. Pineal

- Res. 1994. V. 16. P. 178–183; *Millin J.* Stress-reactive response of the gerbil pineal gland: concretion genesis // *Gen. Compar. Endocrinol.* 1998. V. 110. P. 237–251; *Kunz D., Schmitz S., Mahlberg R. et al.* A new concept for melatonin deficit: on pineal calcification and melatonin excretion // *Neuropsychopharmacology* 1999. V. 21. P. 765–772; *Иванов С.В.* Возрастная морфология эпифиза человека: прижизненное исследование // *Успехи геронтологии.* 2007. Т. 20, № 2. С. 60–65.
- ⁴¹ *Krstic R.* Ultracytochemical localization of calcium in the superficial pineal gland of the Mongolian gerbil // *J. Pineal Res.* 1985. V. 2. P. 21–37.
- ⁴² *Rasmussen H., Barrett P.G.* Calcium messenger system: an integrated view // *Physiol. Rev.* 1984. V. 64, N 3. P. 938–984; *Загускин С.Л.* Колебания микроструктур в регуляции восстановительных процессов клетки. Автореф. дисс. ... докт. биол. наук. М., 1986.
- ⁴³ *Анисимов В.Н.* Эпифиз и продукция мелатонина/ Мелатонин в норме и патологии. Под ред. Ф.И. Комарова, С.И. Рапопорта, Н.К. Малиновской, В.Н. Анисимова. М., 2004. С. 7–19.
- ⁴⁴ *Кветной И.М., Кветная Т.В., Райхлин Н.Т.* Экстрапинеальный мелатонин: место и роль в нейроэндокринной регуляции гомеостаза / Мелатонин в норме и патологии. Под ред. Ф.И. Комарова, С.И. Рапопорта, Н.К. Малиновской, В.Н. Анисимова. М., 2004. С. 34–47; *Кветной И.М., Райхлин Н.Т., Южаков В.В., Ингель И.Э.* Экстрапинеальный мелатонин: место и роль в нейроэндокринной регуляции гомеостаза // *Бюлл. exper. биол. и мед.* 1999. Т. 127, № 4. С. 364–370; *Кветная Т.В., Князькин И.В., Кветной И.М.* Мелатонин — нейроиммунно-эндокринный маркер возрастной патологии. СПб., 2005.
- ⁴⁵ *Reiter R.J.* Pineal-cerebrospinal fluid interactions // *Wiss. Z. Karl-Marx-Univ., Leipzig. Math.-naturwiss. R.* 1987. V. 36, N 1. P. 35–39.
- ⁴⁶ *Селин Ю.М.* Экстраорганные сосуды эпифиза человека и плацентарных млекопитающих животных в сравнительно-анатомическом аспекте // *Архив анат.* 1976. Т. 71. Вып. 8. С. 90–97; *Селин Ю.М.* Кровеносные сосуды эпифиза в сравнительно-анатомическом аспекте // *Архив анат.* 1977. Т. 72. Вып. 5. С. 90–96; *Коваленко Р.И., Поленов А.Л.* Эпифиз/ Руководство по гистологии. В 2 т. Т. 2. СПб., 2001. С. 445–453.
- ⁴⁷ *Коваленко Р.И., Поленов А.Л.* Эпифиз/ Руководство по гистологии. В 2 т. Т. 2. СПб., 2001. С. 445–453.
- ⁴⁸ *Gregorek J.C., Scibel H.R., Reiter R.J.* The pineal complex and its relationship to other epithalamic structures // *Acta anat.* 1977. V. 99, N 4. P. 425–434.
- ⁴⁹ *Шаниро Б.И.* Оптико-вегетативные связи межучасточного мозга. М.; Л., 1965; *Шаниро Б.И.* Зрительные проекции промежуточного и среднего мозга костистых рыб. Л., 1971; *Поленов А.Л.* Гипоталамическая нейросекреция. Л., 1971.
- ⁵⁰ *Хелимский А.М.* Эпифиз (шишковидная железа). М., 1969; *Коваленко Р.И.* Нейроэндокринные «органы» головного мозга позвоночных. 1. Эпифиз/ Нейроэндокринология. Под ред. А.Л. Поленова. (Основы экспериментальной физиологии). Часть 1. Книга вторая. СПб., 1993. С. 300–323; *Коваленко Р.И., Поленов А.Л.* Эпифиз/ Руководство по гистологии. В 2 т. Т. 2. СПб., 2001. С. 445–453.

- ⁵¹ *Кристич Р.В.* Иллюстрированная энциклопедия по гистологии человека. Пер. с англ. СПб., 2001.
- ⁵² *Пенде Н.* Эндокринология. Патология и клиника органов внутренней секреции. Т. 1. М.; Л., 1937; *Хелимский А.М.* Эпифиз (шишковидная железа). М., 1969; *Коваленко Р.И., Поленов А.Л.* Эпифиз/ Руководство по гистологии. В 2 т. Т. 2. СПб., 2001. С. 445–453.
- ⁵³ *Росин Я.А.* Гематоэнцефалический барьер / Физиология гисто-гематических барьеров. В серии «Руководство по физиологии». М., 1977. С. 119–312.
- ⁵⁴ *Хелимский А.М.* Эпифиз (шишковидная железа). М., 1969; *Науменко Е.В., Попова Н.К.* Серотонин и мелатонин в регуляции эндокринной системы. Новосибирск., 1975.
- ⁵⁵ *Росин Я.А.* Гематоэнцефалический барьер / Физиология гисто-гематических барьеров. В серии «Руководство по физиологии». М., 1977. С. 119–312.
- ⁵⁶ *Freund D., Arendt J., Vollrath L.* Tentative immunohistochemical demonstration of melatonin in the rat pineal gland // *Cell and Tissue Res.* 1977. V. 181, N 2. P. 239–244.
- ⁵⁷ *Pevet P., Balemans M.G.M., Legerstee W.C., Vivien-Roels B.* Circadian rhythmicity of the activity of hydroxyindole-O-methyl transferase (HIOMT) in the formation of melatonin and 5-methoxytryptophol in the pineal, retina and hardierian gland of the golden hamster // *J. Neural. Transm.* 1980. V. 49, N 4. P. 229–245.
- ⁵⁸ *Wurtman R.J., Axelrod J., Kelly D.E.* The pineal. N.Y. London: Acad. Press, 1968.
- ⁵⁹ *Tillet Y., Meusy-Dessolle N., Martinet L.* Immunohistochemical demonstration and radioimmunoassay of melatonin in the mink pineal gland // *Cell and Tissue Res.* 1989. V. 227, N 1. P. 23–28.
- ⁶⁰ *Vollrath L.* Comparative morphology of the vertebrate pineal complex // *Progr. Brain Res.* 1979. V. 52. P. 25–37; *Vollrath L.* The pineal organ. Berlin: Springer. 1981; *Vollrath L.* Perspectives of comparative anatomy of the mammalian pineal gland / Pineal Gland and Endocr. Role. Proc. NATO Adv. Study Inst. Grice, June 21 – July 2, 1982. New York – London, 1983. P. 61–70; *Vollrath L.* The postnatal differentiation of the mammalian pineal complex // *Neuroendocrinol. Lett.* 1985. V. 7. N 3. P. 128; *Reiter R.J.* The mammalian pineal gland: structure and function // *Amer. J. Anat.* 1981. V. 162. P. 287–313; *Kappers J.* Comparative gross and fine morphology of the mammalian pineal gland/ Pineal Gland and Endocr. Role Proc. NATO Adv. Study Inst. Grice, June 2, 1982. New York; London, 1983. P. 37–59.
- ⁶¹ *Bhatnagar K.P., Frahm H.D., Stephan H.* The pineal organ of bats: a comparative morphological and volumetric investigation // *J. Anat.* 1986. V. 147. P. 143–166; *Bhatnagar K.P., Frahm H.D., Stephan H.* The magachiropteran pineal organ: a comparative morphological and volumetric investigation with special emphasis on the remarkably large pineal of *Dobsonia praedatrix* // *J. Anat.* 1990. V.168. P. 143–166.
- ⁶² *Vollrath L.* Comparative morphology of the vertebrate pineal complex // *Progr. Brain Res.* 1979. V. 52. P. 25–37; *Vollrath L.* The pineal organ. Berlin: Springer, 1981.
- ⁶³ *Sheridan M.N., Reiter R.J.* Observations on the pineal system in the hamster. I. Relations of the superficial and deep pineal to the epithalamus // *J. Morphol.* 1970. V. 131. P. 153–162; *Reiter R.J., Hedlund L.* Peripheral sympathetic innervations

- of the deep pineal gland of the golden hamster // *Experientia*. 1976. V. 32, N 8. P. 1071–1072; *Dombrowski T.A., McNulty J.A.* Morphometric analysis of the pineal complex of the golden hamster over a 24-hour light:dark cycle: I. The superficial pineal in untreated and optically enucleated animals // *Amer. J. Anat.* 1984a. V. 171, N 4. P. 359–368; *Dombrowski T.A., McNulty J.A.* Morphometric analysis of the pineal complex of the golden hamster over a 24-hour light:dark cycle: II. The deep pineal in untreated and optically enucleated animals // *Amer. J. Anat.* 1984b. V. 171, N 4. P. 369–376; *Иванов С.В.* Возрастная анатомия эпифиза белой крысы / Проблемы морфогенеза нервной системы. Ярославль, 1990. С. 31–39; *Иванов С.В.* Хрономорфология эпифиза белой крысы / Актуальные вопросы медицинской морфологии. Вып. 2. Ч. 2. Ижевск, 1993а. С. 262–268; *Иванов С.В.* Хрономорфология надбугорной области самцов крыс // *Морфология*. 1993b. Т. 104, № 7–8. С. 31–32; *Иванов С.В.* Циклический и тонический центры эпифиза: хрономорфологическое обоснование / Альманах «Геронтология и гериатрия». Вып. 2. М. 2003. С. 60–62; *Иванов С.В.* Хрономорфология органометрических характеристик эпендимоглиальных элементов эпифиза // *Архив Коми филиала КГМА*. 2004а. Т. 2, № 1. С. 88–90; *Иванов С.В.* Эпендимоглиальные органы эпифиза белой крысы: хрономорфологическое исследование // *Проблемы биологии и медицины (Самаркандское отд. АН Респ. Узбекистан)*. 2004b. № 4 (38). С. 48–49.
- ⁶⁴ *Дудченко В.Ф.* Постнатальный морфогенез шишковидного тела в норме и в условиях нарушения нервной регуляции. Автореф. ... дисс. канд. мед. наук. М., 1974; *Иванов С.В.* Изменение суточного ритма кардиометрических показателей пинеалоцитов в условиях десимпатизации эпифиза / Проблемы морфогенеза периферических нервов. Ярославль, 1983. С. 59–63; *Стовичек Г.В., Иванов С.В.* Влияние света и темноты на величину ядер пинеалоцитов кошки // *Архив анат.* 1985. Т. 88, № 6. С. 36–37; *Иванов С.В.* Анатомия шишковидного тела в зависимости от возраста и времени суток (экспериментально-морфологическое исследование). Дисс. ... канд. мед. наук. Ярославль, 1987; *Иванов С.В.* Возрастная морфология эпифиза человека: прижизненное исследование // *Успехи геронтологии*. 2007. Т. 20, № 2. С. 60–65; *Иванов С.В., Баричев О.А.* Суправитальная анатомия эпифиза и гипофиза мозга человека // *Морфология*, 2006. Т. 129, № 4. С. 55.
- ⁶⁵ *Пенде Н.* Эндокринология. Патология и клиника органов внутренней секреции. Т. 1. М.-Л., 1937; *Бобков И.П.* Пороги раздражения зрачкового рефлекса на свет при экстирпации эпифиза с перерезкой и без перерезки задней комиссуры мозга // *Физиол. журн. СССР им И.М. Сеченова*. 1973. Т. 59, № 10. С. 1483–1486.
- ⁶⁶ *Крыжановский Г.Н.* Биоритмы и закон структурно-функциональной дискретности биологических процессов / Биологические ритмы в механизмах компенсации нарушенных функций. М., 1973. С. 20–34; *Крыжановский Г.Н.* Некоторые основные закономерности осуществления биологических процессов и их роль в патологии // *Патол. физиол. и эксп. терап.* 1974. № 6. С. 3–15.
- ⁶⁷ *Pastori G.* Über Nervenfasern und Nervenzellen in der «Epiphysis cerebri» // *Ztschr. f. ges. Neurol. und Psychiatr.* 1928. Bd. 117, N 2. S. 202–211; *Пенде Н.*

- Эндокринология. Патология и клиника органов внутренней секреции. Т. 1. М.-Л., 1937.
- ⁶⁸ *Przybylska B.* “Light” and “dark” pinealocytes of the porcine pineal gland // *J. Mikrosk.-anat. Forsch.* 1989. Bd. 103, N 2. S. 329–335; *Колесникова Л.А.* Эпифиз относительно диких и domesticированных лисиц: морфофункциональные изменения в течение суток // *Физиол. журн. им. И.М. Сеченова*. 1996. № 2. С. 91–97.
- ⁶⁹ *Кристич Р.В.* Иллюстрированная энциклопедия по гистологии человека. Пер. с англ. СПб., 2001.
- ⁷⁰ *Поленов А.Л.* Гипоталамическая нейросекреция. Л., 1971.
- ⁷¹ *Gregorek J.C., Scibel H.R., Reiter R.J.* The pineal complex and its relationship to other epithalamic structures // *Acta anat.* 1977. V. 99. N 4. P. 425–434; *Коваленко Р.И.* Нейроэндокринные «органы» головного мозга позвоночных. 1. Эпифиз / Нейроэндокринология. Под ред. А.Л. Поленова. (Основы экспериментальной физиологии). Часть 1. Книга вторая. СПб., 1993. С. 300–323; *Максимович А.А.* Структура и функции пинеальной железы позвоночных // *Журнал эволюционной биохимии и физиологии*. 2002. Т. 38. С. 3–13.
- ⁷² *Оловников А.М.* Редусомная гипотеза старения и контроля биологического времени в индивидуальном развитии // *Биохимия*. 2003а. Т. 68, № 1. С. 7–41; *Оловников А.М.* Редусомное старение: комментарии // *Успехи геронтологии*. 2003b. Вып. 12. С. 28–45; *Olovnikov A.M.* Lunasensor, infradian rhythms, telomeres and chronomere program of aging // *Ann. NY Acad. Sci.* 2005. Vol. 1057. P. 112–132; *Olovnikov A.M.* Hypothesis: Lifespan is regulated by chronomere DNA of the hypothalamus // *J. Alzheimers Dis.* 2007. V. 11. P. 241–252; *Иванов С.В.* Эпифиз, Луна и сердечно-сосудистая патология: от теории к эмпирии / Болезни системы кровообращения: проблемы и пути их решения (медицинские и биологические науки): Региональная научно-практическая конференция СЗФО. Сыктывкар, 19–20 октября 2007 г. / Под ред. С.В. Иванова. Сыктывкар-СПб: Изд-во СыктГУ, 2007. С. 133–151; *Иванов С.В.* Субстраты и возможные механизмы лунасенсорной функции эпифиза в контексте редусомной гипотезы старения и контроля биологического времени в онтогенезе // *Успехи геронтологии*. 2008. Т. 21, № 3. С. 488–490; *Иванов С.В., Лукина В.В., Мишченко О.А.* Кардиоэпидемиологическая аргументация редусомной гипотезы старения // *Успехи геронтологии*. 2008. Т. 21, № 3. С. 491–493.
- ⁷³ *Лабори А.* Регуляция обменных процессов. М, 1970.
- ⁷⁴ *Холманский А.С., Стребков Д.С.* Энергетика ноосферы // Доклады РАСХН. 2004. № 1; *Холманский А.С.* Энергоформа // <http://www.sciteclibrary.ru/rus/catalog/pages/7441.html>; Фрактально-резонансный принцип действия // <http://ikar.udm.ru/mis-rt.htm>; *Холманский А.С.* Моделирование физики мозга // Математическая морфология. Электронный математический и медико-биологический журнал. 2006. Т.5, № 4: <http://www.smolensk.ru/user/sgma/MMORPH/N-12-html/holmansky/holmansky.htm> <http://www.smolensk.ru/user/sgma/MMORPH/TITL-12.htm> <http://www.smolensk.ru/user/sgma/MMORPH/N-12-html/TITL-12.htm> <http://www.smolensk.ru/user/sgma/MMORPH/N-12-html/cont.htm>

- ⁷⁵ Костоглодов Ю.К. Хронобиологические особенности оценки риска развития острых состояний при сердечнососудистых заболеваниях // Вестник РУДН. 2008. № 6. С. 327–342.
- ⁷⁶ <http://gnikitin.narod.ru/index.html>; Измайлов В.П., Карагиоз О.В., Пархо-мов А.Г. Исследование вариаций результатов измерения гравитационной постоянной // Физическая Мысль России. 1999. №1/2. С. 20–26.
- ⁷⁷ Barson A.J., Symonds J. Calcified pituitary concretions in the newborn // Arch. Dis. Child. 1977. V. 52. P. 642–645; Groisman G.M., Kerner H., Polak-Charcon S. Calcified Concretions in the Anterior Pituitary Gland of the Fetus and the Newborn: A Light and Electron Microscopic Study // Human pathology. 1996. V. 27, N 11. P. 1139–1143; Groisman G.M., Amar M., Polak-Charcon S. Microcalcifications in the Anterior Pituitary Gland of the Fetus and the Newborn: A Histochemical and Immunohistochemical Study // Human pathology. 1999. V. 30, N 2. P. 199–202.

Л. Селявко, Л. Цветкова

ХРОНОТОП: НЕЙРОПСИХОЛОГИЧЕСКИЙ ПОДХОД

С точки зрения современной науки пространство и время являются основными формами существования материи. Пространство выражает порядок расположения одновременно сосуществующих объектов, а время — последовательность существования сменяющих друг друга событий и явлений. Восприятие пространства и времени играет важнейшую роль в жизнедеятельности человека, обеспечивая адекватное отражение окружающего мира.

Вопрос о том, как происходит восприятие человеком пространства и времени, с одной стороны, связан с особенностями самого пространства и времени, изучаемого физическими науками, с другой — с самим человеком, с его психической сферой, которая изучается психологическими науками. Одной из таких наук является относительно молодая наука нейропсихология, занимающаяся изучением связи высших психических функций человека (ВПФ) с головным мозгом и их нарушениями, возникающими при различных органических заболеваниях мозга. Нейропсихология была создана в годы Великой Отечественной войны плеядой выдающихся отечественных ученых (психологов, медиков, физиологов и др.) во главе с А.Р. Лурией, когда огромное количество бойцов, попадающих в военные госпитали с черепно-мозговыми ранениями, нуждались не только в медицинской помощи, но и в восстановлении нарушенных в результате ранений ВПФ (в первую очередь речи, письма, чтения, счета).

Отечественной нейропсихологией были разработаны специальные методы нейропсихологической диагностики, позволяющие исследовать механизмы нарушения ВПФ больного человека¹, и методы восстановительного обучения, для восстановления нарушенных ВПФ путем перестройки функциональных систем².

С точки зрения нейропсихологии пространственное восприятие человека обеспечивается работой отделов коры головного мозга, расположенных на перекрытии теменно-височно-затылочных зон, поражение которых приводит к нарушению ориентировки в системе пространственных координат окружающей среды. К примеру, больные с этим нарушением могут потеряться в клинике, т. к. не могут найти дорогу назад, выйдя из своей палаты, или, застывая кровать, кладут одеяло не вдоль нее, а поперек, а одеваясь, не могут найти нужный рукав.

Независимо от образования, эти больные испытывают проблемы при определении времени по часам, не в состоянии ориентироваться

в географической карте, не могут начертить схему расположения хорошо знакомых мест, и т. д.³

Нарушение пространственного восприятия отражается и на работе других психических функций человека, в структуру которых оно входит в качестве составляющего звена. Поэтому у больных могут наблюдаться следующие нарушения.

Пространственная апраксия — нарушение пространственной составляющей движений и действий, проявляющееся в том, что больной испытывает трудности ориентировки при движении по улице, в клинике и т. д., а также при выполнении различных действий в пространстве.

Конструктивная апраксия — трудности выполнения различных конструктивных действий (перерисовывание или конструирование по образцу геометрических фигур и т. д.).

Первичная акалькулия — нарушение счетных операций вследствие нарушения понимания разрядного строения числа.

Семантическая афазия — нарушение речевой функции, заключающееся в трудностях понимания различных логико-грамматических конструкций (творительного и предложного падежа, конструкции с предлогами и т. д.).

Пространственная аграфия и алексия — нарушение графического изображения букв при письме и их понимания при чтении вследствие трудностей пространственного анализа элементов, составляющих буквы.

Таким образом, пространственное восприятие играет важнейшую роль в реализации всей психической деятельности человека, так как входит в качестве составляющего звена практически во все ВПФ — движения, счета, речевой функции, письма, чтения и т. д.

Однако, кроме пространственной составляющей, структура окружающего мира включает и время, которое также определенным образом отражается психической сферой человека.

Процесс восприятия времени имеет различные аспекты и осуществляется на разных уровнях. Наиболее элементарными формами являются процессы восприятия длительности и последовательности, в основе которых лежат элементарные ритмические явления, которые известны под названием биологических часов. К ним относятся ритмические процессы, протекающие в нейронах головного мозга, различные циклические явления в организме, такие как биение сердца, ритм дыхания. Восприятие более длительных интервалов обеспечивается ритмикой смены сна и бодрствования, появление голода и т. п. Данные аспекты лежат в основе наиболее простых, непосредственных оценок времени, связанных с различными ритмами.

От элементарных непосредственных форм ощущения времени отличаются сложные формы восприятия времени, опирающиеся на выра-

батываемые человеком определенные «эталоны» оценки времени, опосредствующие его восприятие. К данным эталонам относятся такие меры времени, как секунды, минуты, а также ряд эталонов, формирующихся в практике восприятия музыки.

От оценки коротких интервалов следует отличать оценку и ориентировку в длительных отрезках времени (время суток, время года и т. п.), которая является особенно сложной по своему строению и приближается к явлениям интеллектуального кодирования времени⁴.

В психологии установлено, что существует элементарное чувство времени, заключающееся в способности оценивать длительность небольших промежутков времени и понятие времени, связанное с хронологическим порядком, заключающееся в невозможности установить правильную последовательность происшедших событий. В литературе описаны различные случаи грубого нарушения восприятия времени, выражающиеся в его замедлении или ускорении.

Эфреленд (Ethreland) описал ускорение течения времени, сопровождающееся в некоторых случаях дезориентировкой во времени. Он указывал, что чистая дезориентация во времени без сопутствующей пространственной дезориентировки встречается редко⁵. Таким образом, восприятие пространства и восприятия времени не являются изолированными процессами, как не являются изолированными друг от друга само пространство и время.

Согласно известной теории относительности Альберта Эйнштейна, пространство и время существуют не сами по себе в отрыве от материи, а находятся в определенной универсальной взаимосвязи, в которой они теряют самостоятельность и выступают как стороны единого и многообразного целого. Теория относительности утверждает, что течение времени и протяженность тел зависят от скорости их движения, и что структура или свойства четырехмерного континуума (пространство–время) изменяются в зависимости от скопления масс вещества и порождаемого ими поля тяготения. Таким образом, в теории относительности А. Эйнштейн показал, что пространство и время неотделимы друг от друга.

Но еще до него модель естественного объединения пространства и времени разработал его учитель, немецкий математик русского происхождения Герман Минковский. Согласно его модели, пространство и время не существуют отдельно друг от друга, а реальные события протекают «безраздельно в пространстве и времени». Г. Минковский считал, что пространство в отдельности, как и время в отдельности, является лишь тенью реальности, тогда как реальные события протекают безраздельно — в хронотопе⁶. По сути дела, близкую мысль много столетий назад высказывал Августин

Блаженный (354–430 гг. н.э.): «Теперь я вижу, что время есть действительно какое-то протяжение... надобно полагать, что и прошедшее, и будущее время также существует, хотя непостижимым для нас образом»⁷. В психологию же понятие «хронотоп» было впервые введено выдающимся отечественным физиологом А.А. Ухтомским. Он указывал: «Увязка во времени, в скоростях, в ритмах действия, а значит и в сроках выполнения отдельных моментов, впервые образуют из пространственно раздельных ганглиозных групп функционально определенный «центр»⁸.

Учение о хронотопе как единстве пространственно-временных отношений получило свое дальнейшее развитие в отечественной нейропсихологии. Так, один из авторов данной статьи Л.С. Цветкова ранее писала, что в клинике мозговых поражений, у больных с нарушениями ВПФ, можно увидеть пространство, время и ритм в их раздельности, то есть дезинтеграцию хронотопа. При этом время нарушается при поражении передних зон мозга, а при поражении задних зон мозга наблюдается нарушение понимания пространства⁹.

Таким образом, взгляды Г. Минковского, А. Эйнштейна, А.А. Ухтомского, Н.А. Бернштейна, Л.С. Цветковой позволяют по-иному подойти к пониманию функционирования и нарушения пространственного и временного восприятия человека, рассматривая их не как отдельные самостоятельные формы восприятия, а в их тесной нераздельной взаимосвязи, то есть как целостное пространственно-временное восприятие окружающего мира.

Данный подход открывает перед современной психологией и нейропсихологией широкие возможности разработки новых методов диагностики и восстановления не только пространственно-временного восприятия как самостоятельного психического процесса, но и разработки различных новых методов диагностики и восстановления других высших психических функций человека, в структуру которых входит звено пространственно-временного восприятия.

К этим психическим функциям относятся: речь, письмо, чтение, счет, память, мышление, а в той или иной степени практически все высшие психические функции человека. Это связано с тем, что все бытие человека протекает в пространственно-временном континууме окружающего мира, и все его психические процессы «настроены» на его адекватное отражение и реализованы в соответствии с пространственно-временными особенностями окружающего мира, его хронотопом.

Как было рассмотрено выше, при поражении передней зоны коры головного мозга нарушается временная составляющая хронотопа, а при поражении задних зон нарушается пространственная составляющая хронотопа. Это подтверждается и другими научными данными. Так, на осно-

вании представлений современной лингвистики о двух способах организации речи — синтагматическом и парадигматическом, выделяются две группы речевых расстройств¹⁰:

- в первой группе, связанной с поражением передних отделов мозга, страдает связанное, синтагматически организованное высказывание, проявляющееся, например, в том, что больной не может переключиться в устной речи с одного слова на другое;
- во второй группе, связанной с поражением задних отделов мозга, страдает процесс использования парадигматически организованных единиц речи, что проявляется в нарушении подбора звуков и слов.

Таким образом, синтагматическая сторона речи, заключающаяся в плавном развертывании высказывания во времени, связана с временной составляющей. А парадигматическая сторона речи, заключающаяся в выборе требуемой единицы речи (звука, слова) из нескольких альтернатив, находящихся в некоем «внутреннем пространстве» (семантическом поле), связана с пространственной составляющей речевой функции.

Эти данные подтверждают, что передние зоны мозга связаны преимущественно с временной составляющей хронотопа, а задние преимущественно с его пространственной составляющей. При этом их функционирование в норме осуществляется совместно, как единое целое. Таким образом, процессы восприятия пространства и времени, в силу единства пространственно-временной составляющей хронотопа, осуществляются всем мозгом

Однако данные нейропсихологии указывают, что единство пространственно-временного восприятия имеет несколько более сложный характер, и структура пространственно-временного восприятия не исчерпывается работой передних и задних зон мозга.

Можно предположить, что другими структурными единицами головного мозга, имеющими отношение к хронотопу, является правое и левое полушария головного мозга. Так, левое полушарие головного мозга связано с речевой функцией и работает преимущественно по сукцессивному принципу, заключающемуся в последовательной обработке поступающей информации. Правое полушарие головного мозга связано с образной сферой и работает преимущественно по симультанному принципу, заключающемуся в целостной обработке одновременно поступающей информации.

Сукцессивный и симультанный принципы функционирования полушарий головного мозга определенным образом связаны с пространственно-временными аспектами психической деятельности. Сукцессивный принцип, заключающийся в последовательном восприятии и обработке информации, связан с временной составляющей хронотопа, а симультанный принцип,

закрывающийся в целостном, одномоментном восприятии информации, связан с пространственной составляющей хронотопа.

На основании этого можно предположить, что в реализации пространственно-временного восприятия, наряду с совместной работой передней и задней коры головного мозга, принимает участие совместная работа правого и левого полушария.

Исходя из этого предположения, наиболее выраженные нарушения пространственного восприятия будут наблюдаться при поражении задних отделов правого полушария, что подтверждается данными нейропсихологии. Так, поражение постцентральных отделов правого полушария приводит не просто к нарушениям восприятия пространства, а в некоторых случаях и к его полному распаду. Например, больной с поражением постцентральных отделов правого полушария часто не способен скопировать заданную геометрическую фигуру, воспроизводя только ее отдельные элементы.

Данные примеры подтверждают, что мозговая структура пространственно-временного восприятия имеет сложное строение, включающее в себя совместную работу как задних и передних зон коры мозга, так и совместную работу двух полушарий как единого целого. Однако структура пространственно-временного восприятия не исчерпывается и данной моделью. Как указывал А.Р. Лурия, она имеет и многоуровневую структуру, высшим уровнем которой являются целостная работа головного мозга, а низшим — процессы, протекающие в его нейронах, а возможно и в молекулах¹¹.

На основании вышесказанного можно сделать следующие предположения:

1. Функционирование хронотопа головного мозга может нарушаться как со стороны пространственной, так и со стороны его временной составляющей, проявляясь в его дезинтеграции как единого целостного образования.

2. При нарушении временной составляющей хронотопа могут наблюдаться определенные проблемы с пространственным восприятием вследствие единства пространственно-временной составляющей и наоборот — при поражении пространственной составляющей могут наблюдаться проблемы восприятия времени.

3. При нарушении работы правого полушария коры головного мозга более страдает пространственная составляющая хронотопа, а при поражении левого полушария — его временная составляющая.

4. Выделенное в качестве особой формы целостное пространственно-временное восприятие целесообразно рассматривать как особую функциональную систему, мозговой основой которой является совместная

работа прецентральной и постцентральной коры головного мозга, а также целостная работа правого и левого полушария.

5. При практической работе над восстановлением пространственной составляющей восприятия опорой восстановительного обучения может выступать временная составляющая и наоборот — при восстановлении временной составляющей опорой будет выступать пространственная составляющая.

6. Важное значение имеет не только восстановление пространственной или временной составляющей хронотопа, но восстановление их взаимодействия и согласованной работы, обеспечивающей целостное функционирование хронотопа.

7. Восстановление целостности пространственно-временного восприятия будет способствовать восстановлению всех других высших психических функций, в структуру которых оно входит.

Таким образом, дальнейшая работа по изучению строения и функционирования хронотопа головного мозга открывает новые широкие возможности для изучения высших психических функций человека.

¹ Лурия А.Р. Травматическая афазия. М., 1947; Лурия А.Р. Высшие корковые функции. М.: 1969.

² Лурия А.Р. Восстановление функций мозга после военной травмы. М., 1948; Цветкова Л.С. Восстановительное обучение при локальных поражениях мозга. М., 1972 и др.

³ Лурия А.Р. Высшие корковые функции. М.: 1969; Лурия А.Р. Основы нейропсихологии. М., 1973.

⁴ Лурия А.Р. Указ. соч.

⁵ Цит. по: Тонконогий И.М., Пуанте А., Клиническая нейропсихология. СПб., 2008. С. 37.

⁶ Цит. по: Ухтомский А.А. Доминанта. СПб., 2002. С. 15.

⁷ Антология мировой философии. М., 1969. Т. 1. С. 588, 587

⁸ Ухтомский А.А. Указ. соч., С. 89.

⁹ Цветкова Л.С. Афазиология: современные проблемы и пути их решения. М. 2002.

¹⁰ Лурия А.Р. Язык и сознание. М., 1979.

¹¹ Лурия А.Р. Основы нейропсихологии. М., 1973.

В. Кузьмина

ТЕМНАЯ СТОРОНА РАДУГИ: КОНЦЕПЦИЯ «ХОРОШЕГО» И «ПЛОХОГО» ТРИПА В ПСИХОДЕЛИЧЕСКОМ ИСКУССТВЕ

В 1960-х годах прошлого века многие исследователи, художники и представители общественности заговорили о «психоделическом искусстве». Под этим названием скрывался род художественной деятельности, связанный с раскрытием образов, инспирированных воздействием ЛСД-подобных препаратов (или психоделиков), психоактивные свойства которых тогда активно изучались западными учеными, в том числе в легендарном Гарварде. Хотя примеры использования таких веществ в художественной практике известны уже очень давно, их фундаментальное, систематическое исследование началось только во второй половине XX века. В итоге появилось на свет странное, удивительное явление, которое известно нам сейчас как «психоделическое искусство».

Принято полагать, что произведения этого направления раскрывают «теневые» стороны человеческого сознания, пробуждают «ночной» тип мышления. Однако любой, кому знаком этот специфический пласт художественной культуры, знает, что он отражает прекрасные, светлые и радостные миры. Произведения психоделического искусства погружают нас в атмосферу волшебной сказки; они пропитаны идеями мира, любви и терпимости, которые уходят корнями в идеологию культуры хиппи; тексты изобилуют светлыми причудливыми образами, картины сверкают яркими красками.

Адепты и исследователи психоделической культуры связывают пиковые состояния расширенного сознания с просветленными, «нирваническими» ощущениями: Т. Лири определяет их как «осознанное постижение чистого света»; О. Хаксли называет такой опыт «Блаженное Видение, Сат Чит Ананда, Бытие-Знание-Блаженство»¹; Рам Дасс описывает «Совершенство пустоты форм и безличность»², А. Уоттс говорит об «интуитивных проблесках необычайной яркости», о «преображенном в сознание, во внутреннее электрическое свечение нервов, мире»³. Считается, что произведения психоделического искусства активизируют подсознательные и бессознательные психические процессы, гипнотизируют и завораживают. Но это верно лишь отчасти. Магические свойства, приписываемые этим артефактам, вытекают из философии, духовного настроения и системы ожиданий эпохи 1960-х. Это было то время, когда публика, критики и прави-

тельства практически в любом нестандартном проявлении готовы были увидеть наркотики, сознание человека в те времена инстинктивно искало намеки на альтернативное состояние сознания практически в каждой песне, книге, фильме, плакате с рок-концерта.

Создается впечатление, что для полноценного восприятия таких произведений адресату требуется владение особыми техниками работы с сознанием, не говоря уже о том, что для проработки глубоких слоев подсознательного и бессознательного необходима серьезная мотивация. Таким образом, можно предположить, что произведение искусства включает рефлексивный процесс, который по своей природе гораздо ближе к припоминанию (в том числе и в платоновском понимании этого термина), нежели обучению принципиально новым способам восприятия художественного текста.

И это ставит нас перед парадоксом: несмотря на то что психоделическое искусство обращается к глубочайшим слоям человеческой психики, выносит на свет на универсальные, архетипические образы, оно тем не менее в гораздо большей степени «завязано» на целевую аудиторию, чем какой бы то ни было другой вид художественной деятельности. И рядовой обыватель, столкнувшись с подобным артефактом, воспринимает лишь социальный и художественный его аспекты и, как правило, не в состоянии «считать» истинное значение сакральных символов. Таким образом, получается, что определение «психоделический», применяемое по отношению к произведению искусства, не столько отражает его стилевые особенности, сколько указывает на целую совокупность дополнительных скрытых качеств, отвечающих целям успешного т. н. психоделического *трипа*. Давайте же остановимся на том, какие смыслы несет в себе этот необычный философский и мировоззренческий концепт.

Концепция *трипа*, произведение искусства как *трип*

Термин *трип* (trip — *англ.*: поездка, путешествие) возник в 1960-е годы в сленге американских хиппи и изначально обозначал совокупность переживаний, полученных человеком в процессе опыта употребления каких-либо психоактивных веществ — чаще всего психоделиков (ЛСД-подобных препаратов). Однако на практике трактовка этого слова была гораздо шире. В той специфической нелинейной картине мира, которая сложилась в лоне психоделической культуры, *трип* представляет собой достаточно сложную мировоззренческую категорию. Термин имел очень широкое хождение и весьма свободное толкование. В зависимости от контекста это определение могло обозначать приключение, ритуал, мечту

или сон, и даже целый этап жизненного пути или межличностных отношений. Так, Т. Лири, Р. Мецнер, Р. Олперт в книге «Психоделический опыт» трактуют *трип* как ритуал перехода, акт смерти-перерождения; К. Кастанеда говорит об «управляемом сновидении»; описания Т. Маккены — аллюзия на шаманские «вертикальные» путешествия по иным измерениям и т. д.

Trip, как основополагающий концепт контркультурного мировоззрения нашел свое отражение в художественной деятельности. В Соединенных Штатах была группа с названием Ant Trip Ceremony; знаменитый культовый магазин «свингующего» Лондона существовал под вывеской «Granny takes a trip». Этот термин то и дело мелькал и в названиях произведений самых разных видов искусства, особенно это касается психоделического рока: достаточно вспомнить песню Trip to the Zoo команды Tangerine Zoo, альбомы Let's Have A Trip On An Orange Bicycle (1970) группы Orange Bicycle; Side Trips американских Kaleidoscope. В Великобритании существовала рок-группа, которая так и называлась «The Trip» (в которой, между прочим, начинал тогда еще молодой Ричи Блэкмор). В 1967 году выходит фильм Роджера Кормана с аналогичным названием и музыкой группы Electric Flag; трилогия Р. А. Уиллсона и Р. Шея «Иллюминатус!», написанная в период с 1968 по 1971 год, состоит из пяти *трипов* — ряд примеров можно продолжить. Думаю, не будет ошибкой утверждать, что практически любое произведение искусства психоделического направления в той или иной степени можно считать *трипом* — записанным, нарисованным, снятым или сыгранным и спетым.

Аффективный и медитативный транс

Как несложно догадаться, психоделические трипы чрезвычайно разнообразны — по форме воплощения, внутреннему содержанию, способам входа в состояние расширенного сознания и выхода из него; а они, в свою очередь, могут варьироваться в зависимости от целей, личностных качеств и индивидуальной истории практикующего. Специалисты также придают крайне важное значение нефармакологическим факторам, известным как *сет* (установка) — базовое состояние сознания, с которого начинается *трип*, включающее в себя психоэмоциональный настрой, систему ожиданий и т. д.; и *сеттинг* (обстановка) — обстоятельства, окружение, место и время *трипа*⁴. Все это делает психоделические путешествия явлением синкретическим и полиморфным, весьма затрудняя их классификацию. Однако если принимать к рассмотрению не трип как таковой, а результаты художественной деятельности, апеллирующей к открытому сознанию,

все же становится возможным выделить ряд определенных закономерностей. Рассмотрим их по порядку.

В. Харитонов в книге про заговорно-заклинательное искусство восточных славян выделяет два способа погружения в состояние расширенного сознания. Первый связан с опытом шаманского транса, и у автора он обозначен как *аффективный*; его «отличают ярко выраженные трансово-экстатические проявления на определенных стадиях измененного состояния сознания ... Шаманское камлание является актом театрально-зрелищным, требует широкого круга участников ритуала и допускающим присутствие посторонних зрителей»⁵. Второй, использующийся в заговорно-заклинательных практиках, автор называет *медитативным*. «В этом случае «медитирующий выходит за границы логических структур сознания. Возникает особое состояние, при котором происходит как бы слияние с объектом медитации, растворение в нем, потеря представлений о границах собственной личности. Дискретных символов языка оказывается недостаточно для выражения этого состояния сознания»⁶.

И эта концепция применительно к реалиям психоделической культуры позволяет условно обозначить в ее лоне две разные школы, сформировавшиеся в Америке 1960-х годов. Одну из них представляет Т. Лири и его Лига духовного поиска (League for Spiritual Discovery) в Милбруке, где они с Р. Альпертом создавали «методом проб и ошибок восьми- и десятичасовые магнитофонные записи, под которые проводились медитации. В тот период времени Тим и Дик часами лежали в комнате для медитаций, глядя в золотой потолок и слушая шепот инструкций и ритмичную музыку — результат работы Мецнера, который проводил целые дни, создавая эти пленки в своей маленькой лаборатории»⁷.

Похожие методы использовал американский математик Дж. Лилли, когда проводил свои испытания с иммерсионными ваннами. Ученый экспериментировал с опытом сенсорной депривации, который издавна знаком мистическим традициям как Востока, так и Запада. В 1963 году польский писатель-фантаст С. Лем так опишет его в своем рассказе «Условный рефлекс (Лунная ночь)», вошедшем в серию о пилоте Пирксе: «он обнаружил, что у него уже нет ни туловища, ни головы — вообще ничего ... он даже не испугался — скорее обалдел. Правда, он читал что-то о «потере тела» ... «по-видимому, так и должно быть, — успокаивал он себя. — Главное — не шевелиться» ... Потом стало еще хуже. Он распадался. Уже даже и не тело — о теле и речи не было — оно перестало существовать с незапамятных времен, стало давно прошедшим, чем-то утраченным навсегда. А может, его и не было никогда? ... Он и об этом читал. Это называлось так: «Нарушение деятельности коры головного мозга, вызванное лишением

внешних импульсов” ... “Сейчас, — сказал он сам себе, — наведем порядок. Пространство — размеры — направления...” Слова эти ничего не значили ... Он кружился. Вращался. Падал камнем, хотел крикнуть. Глазные орбиты без лица, округлые, вытаращенные ... распирали его изнутри, словно он резервуар из тонкой пленки, готовый вот-вот лопнуть. И он взорвался...»⁸

Обратим внимание на то, что в данном случае автор не просто припоминает, свидетельствует или «придумывает» описание феномена транса, но предлагает технологии работы с определенной группой чувств и ощущений. На наших глазах происходит процесс осознания того, что от рецепторов поступил некий сигнал и мозг пытается его интерпретировать, сопоставляя с опытом личной истории испытуемого, одновременно сомневаясь в достоверности этого своего толкования, и в конце концов, доводит это противоречие до предела. То есть, по сути, здесь вниманию читателя представлен именно тот процесс, который Т. Лири называет *импринтированием*, а Дж. Лилли — *метапрограммированием*, а также определенные средства и методы, при помощи которых он может быть реализован во первых — произвольно, а во-вторых — самостоятельно.

Другая ветвь традиции связана с деятельностью К. Кизи и его команды Веселых проказников (Marry Pranksters), воспетая Т. Вулфом в его «Электро-прохладительном кислотном тесте», путешествующих по Штатам на стареньком школьном автобусе. Они придали ему немислимую яркую расцветку, включающую все цвета спектра; напшиговали самой разной звукозаписывающей и звуковоспроизводящей аппаратурой (среди участников этого экстравагантного арт-проекта были музыканты «Grateful Dead»). Над лобовым стеклом был обозначен маршрут — «ДАЛЬШЕ», — а на корме красовалась надпись «Опасный груз» (на пленках с записями эйсид-тестов мелькает лицо Стэнли Аузли). «Когда в конце 1966 — начале 1967 года волна кислотного бума докатилась до Англии, считаться истинным человеком с понятием стало возможным лишь в том случае, если ты обладаешь “кислотой Аузли”. В кислотном мире это и была гарантия качества — проверенная, обеспеченная; и символ положения в обществе. Именно в этом торчковом мире впервые приняли кислоту... “Битлз”»⁹. Летом 1964 года Проказники исколесили на своем волшебном автобусе с концертами все Восточное побережье, посетив в том числе и Милбрук, а впоследствии сведя дружбу с печально известными Ангелами ада и Х. Томпсоном — отцом-основателем гонзо-журналистики, автором таких бестселлеров, как «Ангелы ада» и «Страх и отвращение в Лас-Вегасе».

Сравнивая эти два метода, можно увидеть, что в первом случае «путешественник» находится в состоянии покоя, намеренно «снимая» нагрузку

на рецепторы и спокойно наблюдая за потоком сознания; во втором же — напротив, эмоциональная сфера, а также аудио-визуальная и кинестетическая действительность оказываются «перегружены» самой разнообразной информацией. А она, в свою очередь, сливается в моногенный «белый шум», служащий своеобразным фоном, на котором постепенно разворачивается картина из образов освобожденного бессознательного. Как мы видим, такой анализ психоделической культуры отнюдь не противоречит концепции *аффективного* и *медитативного* транса, приведенной ниже.

Дионисийские и аполлонические трипы

Другой критерий систематизации психоделического опыта касается фактического содержания *трипы*. Он уходит корнями в ежедневную практику миллионов людей: ведь в обычной жизни индивид как правило занят либо интеллектуальной деятельностью, либо переживанием чувственного опыта, в то время как в продолжение психоделической сессии эти два начала парадоксальным образом соединяются, и сознание становится перед необходимостью либо проживать и переживать свою интеллектуальную работу — вместе со всеми ее результатами и предпосылками, — либо наблюдать и исследовать свои собственные эмоции, многократно усиленные действием препарата. Вследствие этого некоторые *трипы* — или этапы *трипы* — могут приобретать «интеллектуальную» направленность, в других же, напротив, на первый план выдвигается эмоционально-чувственная составляющая. Можно сказать также, что *трипы* первой группы связаны с «активацией» энергии аполлонического начала, а второй, — соответственно, дионисийского.

«Аполлонические» *трипы* имеют преимущественно повествовательный характер. Этот тип транса, вероятно, имеет в виду Т. Маккена, когда утверждает, что «Почтение к силам языка и коммуникации и погружение в них являются основой пути шамана. Вот почему шаман — дальний предок поэта и художника. Наша необходимость почувствовать себя частью мира как бы требует, чтобы мы выражали себя через творческую деятельность. Первичные истоки этой творческой способности скрыты в тайне языка. Экстаз шамана есть акт жертвы, который удостоверяет подлинность как индивидуальной самости, так и того, чему она предается, — тайны бытия ... Шаманизм стремится к этой высшей точке зрения, которая достигается через подвиг лингвистической доблести. Шаман — это тот, кто достиг видения начала и конца всех вещей, и *кто может передать это видение*»¹⁰.

Вторые апеллируют к языку метафор, аллегорий и свободных ассоциаций. Ярче всего эта тенденция проявляет себя в поэзии и музыке. Поэзия

А. Гинзберга и Дж. Моррисона изобилует намеками и замаскированными риторическими вопросами — произведение становится «пальцем, указывающим на луну».

В мою комнату заполз рассвет
и украл мечту
Теперь я никогда не узнаю,
Что она означала,
Или чем она могла быть
Я все еще пытаюсь
Лгать,
Но я видел
В лунном свете (вот где я был)
В лунном свете (я ясно видел)¹¹.

Многочисленные свидетельства говорят о том, что индивид в состоянии расширенного сознания может научиться произвольно смещать акценты с познавательной деятельности на эмоциональную и наоборот. Некоторые композиции «Grateful Dead» и «Jefferson Airplane» состоят из нескольких чередующихся «блоков», апеллирующих то к чувственному опыту, то к интеллектуальной деятельности; в книгах Х. Томпсона в самых острых моментах сюжета действие внезапно обрывается, сменяясь вставками рефлексивно-философского характера.

Р. А. Уилсон выдвигает гипотезу, согласно которой основы механизма «переключения» между интеллектуальной деятельностью и чувственным опытом находят свое объяснение в химических особенностях работы мозга, и в частности, системы т. н. нейропептидов. Напомним, что в их число входят и эндорфины, на функционирование которых оказывают влияние ЛСД-подобные препараты. Как утверждает ученый, «нейропептидам свойствен любопытный дуализм, который напоминает мне дуализм фотонов (и электронов) в квантовой механике. Эти квантовые сущности (или модели?), если вы помните, иногда ведут себя как волны, а иногда как частицы. Точно так же, нейропептиды иногда ведут себя как гормоны (химические вещества, вызывающие изменения в функционировании организма), а иногда — как нейротрансмиттеры (химические вещества, вызывающие изменения в функционировании головного мозга)»¹², то есть природа их амбивалентна. В этой связи напрашивается предположение о том, что этот феномен каким-то образом коррелирует с двумя описанными нами разновидностями психоделических *трипов*, каждый из которых предполагает специфическую стратегию работы с трансом и включает в себя набор соответствующих психотехник. Добавим также, что главной

целью в первом случае становится преимущественно обучение, тогда как во втором на первый план может выводиться гедонистический аспект.

1960-е годы отмечены зарождением новых, революционных форм рок-музыки, ориентированной на «взрослого» слушателя, с одной стороны, — высокоинтеллектуального с текстами на социальные, психологические, философские и религиозные темы, с другой — невероятно чувственного и экспрессивного. Можно пойти дальше и предположить, что первая обозначенная тенденция повлияла на становление таких направлений рок-музыки и рок-культуры, как прогрессив-рок, симфо-рок, джаз-рок, краут-рок и т. д.; вторая же легла в основу глэм-рока, панк-рока и хард-н-хэви.

«Плохие» и «хорошие» трипы

Однако вернемся к психоделическому искусству. «Дионисийский» трансперсональный опыт можно условно поделить на «хорошие» и «плохие» *трипы*. Так, все, что говорилось ниже о преимущественно позитивной эмоциональной окраске произведений психоделического искусства, касается исключительно *good-trip*’ов, в противоположность которым *bad-trip*’ы несут чувства страха, отчаяния и безысходности. С. Гроф описывает этот опыт как «включающий чувство увязания или пойманности в кошмарном клаустрофобическом мире и переживание необычайных душевных и телесных мучений. Ситуация, как правило, представляется невыносимой, бесконечной и безнадежной. Человек теряет ощущение линейного времени и не видит ни конца этой пытки, ни какого-либо способа избежать ее ...индивид избирательно слеп ко всему положительному в мире в своем существовании»¹³.

Как уже говорилось, обращение к тематике *бэд-трипов* в принципе не очень характерно для психоделического искусства, и тем не менее художники обращаются к ним не настолько редко, чтобы такие опыты можно было бы отнести к разряду исключений. Более того, без рассмотрения этого феномена наше представление о культуре расширенного сознания было бы отнюдь не полным. Ведь, если верить Р. А. Уиллсону — психологу, мистика, другу Т. Лири и автору упоминавшейся чуть выше трилогии «Иллюминатус!», то «когда Третий глаз открывается, а он открывается после того, как побежден страх, то есть после твоего первого Плохого Сеанса, ты способен полностью контролировать энергетическое поле... Просветление — это обратная сторона абсолютного ужаса»¹⁴.

В качестве примеров художественного переосмысления негативного переосмысления психоделического опыта можно привести некоторые работы Дж. Моррисона (The End, American Preyer); ими изобилуют книги

У. Берроуза с их скатологическими, сексуальными и гомосексуальными мотивами, болью, кровью и насилием. Блестящее прочтение негативного психоделического опыта представляет собой фильм «Psych-Out» Ричарда Раша со Сьюзен Страсберг и Джеком Николсоном в главных ролях. И уж конечно в этой связи никак нельзя обойти вниманием творчество Х. Гигера. Этот культовый австрийский художник — автор декораций к фильму «Чужой», знакомый С. Дали и А. Хоффмана. С. Гроф использует его работы в своих книгах и семинарах для иллюстраций негативного опыта перенатальных матриц.

Тимоти Лири, друг художника, так отзывался о его картинах: «Они недвусмысленно сообщают, откуда мы пришли и куда уйдем. Они обращаются к нашим глубинным, биологическим воспоминаниям. Это наши фотоснимки — за восемь месяцев до рождения. Влагалищные пейзажи. Внутриматочные открытки. И дальше — в глубины ядра человеческой клетки. Хотите взглянуть на свой генетический код? Готовы увидеть, как гены вырабатывают белок, клонируя собственные ткани? Просто переверните страницу ... Наши города похожи на гигантские муравейники, населенные колониями насекомых, безликих и уродливых. И это — мы»¹⁵. Х. Гигер много и плодотворно сотрудничал с представителями рок-сцены. Он оформил обложки пластинок для тринадцати исполнителей, среди которых такие имена, как: Island, Magma, Celtic Frost, Emerson, Lake & Palmer. Причем, обложки к Debbie Harry — Коо Коо и Emerson, Lake and Palmer — Brain Salad Surgery были признаны журналом «Роллинг Стоун» двумя из лучших в сотне выдающихся обложек века.

Художественное переосмысление *бэд-трипов* служит цели напомнить, что такой опыт может стать очень опасным — об этом помнят художники и предупреждают все серьезные исследователи психоделической культуры. Ведь подсознание хранит совершенно реальные личные страхи, травмы, комплексы, к осознанию, а тем более проработке которых большинство из нас просто не готово. Как правило, человеку требуется много раз прожить их в неявной, символической форме, на уровне умозрительных построений, прежде чем он отважится столкнуться с ними в реальной жизни. В процессе же психоделического опыта человек может столкнуться с травмирующими переживаниями неожиданно, что, как правило, приводит к замешательству, панике и, как следствие, включает реакцию «бей или беги», что позволяет супер эго хотя бы отчасти концептуализировать вторгшийся в сознание хаос и смягчить сопровождающие его приступы отчаяния и паранойи.

Парадокс заключается в том, что последствия именно такой формы поведения, как правило, лежат в основе последующих депрессий и/или

посттравматических стрессов. И именно этой реакции на травмирующие переживания авторы произведений стараются не допустить любыми средствами. Что бы ты про себя ни узнал в процессе *трипа* — ничего не бойся, ни с чем не сражайся, ни с чем не отождествляйся, говорят авторы произведений, это, и только это, даст тебе шанс не запутаться окончательно.

В этой связи нельзя не упомянуть знаменитую коллективную работу Лири, Оперта, Мецнера, которая так и называется: «Психоделический опыт». Эта книга со времен своего выхода в свет в 1964 году и до настоящего времени остается библией психоделической культуры и представляет собой не имеющую до сих пор аналогов антологию необычных состояний сознания с подробными инструкциями по купированию нежелательных переживаний на каждой стадии *эйсид-трипа*. Авторы приходят к выводу о том, что негативный опыт расширенного сознания, как правило, имеет под собой две причины: во-первых, страх; и во-вторых, обусловленность эго с преследованием личных целей и социальными играми.

Это отчасти объясняет, почему психоделические Ве-Ин`ы и хеппинги всегда подразумевали свободу выражения и свободу перемещения аудитории. Известно, что в ходе таких художественных акций люди могли танцевать или сидеть прямо на полу, или даже лежать, петь, плакать и смеяться. Художникам следовало помнить — и они помнили об этом, — что любая мелочь — резкий звук, неудобная поза, агрессивное цветовое сочетание может стать причиной *бэд-трипа*. Поэтому без труда можно проследить, как произведение искусства отражает ту огромную ответственность за психическое здоровье и эмоциональный комфорт аудитории, которую берет на себя художник.

Ты заблудился в океане своих снов и реальности
Но бирюзовая гладь скрывает только твои чувства
И маяк, который ты обнаружил,
Посылает луч через твоё сознание, и там твой дом,
Но в состоянии ли ты представить, что сможешь путешествовать во тьме один?¹⁶

Нельзя забывать, что, по сути, *трип* — это еще и сильнейший психический и эмоциональный стресс, продолжительностью в восемь (!) часов. Это — как раз то состояние, в котором невероятно трудно решить, что произошло на самом деле, а что всего лишь привиделось: и то и другое приходит к человеку в качестве осознания, подвергая в ужас впечатлением своей эмпирической подлинности. В произведениях психоделического искусства *бэд-трипы* не всегда встречаются в чистом виде. Зачастую за его описанием сразу же предлагается способ его преодоления: иногда

его элементы становятся фоном основного сюжета; нередко используется прием мистификации (события, воспринимавшегося в качестве травмирующего фактора, на поверку оказывающегося плодом воображения) бывает и так, что воспринимающий настолько увлечен накалом страстей, что не замечает накапливающихся противоречий, которые, в конце концов, делают повествование просто-напросто абсурдным. В 1971 г. американский фантаст Р. Шекли написал рассказ, который в русском переводе был напечатан под названием «Через пищевод и в космос с тантрой, мантрой и крапчатыми колесами».

«— Но у меня действительно будут галлюцинации? — спросил Грегори.

— Я уже говорил, что гарантирую это, — ответил Блейк. — Вы должны попасть куда-то уже сейчас.

Грегори огляделся. Ужасно знакомая скучная комнатенка: узкая, застенная голубым покрывалом кровать, ореховый шкаф...

— Почему же она до сих пор не действует?

— Должна подействовать. Несомненно, должна. ЧТО-ТО обязательно должно случиться.

Грегори опять огляделся. И увидел заросшую по краям травой яму, пульсирующую светящимися червями, и влипшего в слюдяную стену сверчка ...

— Ну-ка, малыш, скажи мне, у тебя начались галлюцинации?

Грегори неопределенно взмахнул хвостом.

— Они начались раньше, когда я спросил вас, действительно ли у меня будут галлюцинации. Я уже тогда галлюцинировал, но еще не понимал этого. Все казалось таким обычным и естественным... Я сидел в КРЕСЛЕ, а вы — на КУШЕТКЕ, и мы оба имели мягкий кожный покров, словно какие-нибудь МЛЕКОПИТАЮЩИЕ.

— Переход в иллюзию часто бывает незаметен, — подтвердил Блейк. — Ты будто вскальзываешь туда, а потом выскальзываешь обратно. И что же случилось теперь?

Грегори завернул кольцом сегментарный хвост, расслабил щупальце и огляделся. Яма была ужасно знакомой.

— Теперь я вернулся к обычному состоянию. А вы считаете, что галлюцинации должны продолжаться?

— Как я уже говорил, я гарантирую это, — произнес Блейк, изящно складывая глянцевитые красные крылья и поудобней устраиваясь в углу гнезда»¹⁷.

В данном случае по ходу повествования автор делает несколько, казалось бы, незначительных «уточнений», относящихся к описаниям, обстоятельствам и не касающихся незамысловатой сюжетной линии. Тем не ме-

нее каждый из таких штрихов кардинально «ломает» логику изложения, буквально «перебрасывает» читателя из одного мира в другой, вынуждая снова и снова пересматривать смысл предыдущего текста, вызывая состояния усиливающегося недоумения вплоть до полной дезориентации.

Похожие тенденции можно обнаружить и в изобразительном искусстве — достаточно вспомнить творчество М. Кляравайна, Р. Гриффина, П. Макса, А. Грея, а также их современных коллег — Л. Брауна, Л. Карсона, Дж. Бертона. Их картины включают множество накладывающихся друг на друга способов трактовки произведения в зависимости от нюансов толкования содержательных функций художественной детали. Сюда можно отнести автоцитирование, использование двойных и тройных образов, знакомых нам по картинам С. Дали, или оптических иллюзий, вошедших в художественную практику с легкой руки М. Эшера. Здесь уместно было бы вспомнить феномен, который был сформулирован гештальт-психологией как «закон отношения» (принцип фигуры и фона), когда элементы полотна могут складываться сразу в несколько разных вариантов прочтения композиционного решения картины. В зависимости от особенностей комбинаторного мышления воспринимающего, одна из них (или все они, но поочередно) может находиться на поверхности сознания.

В произведениях психоделического искусства художественный замысел, по-видимому, предполагает полноценное восприятие всех этих параллельных смысловых срезов одновременно, образуя нечто вроде 3D-картинки. Разумеется, все это, в конце концов, можно было бы свести к проявлениям таких знакомых и понятных для искусствоведения феноменов, как эклектика или полистилистика. Однако здесь, по-видимому, мы имеем дело с формированием целой системы логических и художественных приемов, рассчитанных на принципиально новые, революционные способы восприятия, ориентированных на одновременное сочетание разных типов и принципов художественного мышления, которая позволяла бы создавать подобные многоуровневые кластеры семантических напластований.

Поскольку *bad-trip* может стать источником невероятно тяжелых травмирующих переживаний, то искусство как самого «путешественника», так и его возможного «гида» (или, как его часто называют, *трип-ситтера*) заключается в том, чтобы их избежать. В уже упоминавшейся ранее коллективной работе «Психоделический опыт» на этот счет даны совершенно ясные инструкции: «Сейчас тыходишь в фазу кошмаров. Распознай их. Они — ничто. Они — индикатор того, что ты близок к освобождению. Они — твои. Твои старые друзья, твои черные мысли. Что бы ни происходило, помни: Все это внутри тебя, и как только ты это

поймешь, ты освободишься»¹⁸. И рекомендации, данные в этом исследовании, также были восприняты и успешно эксплуатировались представителями контркультурной богемы 1960-х годов.

Выпадай со мной
 Проживи свою жизнь за опущенными веками
 Твои собственные небеса, твои собственные завтра...
 Не беспокойся, детка, не надо!
 Мир и так слишком спешит
 Просто будь собой
 Никто не проникнет в твоё сознание из-за спины,
 Если ты отправишься и...
 А сейчас — не тревожься, не стоит...¹⁹

Этот пример также иллюстрирует то, как музыканты пытаются управлять *эйсид-трипом*. «Don't you worry!» — этот рефрен, который служит в качестве своеобразного камертона, повторяется неизменно и сопровождает каждое новое высказывание вне зависимости от того, какое содержание оно несет. Причем важный смысл этого призыва подчеркивается и специфически художественными средствами. Каждый раз звучание делается громче, значительно меняется и расширяется тембровая палитра, фактура становится плотнее, богаче и разнообразнее. Автор как бы предупреждает слушателя, что нет повода для паники, в любом случае необходимо сохранять спокойствие, вне зависимости от того, какие именно мысли и ассоциации вызывает то или иное утверждение. При этом музыкант обращается непосредственно к слушателю, в то время как личность лирического героя с его мыслями, чувствами и поступками остается за кадром.

Таких примеров можно приводить много, для нас же важно, что именно феномен *трипа*, перенесенный в сферу искусства, в результате вызывает к жизни новый синкретический вид художественной практики, в котором автор и/или исполнитель выступает в качестве проводника в странном мире психоделических видений, принимая на себя функции психотерапевта, шамана или проповедника.

¹ Хаксли О. Двери восприятия. СПб., 1994. С. 12.

² Рам Дасс. Зерно на мельницу. М., 2007. С. 58

³ Уотс А. Космология радости. <http://arion.ru/litera/2003-html/uots/uots-03.html>

⁴ Термины Т. Лири

⁵ Харитонова В. Заговорно-заклинательное искусство восточных славян: проблемы традиционной интерпретации и возможности современных исследований. М., 1999. С. 102–103

⁶ Там же. С. 103.

⁷ Стивенс Дж. Штурм небеса. М., 2003. С. 315.

⁸ Лем С. Навигатор Пиркс. Голос неба. М., 1971. С. 48–51.

⁹ Вулф Т. Электро-прохладительный кислотный тест. СПб., 2004. С. 281.

¹⁰ Маккена Т. Пища Богов. М., 1995. С. 34.

¹¹ Moody Blues, LP Octave (1978), Under Moonshine. Перевод автора.

¹² Уилсон Р. А. Квантовая психология. М., 2005. С. 141.

¹³ Гроф С. За пределами мозга. М., 2000. С. 128–129.

¹⁴ Уилсон Р. А., Шу Р. Иллюминатус!. <http://ftp.bspu.unibel.by/pub/Entertain/texts/raw/illum/illum-275.html>

¹⁵ <http://www.lookatme.ru/flows/evropa/posts/72149-museum-hr-giger-bar>

¹⁶ Gandalf, LP Gandalf (1968), Can You Travel in the Dark Alone. Перевод автора.

¹⁷ Шекли Р. Через пищевод и в космос с тантрой, мантрой и крапчатыми колесами. //Шекли Р. Обмен разумами. М., 2009. С. 766–768.

¹⁸ Лири Т., Олперт Р., Мецнер. Психоделический опыт. <http://biblioteka.org.ua/book.php?id=1121023173&p=91>

¹⁹ Pearls before swine, LP One Nation Underground (1967), Drop out. Перевод автора.

Е. Николаева

НОЧЬ РУКОТВОРНАЯ: ГОРОДСКИЕ СОЦИОКУЛЬТУРНЫЕ И ХУДОЖЕСТВЕННЫЕ ПРАКТИКИ

В мою ночь вмешивается чужой
день и чужие буквы.

М. Павич. «Хазарский словарь»

Ночь дана человечеству самой Вселенной, полной первозданной темноты и мерцающего света. Ночь неотступно следует за человеком в его существовании на планете, вращающейся вокруг светила. Из века в век каждые сутки ночь вновь и вновь настигает человека, принося с собой сладость отдохновения или муки кошмаров. Ночь как антипод дня всегда представляла собой территорию темного и тайного, маргинального и запредельного, угрожающего и неприрученного. Человек бросил ночи вызов, когда первые искры первобытного костра полетели в звездное небо; в эпоху индустриального прорыва борьба человека с ночью видна даже из космоса.

Человек принял к сведению божественные знания о темной сущности ночи и начал играть в ночь по своим человеческим правилам, становясь то «зачарованным» путником, то эмиссаром дьявола. Привычный «канонический» облик ночи во многом определяется социокультурным вмешательством человека: взять хотя бы такие рукотворные атрибуты ночи, как горящие свечи, фонари, окна домов, кровавые убийства, ночные ритуалы и т. д. Что касается свечи, то в современной культуре она является уже не столько индексальным знаком ночи, следствием, указывающим на причину, сколько символическим инструментом создания искусственной ночи, ее эмоциональной атмосферы и ее психофизических референций к тайному любовному свиданию, смерти, памяти.

Человек наполняет естественные ночи обрядовой и социальной предметностью, постигает и создает мистические смыслы ночи, явленные посредством сакральных знаков и художественных образов. Человек «считывает» священные тексты ночи и сам «пишет» ночные истории/Историю в соответствии с всеобщей фабулой ночи.

В целом, стремление человека к освоению ночного пространства, к высвобождению из-под физической и метафизической власти ночи, к преодолению страха невидимого/неведомого закономерно и неудивительно. Гораздо более примечателен обратный феномен, связанный с материализацией и акцентированием ночи в социальном и художественном

пространстве. В первую очередь, речь идет о социокультурном и художественном моделировании концепта ночи, т. е. особой ночной образности и символических ночных референций, создаваемых культурой дневного социума и сознания в искусстве и разного рода религиозных практиках.

Обрядовые конфигурации священных ночей (Рождество, Пасха, Ханука, Купальская, Хэллоуин и др.), хотя обычно и предъявляют трансцендентальное обоснование, данное «свыше», во многом представляют собой дело рук человеческих. Знаковым предметом любой ритуальной ночи является рукотворный огонь¹ — свечи, факелы, костры, символически связанные с жертвенным очищением и просветлением от тьмы и слепоты духовной. В самых разных религиозных конфессиях горящие свечи, озаряющие «светом веры» сумеречные интерьеры храмов, — неперенный атрибут не только ночных, но и *дневных* священных церемоний. В особые моменты ритуала в храме могут быть потушены все свечи — и тогда молитвенная сопричастность Богу происходит в темноте настоящей рукотворной ночи.

Поскольку «ночная» религиозная символика — это отдельная семиотическая система со специфическими означаемыми, которые относятся к особой концептосфере, в ракурсе рассматриваемой нами более общей проблематики рукотворной ночи мы будем далее обращаться преимущественно к светским социокультурным практикам.

Художественные «слепки» ночи, изваянные из вербальной и визуальной материи, несмотря на статус авторского свидетельства о «реальной» ночи, относятся к особой категории — ночи рукотворной. Каждая ночь, вышедшая из рук художника, писателя, кинорежиссера, — уникальное отражение ночи-универсалии в сложной системе зеркал индивидуального и коллективного социального сознания и культурного бессознательного. Каждая такая ночь — один из бесчисленных субъективных коллажей из «имманентных» ночных образов. Один из самых знаменитых в русской культуре — блоковский: «Ночь, ледяная рябь канала, аптека, улица, фонарь».

Семантика рукотворной ночи в художественном контексте включает в себя такие объекты физического мира, как звезды, луна, свеча, фонарь, могила и т. п.; а также эмоциональные референты — любовь, порочная страсть, одиночество, вдохновение, безумие, ужас, кровавая жестокость; и метафизические концепты — озарение, медитация, уединенная молитва, тайна, черная магия, духи умерших, вампиры и прочие демонические существа.

Наиболее яркая художественная реконструкция ночи в семиосфере культуры представлена романтизмом. В этом отношении весьма показательны «Гимны к ночи» (1797) Новалиса. Ассоциативное поле ночи в

«Гимнах» простирается от «необитаемого предела» до ««чертогов блаженных», от «неисчерпаемой тайны» до «жертвенника любви», от «сладостного макового снадобья» до «святого сна», от «священного огня» до «мрачной мглы», от «новорожденного духа» и «животворящей любви» до «смерти», «могильной бездны» и «потустороннего царства усопших»².

Среди знаменитых рукотворных «версий» ночи — живописные полотна «Ночной дозор» (1642) Рембрандта, «Лунная ночь на Днепре» (1880) Куинджи, «Терраса ночного кафе» (1888) и «Звездная ночь» (1889) Ван Гога; литературные произведения «Тысяча и одна ночь» (X в.), «Сон в летнюю ночь» (1602) У. Шекспира, «Майская ночь, или Утопленница» (1830) Н. Гоголя, «Белые ночи» (1848) Ф. Достоевского, «Ночь. Улица. Фонарь. Аптека» (1912) А. Блока; кинофильмы «Ночь любви» (1927) Дж. Фицмориса, «Ночи Кабирии» (1957) Ф. Феллини и др. Ночь рукотворная многолика, в разных исторических и культурных контекстах она то светла (русский романс, 1885), то тиха и свята (Рождественский гимн, 1818; или стихотворение М. Лермонтова, 1841), то нежна (роман Ф. Фицджеральда, 1934), то темна (песня из кинофильма «Два бойца», 1943). Ночь может предстать как ночной кошмар, в котором переплетены сны, потусторонний мир, маньяки и ночные убийства (кинофильм «Кошмар на улице Вязов», У. Крейвен, 1984, и т. п.) или «темные» годы истории и извращенный секс («Ночной портье», Л. Кавани, 1974, «Пирсы Валтасара, или Ночь со Сталиным», Ю. Кара, 1989, и др.). Ночь, созданная человеком, населена вампирами, оборотнями, оживающими ведьмами, зомби и прочими инфернальными персонажами (к примеру, повесть «Вий» Н. Гоголя, 1835, или кинофильм «Ночь живых мертвецов» Дж. Ромеро, 1968). Или, наоборот, ночь наполняется романтическими встречами под луной, сладкой телесной истомой и блаженством любовной страсти (практически все любовные (мело)драмы от «Ромео и Джульетты» В. Шекспира до современных киноновелл вроде «Дневника памяти» Н. Кассаветиса, 2004).

Ночь сказочна и волшебна. Ночью люди оборачиваются в зверей («Лондонский оборотень», реж. С. Уолкер, 1935 и т. п.), а животные — в людей (русская народная сказка «Царевна-лягушка», «Сказание о Петре и Февронии Муромских» и др.), ночью оживают вещи (например, «Пастушка и трубочист» Г.Х. Андерсена, 1845) и памятники («Медный всадник» А.С. Пушкина, 1833). Ночью действуют самые сильные чары и заклятия³, под покровом ночи смертным являются ангелы и бесы.

Вообще, концепт ночи в социокультурном и художественном пространстве представляет собой многомерную матрицу, элементы которой образуют сложные корреляционные связи. В результате ночное физиологическое может принимать облик культурного (фрагменты бессозна-

тельного как художественные образы), социального (например, интимная близость как брачная ночь) или асоциального (ночь как время нарушения табу), природное замещаться технологическим (например, фонарь вместо луны), геофизическое становится метафорическим (зима как ночь года), сакральное перерождается в развлекательное (телетрансляции Рождественской и Пасхальной служб) и т. д. Одна из самых распространенных семантических цепочек, относящихся к художественным репрезентациям ночи, укладывается в риторическую формулу, предложенную еще Ф. Гойей — «Сон разума рождает чудовищ» (1797).

Собственно и в реальной жизни социокультурная модель ночи включает в себя нарушение священных табу, слом политических иерархий и социального порядка, установленных властью дневной культуры — социокультурными образцами или законом. Самый безобидный социальный хаос инициируют ночные маскарады и ритуальные «карнавалы» (римские сатурналии, святочные колядования, Хэллоуин и т. п.). Ночью переступается черта морального/аморального, «темная» ипостась ночи как бы санкционирует безумие и смерть. Именно поэтому в политической истории ночь гораздо чаще, чем день, выбирается для жестоких расправ над противниками, для насильственных переворотов и вынужденных отречений: многочисленные дворцовые перевороты в мировой истории, ночные убийства царствующих особ и тайные казни (например, Павла I, 1801, семьи Николая II, 1918), свержения правительств (например, Временного правительства в России, 1917); Варфоломеевская ночь (Франция, 1572), Ночь «длинных ножей» (Германия, 1934), аресты «врагов народа» (СССР, 1928–1953), сложение полномочий глав государств (диктатора Батисты на Кубе в ночь 1 января 1959 или Б. Ельцина в ночь на 1 января 2000); падение Берлинской стены в ночь с 9 на 10 ноября 1989; Беловежское соглашение в ночь на 8 декабря 1991) и т. п.

Время ночи и ночные пространства (темные углы, подворотни, тайные двери и т. п.) издревле используются людьми для предательства, вероломных нападений, убийств в спину и т. п. Под покровом ночи враги захватывают спящие мирным сном крепости, а предатель открывает врагу городские ворота. Огненное зарево в ночном небе над разоренным безжалостными победителями городом — один из самых ярких образов рукотворной ночи в культурной памяти народов. Символически яркий свет таких пожаров — красный, как кровь, и желтый, как солнце, — знаменовал начало другого исторического дня.

Действительно, и в самом историческом процессе некоторые философы выделили эпохи онтологической «ночи», характеризующиеся «ночной» иррациональностью и растворенностью во всеобщем, — в противоположность

эпохам исторического «дня», которым присущ «дневной» рационализм и индивидуализация отдельных «я»⁴. Заря XX в., названная Н. Бердяевым сумерками наступающей ночи и «новым средневековьем», принесла с собой не только великие потрясения и катастрофы, сопровождавшие закат исторического «дня», но и социокультурные практики, учреждающие ночь внутри дневной культуры.

С развитием человеческой цивилизации ночь перестала быть синкретической геокосмической данностью и в значительной мере утратила регулятивные функции биологической цикличности. Свет все ярче озаряет ночь больших и малых городов, на смену ночной тьме приходит искусственный день, ночной хронотоп становится все более социально освоенным и равнозначным дневному⁵.

Эпоха постмодерна отменила уникальность особых, сакральных ночей, некогда заданных онтологией годового круга, — ночное бодрствование теперь может быть абсолютно лишено всякой трансцендентности и носить профессиональный, бытовой или секулярно-развлекательный характер. Природа ночи все больше становится культурой, как и сама культура — не второй, но первой природой урбанистического человечества.

В пространстве городской культуры XIX–XXI вв. в число сущностных составляющих ночи как созданной человеком социокультурной практики к старинным ночным балам и пирам (их современные аналоги — ночные рестораны, клубные вечеринки, дискотеки) добавились особые развлечения: игра в казино, уличные авто/мото гонки, «музейные ночи». Мистические и «колдовские» опыты выхода в иной мир сменились пассивным участием в «параллельной реальности» (ночные киносеансы, фестивали искусств и пр.). Подстраивая ночь под свое социальное «я», житель большого города включил в содержание ночи прогулки с собаками и покупки в гипермаркетах. Ночь становится динамичной, передвижение в пространстве длительностью 6–12 часов планируется чаще всего именно на ночное время (например, железнодорожное путешествие Москва — Санкт-Петербург или автобусные туристические переезды из города в город).

«Обращенная» сущность современной ночи является зримым признаком постмодернистской социокультурной парадигмы, размывающей все возможные границы — в искусстве и социуме, в пространстве и времени и утверждающей «ночной» хаос несвязанных друг с другом понятий, образов и явлений в дневной культуре.

В связи с этим наибольший интерес в контексте «рукотворной ночи» вызывает процесс исторически нарастающей экспансии искусственной ночи на территорию естественного дня: имеются в виду публичные социокультурные и художественные практики, которые осуществляются

днем, но моделируют физические и культурные параметры ночи. Такая дневная «ночь» погружает участника в специально сконструированную ночную (физическую, физиологическую, социальную или метафизическую) обстановку — от средневековой подземной тюрьмы до кинотеатра новейшего времени. По мере десакрализации ночи ее искусственно «воссозданная» мистическая сущность становится содержанием, а затем и формой целого ряда дневных социокультурных перформансов. Ночь, рукотворная в буквальном смысле, то как игра («бытие в творении»), то как новоявленный ритуал (социальная акциональность) превращается в альтернативный эмоционально-эстетический источник теургической энергии космической ночи. Ночь рукотворная становится одновременно и вещью, и изделием, и творением в хайдеггеровском понимании. Ее «действительность» становится предметностью. Предметность становится переживанием⁶.

Очевидно, что дневная рукотворная ночь воспроизводит те или иные сущностные характеристики естественной ночи: физические — темнота, отсутствие дневного освещения, звездное небо; физиологические — слепота, сон, пренатальное состояние, интимное соитие, смерть; социальные — карнавальное перевоплощение, девиантность и деабурированность поведения; или метафизические — познание или приобщение к сакральному, магическое/ритуальное преображение, инициация, выход в запретное, потустороннее пространство, общение с инфернальным.

Самые первые социокультурные практики моделирования ночного пространства и сознания возникли еще на заре человечества в рамках древних обрядов инициаций, а местом искусственной ночи являлась пещера, во мраке которой испытуемый переживал символическую смерть прежнего «я» и новое социальное рождение или очищение⁷. В редуцированном виде ночная проксемика инициационного ритуала сохранилась до наших дней в церемониях посвящения разного рода тайных обществ. Молитвенный затвор или магические опыты также издревле проходили в помещениях, куда не проникал свет солнца и где царила ночная тьма (в подземной келье, в комнатах без окон и т. п.). Во всех этих случаях отверзавшая бездны иных, нечеловеческих миров рукотворная ночь представляла в своей трансцендентной ипостаси, превращаясь в коммуникативное пространство особого типа.

Другая ночь, сотворенная человеком, царила в тюремных казематах, которые так и назывались «темницей». Непрерывный сумрак тюремной камеры с крошечным окошком, больше символизирующим луну, чем солнце, в подземном узилище превращался в бесконечную непроглядную ночь. Подобно кладбищенскому склепу, предназначенному для мертвых,

тюремные застенки, обладающие физическими параметрами могилы (подземное, темное, сырое, тесное пространство) становились местом социального погребения живых. Самым мрачным, inferнально-ночным местом любой тюрьмы всегда была пыточная камера — без окон, освещенная мрачными всполохами пламени, в котором мерцало раскаленное докрасна железо орудий пыток. Все ее символическое и акциональное содержание, кровавая жестокость, выходящая за пределы человеческого, в буквальном смысле воспроизводили сценарии адских мук. В XX в. пыткой стал даже искусственный день внутри искусственной тюремной ночи: временами бесконечный «ночной» кошмар тюремной камеры сменяли столь же мучительным для узника непрерывным «дневным» бодрствованием. Ослепительный искусственный свет, лишавший заключенного сна, несмотря на формальные признаки дня, по сути, служил генератором «ночного» безумия и галлюцинаций. Современная культура предлагает разнообразные экскурсии в рукотворную ночь многочисленных тюремных башен и казематы по всему миру, в том числе «аттракцион» удвоенной тюремной ночи — ночлег в камере старинной тюрьмы.

Заметим попутно, что двойное семиотическое преобразование дневного/ночного пространства (естественный день — искусственная ночь; искусственный день или естественная ночь; искусственный день — естественная ночь) достаточно часто встречается в культуре новейшего времени, о чем еще не раз будет сказано ниже.

В обычном жилом доме также имелись свои «ночные» пространства — погреб, чулан, чердак. Стоит более подробно рассмотреть смысловое поле, которому принадлежат эти лексемы с точки зрения этимологии, фонологии и философии языка. Русскоязычный «погреб» однозначно отсылает к погребению и могиле, похожая морфология характерна и для английского «cellar», соотносящегося с «cell», т. е. «могила», «келья», «тюремная камера». В психоанализе подвал выступает метафорой бессознательного, закрытой тьмой неосознания «хтонической частью души»⁸. Человек, запертый в погребе (спрятанный или наказанный), оказывался вне коллективной повседневной жизни и вне дневного закона как нарушитель домашнего или социального порядка. Аналогичную функцию по отношению к провинившемуся, особенно ребенку, выполнял и чулан. Согласно одной, хотя и не бесспорной этимологической версии, русское слово «чулан» имеет индоевропейский корень «(s)keu», означающий «покрывать»⁹. В английском языке среди синонимичных обозначений чулана присутствует «closet», коннотации которого включают в себя такие понятия, как «закрывать», «убежище», «таинственность», «оторванность от жизни» и «уборная»¹⁰. И в чулане, и в погребе живет «ночная», она же «ведьмина» живность — крысы,

мыши, пауки. Более того, функционально чулан может быть совершенно маргинальным, нечистым местом. Немного иначе обстоит дело с чердаком, который и в русском и в английском языках не имеет «ночных» референций (если не считать случайного (?) русскоязычного созвучия с «черным»), но с точки зрения семиотики пространства чердак, безусловно, связан с головой, старыми вещами и, соответственно, с памятью и историей, причем последние уже попадают в семантическое поле ночи благодаря своим темным глубинам, символическим отсылкам к забытому и тайному. Снаружи дома «ночные» пространства локализованы в сараях, амбарах, овинах, банях и отхожих местах. В них проникает мало дневного света, они располагаются на заднем дворе и образуют «нечистые» пространства. Бани и овины служили пограничной зоной потустороннего мира, местом для общения с темными сущностями (святоточные гадания и т. п.).

Если говорить об исторической динамике рукотворной ночи как культурного феномена, самые значимые социокультурные и художественные практики, связанные с конструированием «имманентных» характеристик ночи, в дневном городском пространстве возникают в XIX–XX вв.

Так, с середины XIX в. горожанам стала предлагаться лично осязаемая и эмоционально переживаемая рукотворная ночь-кошмар в развлекательной модальности — аттракцион, получивший название «комната страха» или «пещера ужаса» (в англоязычной традиции — «chamber of horror»¹¹ и «ghost train»). Это было путешествие в мир inferнальной ночи, где происходили «настоящие» встречи с существами из ночных кошмаров и загробного мира — вампирами, ожившими мертвецами, привидениями, известными в истории кровавыми убийцами.

Весьма показательно, что в современной отечественной культуре содержанием «пещеры страха» («Невский ужас. Киберпространство страха», Санкт-Петербург) становится, в первую очередь, зловещее ночное прошлое России: *заточение княжны Тарakanовой, убийство Павла I, сожжение трупа Распутина, преступление Раскольникова и т. д.*¹²

Другая массово воспроизводимая и потребляемая рукотворная ночь — изобретенная во второй половине XIX в. технология черно-белой фотографии. Яркие очертания дня «закреплялись» на бумаге и в памяти человека, проходя через зримую фазу ночи. Маленькая ночь под черным покрывалом фотокамеры, куда нырял фотограф перед каждым снимком; негатив, обращавший дневные образы в ночные; затемненное пространство фотолабораторий; свет красной лампы, похожий на отблеск факела; вода, из которой рождались сначала призрачные тени, а затем контрастные фигуры, — все это составляло особый рукотворный ритуал погружения в ночь и проявления дня из ночи.

Приход электричества в массовую культуру сделал возможной искусственную театральную «ночь» (до эры электричества спектакли в театре проходили при свете дня, свечей или масляных ламп). Прообразом сценической ночи можно считать так называемые диорамы — представления, которые «разыгрывались» с помощью перемещаемых на сцене картин, нарисованных на тонком, прозрачном полотне и подсвеченных с обеих сторон. Основным средством «оживления» картинки служила игра света, переменное освещение. Один из наиболее знаменитых диорамных «спектаклей», который назывался «Восхождение на Монблан», был поставлен Альбертом Смитом и впервые состоялся в 1852 г. в Лондоне, в Египетском дворце на Пикадилли¹³. Среди множества лондонских диорам, в той или иной степени создававших пространство искусственного дня и искусственной ночи, была весьма примечательная с точки зрения рассматриваемой нами темы диорама «Церковь Святого Креста во Флоренции». Вот как описывал ее русский путешественник в своем дорожном дневнике: «...церковь Св. Креста в Флоренции, со всеми изменениями света, начиная от первой брезжащей зари до полного солнечного сияния и темных сумерек, совершенное очарование. Свет чуть-чуть проникает перед вашими глазами в мрачный храм, и потом мало-помалу, исподволь, тихо озаряется вся внутренность, и, наконец, вы видите ясно все предметы, и алтарь, и памятники Данту, Галлилею, Макиавелю, Альфиери! Еще несколько времени, и в храме начинает темнеть, темнеть, вы едва различаете самые главные предметы, и вот воцаряется повсеместная темнота»¹⁴.

Театральный спектакль конца XIX в. уже представлял собой в буквальном смысле очевидную художественную и социокультурную практику физической и эмоциональной искусственной ночи. Заметим, что хотя театральный перформанс в силу определенных причин, связанных в первую очередь социальными городскими ритмами, имеет несомненное тяготение к вечернему (темному времени суток), он достаточно часто разыгрывается и днем (в субботние и воскресные дни), и даже утром (детские утренники).

Какова ночь в пространстве театра? В зрительный зал, не имеющий окон, не проникает белый свет; огромная люстра — искусственное солнце — гаснет, как только начинается спектакль, погружая зрителей в почти полную «ночную» темноту, в которой лишь слегка мерцают маленькие путеводные звездочки над затворенными дверями выхода. Переход в иную перформативную реальность и преобразование сценического пространства в иной «параллельный» мир происходит в физическом мраке ночи. Более того, на короткое время, пока играется увертюра, соучастник театральной трансформации пространства–времени оказывается в цен-

тре тьмы физиологической, лишившись ближнего зрения и оставшись наедине с миром звуков и тактильными ощущениями. Зритель — это герой, заглядывающий в иной мир, мир по ту сторону оркестровой ямы, он временно слепнет для всего земного, но обретает дар иного видения и эмоционально-чувственного общения с обитателями другого, «параллельного» мира, подобно тому как это происходит с некоторыми ясновидами, среди которых наиболее знаменитой является болгарская прорицательница Ванга.

Надо сказать, что физиологическую ночную темноту как неотъемлемую характеристику театральной ино-реальности осознали еще в конце XVIII — начале XIX вв. Известно, например, такое ярмарочное представление. На маленьком балагане на Царицыном лугу в Петербурге помещалась надпись: «Египетская тьма. Вход 10 копеек». Зазывала кричал: «Прежде чем войти, вымойте руки!» Люди, толпой двигавшиеся в балаган, по очереди опускали руки в находящийся при входе таз с водой. Когда балаган наполнялся, тушили свет. Наступала тьма, и ведущий громко объявлял: «Самая темная тьма, которая была в Египте при фараоне! Представление окончено! Выход в дверь насупротив!»¹⁵ Примечательным моментом здесь является не только тьма как слепота, но также требование мыть руки, которое в редуцированной форме символизирует омовение покойника перед отправлением его в мир мертвых.

Ярким примером современной рефлексии на тему театральной ночи — темноты / слепоты / ино-пространственности может служить спектакль «Антигона» в постановке Ю. Любимова в «Театре на Таганке» (2006). Зрительный зал там с самого начала погружен в темноту, посетителей рассаживают по местам билетерши с карманными фонариками в руках, и лишь где-то у колосников поблескивают пятна тусклого света. Актеры в черно-белых хитонах с лицами — античными масками, призранными от белил, открывают зрителю не солнечную Древнюю Грецию, но какую-то потустороннюю страну, где вместо света любви — мрак ненависти. В другом московском театре «Сопричастность» горьковская история социального дна с его «ночными» пороками представлена под первоначальным названием пьесы — «Без солнца». Нетрудно заметить, что метафора ночи, материализованная средствами современного театрального перформанса, содержит акцентированные отсылки к а-социальности, а-моральности, маргинальности. И это не только лабиринт неосвещенных закоулков социального пространства, но и «ночной» протест «темного» бессознательного против освещенного/освященного социальными прожекторами супер-эго.

Сконструированное «ночное» инобытие демонстрирует и театр марионеток, где за каждым движением оживших кукол едва зримо ощущается

присутствие черных фигур кукловодов. А театр теней даже своим названием постулирует причастность к потустороннему царству, где свет служит лишь для того, чтобы проявить в этом мире черно-серые призраки иной реальности.

Еще большую степень погружения в рукотворную ночь — физическую, физиологическую и метафизическую — реализовал синематограф. Какие только образы не наполняли кинематографическую ночь с тех пор, как в 1886 г. в темноту кинозала ворвался люмьеровский поезд, прибывший на вокзал Ла-Сиоты. «Ночь» в кинотеатре теряет условность, присущую театральному представлению. До некоторой степени повторяя физическую и семантическую конфигурацию ночного пространства, создаваемого в театре, киносеанс не имеет антрактов, т. е. абсолютных разрывов ночной реальности, репрезентация иного мира реализуется в буквальном смысле как потусторонняя, т. е. по ту сторону экрана. В театре благодаря живой «ткани» лицедейства, живым движениям и голосам актеров, которые присутствуют в той же физической реальности, что и зритель, пространство сцены остается наполовину посюсторонним, а сыгранная инореальность спектакля все-таки существует «понарошку». Напротив, возникающие в полной темноте кинокадры, отчужденные неодушевленной материальностью экрана и оживленные волшебным светом искусственной луны (кинопроектора), предстают как «настоящие» видения иных пространств и иных времен. В этих (сно)видениях предметы, люди, места могут мгновенно сменять друг друга, исчезать, принимать сюрреалистичные формы, воссоздавая физически и психологически действительно иную реальность с совершенно иным, нечеловеческим хронотопом. Человек в кинотеатре превращается из зрителя в «очевидца» особого типа — реципиента, впавшего в коллективный гипнотический транс, своего рода «ясновидящего», медиума, которому открываются картины хронологически далекого прошлого и будущего и пространственно отдаленного настоящего¹⁶.

Темнота кинотеатра более насыщенная, «плотная», и более «неформальная», без чехлов театральной этикетности, под которыми до поры до времени затаилась ночная вседозволенность. В кинотеатре чаще всего нет гардероба, и зритель прямо в зале снимает или расстегивает верхнюю одежду. В повседневной жизни телесные практики, заключающиеся в снятии одежды в темноте и нарушении личной коммуникативной дистанции, связаны с интимными отношениями. Соответственно, в кинозале они провоцирует восприятие «ночной» обстановки как сигнал для темной сущности человеческого подсознания и разворачивание сексуальных сценариев поведения посетителей, особенно на последних рядах. Об этом свидетельствует известная фразеологема: «Свет погас — кина не надо!»

Безобидным вариантом реакции на физиологические катализаторы ночи в кинотеатре является переход из коллективного «сна» наяву в индивидуальный биологический сон.

Имитация ночных телесных и ментальных практик происходит и во время терапевтических сеансов у психоаналитика. Клиент погружается в глубины своей памяти и бессознательных комплексов, лежа на кушетке, порой закрыв глаза, словно для сна.

В XX в. город лишился многих личных или семейных «ночных» пространств; например, туалетные и ванны комнаты теперь ярко освещаются и порой даже имеют окна, свидетельствуя о радикальном изменении социокультурных практик телесности, в которых тело перестало рассматриваться как «сосуд греха» и «темница духа». Зато появился гараж — не только место хранения транспорта, но и — до недавнего времени (когда еще не было тотального отчуждения техники от человека) — место его ремонта, разъятия целого на части (смерть) и соединение вновь (новое рождение), некое подобие машинной реанимации и технологической утробы. Одновременно ворота гаража могут скрывать поступки, вынесенные за пределы дневной социальной и моральной нормативности: мужские пьянки, супружеские измены, разбор краденых автомобилей, убийства. Современные коллективные подземные гаражи, расположенные под многоэтажными жилыми домами и превратившиеся в дегуманизированное машиноместо, актуализируют только одну ночную коннотацию — со сказочными подземными конюшнями, где, согласно древним сказаниям некоторых народов, содержались волшебные кони.

На смену домашним ночным пространствам пришли новые публичные локусы искусственной ночи. Одним из них является общественный туалет. В нем уже много света, что, с одной стороны, опять-таки переводит его в категорию пространств искусственного дня. Однако здесь происходят самые разные нарушения «дневных» социальных и культурных табу — от курения старшеклассников в школьных туалетах до гомо- и гетеросексуальных контактов и кровавых драк и убийств в мужских комнатах ресторанов.

Чердаки и подвалы многоквартирных домов — также излюбленные места маргинальных «ночных» персонажей (бомжей и беглых преступников). И, наконец, настоящий город «мертвых», царство вечной ночи, подземная обитель со своей рекой забвения — разветвленная система городской канализации, населенная жителями, отвергнутыми или отвергнувшими мир дневного порядка. Эти «темные» существа поднимаются на поверхность земли (по большей мере с наступлением сумерек) в буквальном смысле из физически и социально «по-ту-стороннего» мира. Рукотворные преисподние возникают также в мартеновских цехах, кочегарках и угольных шахтах,

сочетающих ночную тьму с «адским» огнем и «заколдовывающих» всех, кто туда попадает, в черных служителей ночи. Другая категория «сталкеров» в зоне вечной городской ночи — диггеры, которые, блуждая по подземным ходам, лежащим под улицами и площадями дневного города, проходят тем самым и по тайным «тропам» истории. Как и положено inferнально-ночному пространству, городские подземные галереи «курируются» особыми зрителями — «белыми диггерами», т. е. привидениями, соотносимыми дневной культурой с неприкаянными душами людей, погибших в этих подземельях.

Одновременно в публичном пространстве города существует совершенно другая категория подвальных территорий ночи — кафе, бары и ресторанчики. В них ночь — прирученная и романтическая, с мерцающими свечами на столиках, или, наоборот, яркая, шумная, с эйфорическим пиром запретных ночных «яств». В «коктейли» этих ночей замешаны в разных пропорциях соблазн, любовь и секс. В самых разных городах (от Москвы и Санкт-Петербурга до Нижневартовска и Алушты) существует значительное число кафе и ресторанов, имеющих «ночные» названия, которые служат в качестве алиби искусственной ночи: «Ночь», «Волшебная ночь», «Лунная ночь», «Восточная ночь», «Южная ночь», «Украинская ночь», «Белые ночи», «Южные ночи», «7 ночей», а «1001 ночь» вообще не знает себе равных в этом ряду. Парадоксальным образом подавляющее большинство этих маркированно-ночных заведений прекращают работу в 12 часов (гораздо реже в 1 час) ночи. Таким образом, полночь выступает как граница между социально признаваемой ночью и ночью вне упорядоченных структур дневной культуры.

Дисотеки или дансинг-пати активизируют аналогичные ночные паттерны поведения, хотя и через другие символические катализаторы. Такие «дважды ночные» мероприятия проходят ночью в затемненных помещениях без окон или с плотно зашторенными окнами, но в ослепительных всполохах пронизительного, «неживого» света, т. е. дизайн интерьера и архитектура пространства включает в себя неявную аллюзию на слепоту (мифологически окна выступают как глаза) и совершенно явную отсылку к царству ночи, демоническому буйству и необузданной физиологической страсти. В дробном, часто иссиня-белом, мертвенном свете и ломаном ритме танца, приняв в качестве магического «зелья» алкогольный коктейль, люди сами превращаются в призраков и inferнальных персонажей. Иногда, если в клубе есть подвальный этаж, посетитель физически уходит в подземный мир, мир, где не положено быть живым, но только мертвым.

Другой способ переживания ночи как физиологической слепоты, незрячей мглы, предлагается в особых социокультурных проектах, начало

которым положили Андреас Хайнеке (Andreas Heineke) в Германии и Мишель Реильяк (Michel Reilhac) во Франции, организовавшие по всей Европе в течение последнего десятилетия целый спектр таких мероприятий, как ужины в темноте, бары, осязательные и слуховые выставки, художественные представления и т. д., проводимые в полной темноте. Идея материализации «слепой» ночи получила свое развитие во Франции в 1999 г., когда Эдуард де Бролье при поддержке фонда Поля Гинюа (второй по значимости организации слепых) разработал программу столовых в темноте под названием «Вкус мрака?» или «В темноте?» (Dans le Noir?). Эта программа имела огромный успех, особенно в средствах массовой информации, что и толкнуло М. Реильяка к созданию первого теле-шоу в полной темноте (транслировались кадры в инфракрасном свете). Шоу вели два журналиста, один из которых был слепым¹⁷.

В ресторанах сети Dans le Noir?/«В темноте?» посетителей обслуживают в абсолютной темноте. Однако путь в крошечную тьму пролегает через несколько промежуточных пространств. Вначале гости попадают на верхний ярус ресторана, там в баре есть свет, обыкновенный, даже подчеркнуто простой интерьер, только бежевые стены, ни особых светильников, ни соблазнительных официанток. Это — комната ожидания. А этажом ниже другая, уже более сумрачная «прихожая», где путешественников в глубины мрака готовят к необычному ужину. Именно здесь, пойдя сквозь сумрак приближающейся ночи, посетители оставляют в специальных камерах хранения практически все свои личные вещи, вплоть до мобильного телефона и сигарет, символически отрешаясь от всего принадлежащего «этому свету». Тут же происходит и знакомство с «проводниками» по подземному царству тьмы — незрячими официантами, которые во мраке не покидают гостей ни на минуту.

Далее позволим себе привести впечатления журналистки журнала «Версия», посетившей московский ресторан «В темноте?». «...Прежде чем попасть «туда», желающие поужинать в темноте становятся «паровозиком» друг за другом, положив руку на плечо впереди стоящему. Первым идет «проводник»... Погружаясь во мрак, зрячий удивляется: «Странно, здесь и правда, ничего не видно!» Но именно в этот момент кажется: вот-вот привыкнешь и разглядишь столик, к которому ведут. А вместо этого слышишь: «Осторожно, справа штора!» И понимаешь: ближайшие час-полтора не удастся рассмотреть даже собственного носа, но и это не самое будоражащее.

Гораздо интереснее содержимое тарелок и графинов на столе. <...> Не пробовали наливать жидкость в стакан с закрытыми глазами? Потрясающее ощущение. Мало того что не видно, куда и что пьете, еще и непонятно,

сколько удалось налить. А когда, успешно завершив опасную «операцию», пытаешься отхлебнуть из стакана, в нем может оказаться совсем не то, что хотелось налить.

Странно и другое: попробовав вино, без труда можно узнать в нем, например, сухое красное, а с едой точно ошибёшься. Холодную закуску распознать не удастся вообще — рыба это или мясо, овощи или нечто другое. То же — с горячим. Можно только картофельное пюре узнать, и то скорее по консистенции. А все потому, что шеф-повар любит пошутить, смешивая мясо с рыбой, сладкое с соленым. Но по вкусу еда всегда пальчики оближешь. Насчет пальцев — серьезно: в темноте сложно наколоть что-нибудь на вилку — есть риск остаться голодным, поэтому стоит забыть правила приличия и есть руками. Тем более что подобной «распущенности» не видно окружающим.

<...> Как бы то ни было, но, пока не попадешь в эту черную темноту, не поймешь, каково это — всю жизнь находиться без света. Ночью не так темно, как «В темноте?» — здесь та самая чёрная-чёрная комната из детской страшной истории, только за ноги никто не хватает и из-за угла не выскакивает. «В темноте?» — потрясающее место для первых свиданий: темнота и выпивка располагают к интиму».¹⁸

Таким образом, ужин во тьме с позиций культурной антропологии превращается, с одной стороны, в первобытную трапезу, когда насыщение происходит в темноте пещеры, а пища берется исключительно руками, а с другой стороны, такая темнота разрушает не только внешние протокольные формы культуры, но и саму социальную иерархию и культурную дистанцию.

Стоит отметить, что моделируемая «слепая» ночь в таком ресторане, начинается днем или вечером (в зависимости от дня недели) и всегда заканчивается в полночь.

Наконец, самой технологически сложной, но простейшей в плане семантического содержания реконструкцией физической, астрономической ночи является планетарий. Звездное небо над головой максимально искусственно, и максимально естественно одновременно. В «бездонном» куполе, в котором движутся звезды и галактики, есть лишь обнаженная механика небесных сфер, разъятая формулами Кеплера вселенная. Метафизический трепет пред лицом бесконечного космоса, который может все же возникнуть у некоторых слишком романтических натур, представляет собой непреднамеренный побочный продукт просветительно-образовательной процедуры. Единственной негласно допускаемой иррациональной коннотацией становится некоторая сакрализация знания о необъятном мире вокруг нашей планеты. Правда, в последнее время

рукотворная ночь планетария может приобретать характер визуальной медитации, когда ночной купол расцветивается световыми пятнами лазерного шоу¹⁹.

В повседневном, неразвлекательном пространстве большого города рукотворная ночь сосредоточена в подземных туннелях метро, автомобильных дорог и пешеходных переходов. Они могут быть *смертельно* опасны, особенно когда ночь удваивается, т. е. когда на подземную ночь накладывается ночь наверху.

В этом отношении интересен феномен метрополитена, являющегося еще одним пространством, которое совмещает в себе искусственную ночь и искусственный день. Первая подземка, появившаяся в 1860-х гг. в Лондоне, «труба» с цилиндрическими вагонами без окон, освещавшимися внутри тусклыми фонарями, была в полном смысле слова аттракционом «dark ride»²⁰. Это было погружение в настоящую рукотворную ночь, а движение в сумраке и тесноте психологически и символически оказывалось сродни путешествию в мир мертвых. Моментально в ночном пространстве подземки появились свои «ангелы» тьмы — в темных арках подземных перронов нередко прятались воры, грабившие пассажиров²¹, метрополитен превратился в своего рода «ghost train»²² (и в некоторых городах, например в Нью-Йорке, до сих пор остается таковым). С наступлением эры электричества произошла трансформация рукотворной ночи метро в искусственный день внутри искусственной ночи. Притом что технологическая конфигурация всех современных подземных станций продолжает более или менее явно сохранять отсылки к «пещерности», у многих из них есть свое рукотворное небо и/или солнце под потолком или «выходы» в виртуальные дневные пространства²³. В метро интересным образом выстраиваются взаимоотношения подземного мира с подземным «небом»: небо предстает как смутное просветление или как высота, доступная только земным героям, поэтому чаще всего оно фрагментарно (например, потолочные «небесные» мозаики московской станции «Новокузнецкая» или «Небо кубов» на потолке станции «Вретен» в Стокгольме) или даже, как обращает внимание В. Паперный, путь к небу из ночной бездны метро может быть «прегражден тяжелыми, никогда не открывающимися коваными воротами» (московская станция «Октябрьская»)²⁴. Во многих городах мира метрополитен превращается в подземный дворец или музей древней истории²⁵. Символически такое путешествие в чреве земли остается, хотя и десакрализованным, ритуалом приобщения к «тайному знанию» о прошлом.

Заметим, что схожий сценарий «путешествия» в прошлое через погружение в искусственный день на территории подземной ночи предлагается

в московском ТЦ «Охотный ряд»: в рамках шопинг-дивертисмента покупатели оказываются на трех глубинах стилизованного прошлого (петровская Русь, классицизм, модерн).

Все большую популярность в современной культуре приобретает темнота как значимый элемент художественной экспозиции. В ряде перформансов и видеоинсталляций актуального искусства ночная темнота берется в качестве исходной эстетической данности и одновременно служит «медиа-носителем»: тела (часто обнаженные, как у мертвых в морге или младенцев в материнской утробе) «натурщиков» видны только в периодических всплесках света («Неоакадемия», А. Горматюк и др., 1992, и т. п.)²⁶ или, наоборот, лишь в крошечном мраке проявляются фигуры в специальных костюмах, которые светятся в темноте и становятся невидимыми при свете проектора (ARTEFACT-перформансы группы «Esthetic Education», Украина, 2008)²⁷.

Рукотворная ночь все чаще встречается и в музейно-выставочном пространстве. При этом репрезентантом сотворенной человеком ночи здесь является отнюдь не ставшая популярной в последние годы «Ночь в музее», которая представляет собой отдельный необыкновенно интересный феномен культуры вечерне-ночных развлечений. Наиболее наглядно и зрелищно музейная ночь моделируется в дневных экспозициях.

Некоторые арт-проекты апеллируют к тактильному переживанию опыта «слепой» ночи, например, инсталляция польского художника Мирослава Балки (Mirosław Balka) под названием «How It Is» в «турбинном зале» лондонской галереи Тэйт Модерн (The Tate Modern, 2009). Инсталляция представляет собой огромную коробку длиной 30 метров, шириной в 10 метров и высотой в 13 метров. Внутри она обита светопоглощающими материалами, и человек, заходящий в контейнер, не видит абсолютно ничего, кроме прямоугольника света на выходе. Блуждание в полной темноте не только обостряет у человека оставшиеся биологические сенсорные инструменты, но порой приводит к буквальному столкновению с мраком (т. е. черной стеной), которая хоть и обита мягким материалом, но не всегда спасает от физических травм, как это случилось с одним из посетителей выставки²⁸.

Назовем еще два (из многочисленных) очень разных, но показательных музейно-выставочных проекта — «Павел Филонов. Очевидец незримого» (Русский музей, Санкт-Петербург, 2006) и перформанс актуального искусства «Пространственная литургия № 3» Олега Кулика и др. (ЦУМ, Москва, 2009).

Художественный мир Филонова в корпусе Бенуа был закрыт от света дня исчерно-коричневыми стенами и выставочными конструкциями.

Входя внутрь, зритель оказывался в «психоделической» темноте с точечно подсвеченными картинами мастера, из которых в дрожащий мрак «рассыпались» осколочные образы, с утробным гудением синтезатора АНС и движущейся скульптурой трехметрового «говорящего» льва²⁹.

Что касается видеоперформанса «Пространственная литургия № 3», который проходил в рамках Третьей московской биеннале современного искусства, он размещался на четвертом и чердачном, пятом, этажах известного универмага. Актуализация психоаналитической метафоры чердака в данном случае происходила не как вчитывание смыслов воспринимающим субъектом, но как составная часть созданного художественными средствами «ночного», (де)сакрализованного пространства, в лабиринтах которого в качестве призраков бродят образы репрессированного социумом агрессивного и сексуально детерминированного коллективного «подсознания»³⁰.

Сконструированная ночь может выполнять и социальную миссию. Таковым является культурно-антропологическое содержание всемирной ежегодной акции «Час Земли». Жителям всех стран и городов предлагается принять участие в своего рода флэш-мобе планетарного масштаба — выключить в определенный день и в определенное время на 1 час все электрические приборы в своем доме/квартире/офисе. В 2009 г. году Час Земли проходил 28 марта в 20.30, идею поддержали 4000 городов из 88 стран. Целью гиперакции было заставить жителей планеты задуматься о бережном отношении к ее ресурсам, привлечь внимание к проблеме глобального изменения климата и добиться подписания действенного пост-киотского протокола в декабре этого года в Копенгагене³¹.

Однако в семиосфере культуры социальное событие неизбежно порождает специфические культурные смыслы. Так, в знак поддержки акции на час погасла подсветка около 1000 величайших зданий и объектов мира, среди них — Эйфелева башня и Триумфальная арка в Париже, Биг-Бен и Тауэрский мост в Лондоне, Статуя Христа Спасителя в Рио-де-Жанейро, Эмпайр-стейт-билдинг в Нью-Йорке, Акрополь в Афинах, Колизей в Риме, Столовая Гора в Кейптауне, мост «Золотые Ворота» в Калифорнии, Оперный дом в Сиднее, башни Petronas Towers в Куала-Лумпуре, два самых высоких здания в мире — Бурж-Дубай и Тайпэй 101, водопады Ниагары в Канаде, здание Гауди в Барселоне, статуя Мерлиона в Сингапуре, купол Собора святого Петра в Риме, и многие другие мировые достопримечательности. В Москве поворотом символического рубильника было отключено электричество на 20 крупнейших объектах столицы, таких как мэрия на Новом Арбате, стадион Лужники, главное здание МГУ, площадь Европы, Киевский вокзал, Бородинский

мост, Смоленский метромост, гостиница «Украина», комплекс «Федерация», президиум РАН и пр. Иными словами, мир вновь погрузился не только в средневековую тьму, но в некое первобытное состояние, паря в темноте, вне символических опор социализированной культуры, науки, религии, светской власти, лишенный соединительных мостов и раздробленный естественными преградами рек и гор, подчиняющийся только ночным законам выживания и биологическим инстинктам — большинство участников, по собственному признанию, во время ночного Часа Земли либо ужинали при свечах, либо занимались сексом.

Подводя итог, подчеркнем, что ночь и ее рукотворное воплощение — искусственная темнота — воспринимаются и конструируются в городских социокультурных и художественных практиках в соотношении с чувственными репрезентациями слепоты, первобытных инстинктов, глубин бессознательного, памяти, истории, подземного пространства и потустороннего мира. Дневная культура новейшего времени, «вымазавшись с ног до головы искусственной ночью»³², актуализирует ночные психоаналитические метафоры (подвал, чердак, могилы, утроба и др.) и поведенческие паттерны асоциального и запредельного (нарушение сексуальных табу, кровавое насилие и пр.). Чрезвычайно востребованной в современной высокотехнологичной культуре оказывается художественно оформленная архаическая ночь, наполненная чувственными и телесными переживаниями не-дневного, иного бытия.

¹ Даже Пасхальный огонь в подавляющем большинстве христианских церквей — за исключением храма Гроба Господня в Иерусалиме и некоторых крупных соборов, в которые в последние годы доставляется частичка благодатного огня, — является рукотворным.

² *Новалис*. Гимны к ночи. М.: Энигма, 1996.

³ Примечательна в этом смысле временная соотнесенность волшебства в сказке о Золушке. Полночь там, наоборот, становится моментом развоплощения, тем самым подразумевается, что фея является светлым существом, а ее магия белой. В противоположность классическому темному волшебству, приобретающему наибольшую силу как раз после наступления полуночи.

⁴ У О. Шпенглера ночь соотносилась со смертью культуры, превратившейся в цивилизацию. (*Шпенглер* О. Закат Европы. Очерки морфологии мировой истории. Т. 1, 2. М., 1998). О циклической смене «ночных» и «дневных» эпох в истории мировой культуры размышляли также П. Флоренский, Н. Бердяев и др. (*Флоренский* П.А. Напластования эгейской культуры // Флоренский П.А. Первые шаги философии. Сергиев Посад, 1917; *Н.Бердяев*. Предсмертные

мысли Фауста // *Бердяев* Н.А. Смысл истории. Новое средневековье. М., 2002).

⁵ Подробно и разносторонне эта проблематика обсуждается в материалах конференции Государственного института искусствознания «Ночь-2» (2007), в т. ч. в статье: Николаева Е.В. Огни ночного города: семантика культурных форм // *Ночь: Ритуалы, искусство, развлечения. Глубины темноты* / Ред.-сост. Е.В. Дуков. М., 2009. С. 75–87.

⁶ *Хайдеггер* М. Исток художественного творения. М., 2008. С. 227.

⁷ В некоторых первобытных культурах пещера или темная хижина также служила местом временной изоляции женщины от «чистого» мира в периоды физической нечистоты.

⁸ *Юнг* К. Г. Душа и земля // Проблема души нашего времени. СПб., 2002. С. 147–148.

⁹ *Черных* П.Я. Историко-этимологический словарь современного русского языка. Т. 2. М., 1994. С. 396.

¹⁰ http://www.askoxford.com/concise_oed/closet?view=uk; http://www.multitrans.ru/c/m.exe?t=14267_1_2

¹¹ Показательно использование в контексте реконструируемого ночного страха слова «chamber», т. е. «(дворцовая) палата», соотносящегося со средневековой историей, темными залами замков, тайными/запретными комнатами вроде той, что была в замке Синей Бороды.

¹² Располагаясь на ул. Марата в ТК «Нептун», Невский аттракцион содержит также семантические связи с «ночной» запредельностью мировой истории и мифологии. <http://otz.ru/nhorror/> (дата обращения 29.01.2010).

¹³ См. *Altick* R. D. The Shows of London: A panoramic history of exhibitions. 1600–1862. Cambridge, Mass: Belknap Press. 1978. P. 475–478; *Гуськов* С.Н. Сувениры путешествия // И.А. ГОНЧАРОВ: Материалы международной конференции, посвященной 190-летию со дня рождения И.А. Гончарова. Ульяновск, 2003. С. 291–301.

¹⁴ *Погодин* М. П. Год в чужих краях. 1839. Дорожный дневник. Часть 3. М., 1844. С. 208. (Цит. по: *Гуськов* С.Н. Указ. соч. С. 295. [электронный документ <http://feb-web.ru/feb/gonchar/critics/k90/k90-291-.htm>; проверен 25.01.2010])

¹⁵ *Некрылова* А.Ф. Русские народные городские праздники, увеселения и зрелища. Конец XVIII — начало XX века. Л., 1988. С. 134.

¹⁶ Подтверждением этому философско-антропологическому размышлению о «ночи» и «сне» в кинотеатре оказался случайно найденный в сетевом журнале «Proza5» отрывок из литературного эссе «В сторону обратно» анонимного автора. «Зал кинотеатра. Медленно, словно имитируя наплывающие сумерки, гаснут лампы. Искусственная ночь. Терпеливая тишина. Поднимается темное веко экрана. <...> Оборачиваясь, ты мельком заметил застывшие лица сограждан, обращенные к экрану, как к чуду. И ты, так же застыв, ничем теперь не отличаешься от них; ты, загипнотизированный (и спящий), смеешься вместе со всеми и со всеми удерживаешь дыхание. Ты во власти сна, и сон скользит по тем клеткам души, что разделяют твое и общее. Запомни это: твой пульс

- совпадал с пульсом зрителей. И теперь, стоя в фойе и одеваясь, и медленно, с неохотой возвращаясь из транса, прислушайся к тому, о чем толкуют окружающие.» (Proza5/Экстрим 2003, ноябрь №11 <http://www.proza.an-club.ru/11/extrim.html>; дата обращения 25.01.2010)
- ¹⁷ Проект «В темноте» <http://www.danslenoir.com/moscow/history.ru.html> (дата обращения 27.01.2010)
- ¹⁸ Барышева А. Выйти из сумрака. «Версия», декабрь, 2006. http://www.v-temnote.ru/_article_versia.html (дата обращения 27.01.2010)
- ¹⁹ Спектакль «Без гравитации» в Санкт-Петербургском планетарии, поставленный световым театром «ЛЮКС ЭТЭРНА» (<http://www.5-tv.ru/news/16674/>; дата обращения 29.01.2010)
- ²⁰ Dark ride — поездка в темноте (англ.); аттракцион, заключающийся в поездке по закрытым (не обязательно темным, но всегда освещенным искусственным светом) анимированным пространствам на специальных моторных средствах.
- ²¹ Беннет Д. Метро. История подземных железных дорог. М., 2005. С. 20–23.
- ²² Ghost train — поезд призраков (англ.); аттракцион, в русской культуре известный под названием «пещера ужасов».
- ²³ Например, московская станция «Маяковская» имеет мозичное небо, переход «Вестлэйк»/МакАртурПарк в Лос-Анджелесе украшен изразцовыми панно «Солнце/Луна». В Екатеринбурге на станции «Проспект космонавтов» на подземных стенах уместился весь космос. Станция «Сериа» (Брюссель) содержит подсвеченные панорамные фотографии города «наверху». А мозаики на стенах станции «Шепард-Йонг» (Торонто) воссоздают панорамный пейзаж земного «эдема» — сельской местности юга Онтарио с голубым небом, зелеными лугами и пасущимися на них коровами. См.: Беннет Д. Указ. соч. С. 78, 79, 119, 124.; Московскому метро 70 лет. WAM № 14, 2005.
- ²⁴ Паперный В. Культура–2. М.: Новое литературное обозрение, 1996. С.92.
- ²⁵ Станция «Рикенби» (Стокгольм) имитирует пещеру, на ее стенах — мозаики, изображающие доисторические находки и рунические надписи. В Афинах на шести центральных станциях метро древние предметы, найденные во время подземного строительства, выставлены на обозрение в специальных застекленных нишах. См.: Беннет Д. Указ. соч. С. 87.; В Афинах открылись подземные музеи [электронный документ] http://www.greek.ru/news/culture/5561/?phrase_id=2862543 (дата обращения 20.01.2010).
- ²⁶ См.: Русский акционизм 1990–2000, WAM № 28/29. — М.: Книги WAM, 2007 (<http://www.knigiwam.ru/images/wam28-29/wam28-29.pdf>; дата обращения 29.10.2010)
- ²⁷ <http://rock.kiev.ua/arhiv/2008/298/> (дата обращения 30.01.2010).
- ²⁸ http://www.bbc.co.uk/russian/multimedia/2009/10/091013_v_tate_black_box.shtml; <http://www.newsru.com/cinema/15oct2009/dark.html> (дата обращения 20.01.2010).
- ²⁹ См. подробнее: http://www.filonov.su/p1_01.html; <http://www.gif.ru/themes/culture/filonov-opened/> (дата обращения 30.01.2010).

- ³⁰ См. подробнее: <http://kinote.info/articles/398-prostranstvennaya-liturgiya-v-ponimanii-olega-kulika> (дата обращения 30.01.2010).
- ³¹ См. подробнее: <http://www.wwf.ru/ea2009/about/>; <http://spb.kp.ru/daily/24269/465685/print/> (дата обращения 30.01.2010).
- ³² Строка из стихотворения «Холодный рассудок» сетевого автора КАМЮnication tube <http://art2.artefakt.ru/?st=terr&vm=no&tp=publpage&tpid=7069&ncsh=9723891760205124>

РАЗДЕЛ 2 СКАЗКИ МУДРОЙ НОЧИ

Д. Ванюкова

В ОЖИДАНИИ НОЧНОГО СОЛНЦА: ДРЕВНЕЕГИПЕТСКИЕ СТАТУИ В ПЛАЩАХ

Искусство второй половины Среднего царства является ярким свидетельством сложных процессов, которые происходили в мировоззрении египтян эпохи XIX–XVIII вв. до н.э. Грандиозные строительные проекты, новая трактовка царского образа, новые типы частной статуарной пластики — все эти изменения связаны как с личностями выдающихся правителей тех лет — Сенусерта III и Аменемхета III, так и с внутренней логикой развития искусства и культуры того времени.

Так, примечательно, что в правление Аменемхета III заметной становится растущая популярность новых типов частной скульптуры — так называемых кубовидных статуй и статуй «в плащах». Последние и станут предметом нашего рассмотрения, однако для разговора об их особенностях необходимо несколько предварительных замечаний, касающихся родственных им кубовидных изображений, называемых так из-за своеобразной трактовки формы человеческого тела, характерной для них.

* * *

Похоже, что кубовидные статуи появляются уже в конце XX в. до н.э. Так, именно ко времени правления первого фараона XII династии Аменемхета I относится изображение генерала Несмонта¹, видимо, представляющее собой прообраз кубовидной статуи: Несмонт сидит на высоком постаменте, подтянув колени к груди и со сложенными на них руками. Таким образом, торс полностью скрыт, но полоса, идущая по талии сбоку, указывает на то, что облачен Несмонт в короткое опоясание. Его тело проработано довольно скупно, хотя линии рук и ног, а также опоясание еще ясно «читаются», хотя и в упрощенном виде.

Художник, создавший одновременные Несмонту статуи Хотеп², продолжает поиск наиболее выразительной формы этого типа сидящей фигуры — здесь на куб просто «наложено» изображение рук-ног человека в технике высокого рельефа.

Традицию кубовидных статуй продолжает изображение Сахатхора³, венцом карьеры которого стало руководство работами над царскими статуями для пирамидного комплекса Аменемхета II⁴. Анализ показывает, что развитие этого типа изображения шло по пути схематизации формы — все тело Сахатхора, кроме головы, ступней ног и ладоней, скрыто тканью. Пока еще очертания тела читаются под одеянием, но вскоре, уже в правление Аменемхета III, фигура примет уже совершенно кубическую форму, примером чего является статуя Сенусерта-сенебефни⁵.

Множество кубовидных статуй происходит из Абидоса, что дает исследователям возможность считать их votivными произведениями⁶, связанными с культом Осириса. В подобной позе также зачастую изображались божества иного мира⁷. Кроме того, так же выписывались детерминатив имени бога или идеограмма для написания слова «царь». Некоторые исследователи⁸ связывают появление кубовидных изображений с традицией, восходящей к деревянным моделям: в ладье, предназначенной для плавания в Абидос, усопший изображался в виде схематичной фигурки, поза которой очень напоминает кубовидную статую.

Не следует забывать о том, что изображение такого типа было очень удачным в художественном отношении — простая, чистая форма акцентировала внимание на лице изображенного, а гладкая кубическая поверхность оставляла достаточно места для нанесения иероглифики, и позднее кубовидные статуи будут покрываться пространственными текстами⁹.

Интересно отметить, что внутри ряда кубовидных статуй также есть отличия, нуждающиеся в дальнейших исследованиях. Так, кубовидные статуи XIII династии (XVII–XVI вв. до н.э.) зачастую демонстрируют фигуру, у которой открыты только голова и кисти рук, а ноги покрыты тканью. Подобный прием, как мы видим, был характерен для фигурок ушебти (магических статуэток, изображавших усопшего и являвшихся его помощниками в исполнении работ, которые покойный должен был совершать в ином мире) эпохи уже XII династии, например, ушебти Нахти¹⁰ и Ренсенеба¹¹.

Для кубовидных статуй, также как и для ушебти, характерно положение рук крест-накрест. Именно такова, со скрытыми тканью ступнями, кубовидная статуя жреца Сера (время Аменемхета III)¹², интересная еще и тем, что поверх одеяния на плечи Сера наброшена леопардовая шкура — знак принадлежности к категории жрецов-*sm*, связанных с заупокойным культом, выполненная очень тонким рельефом, практически «прочерченная» по поверхности камня.

Однако фигуры Сахатхора, Сенусерта-сенебефни, мужчин групповой статуи из Ком эль-Хатейна¹³ (Дельта) укрыты одеянием только до

щиколоток, и такой тип кубовидной статуи будет существовать далее в эпоху Нового царства наряду с рассмотренным выше.

Иногда встречается интересный вариант кубовидной статуи, когда изображенный держит в правой руке конец ткани, которой укрыто его тело: например, так изображен вельможа Та (XIII династия)¹⁴, причем край этой «мантии» спускается от ладони Та к его правой ступне. При этом иероглифический текст вырезан поверх этой рельефно намеченной линии, так что иногда она попадает на середину знака.

Такая трактовка одеяния совсем не характерна для фигурок ушебти, но постоянно встречается у статуй, которые условно можно назвать статуями «в плащах».

* * *

Обычно статуи «в плащах» изображают стоящего или сидящего¹⁵ человека (чаще всего мужчину), укутанного в «плащ», со скрещенными на груди руками. При этом раскрытая ладонь левой руки прижата к груди, а правой рукой он придерживает конец ткани, не давая плащу сползти с плеч. Плащ образует V-образный вырез на груди, длина ткани немного выше щиколоток.

Этот тип статуй не привлекал особого внимания исследователей. Чаще всего авторы просто отмечают наличие плаща, «мантии» как частный случай одеяния. Именно таким образом Г. Вильд характеризует это одеяние при описании статуэтки Хотеп-собека¹⁶. С. Олдред трактует эти произведения как выражение того, что статуя изображает скорее «душу» покойного, чем его телесность, что было связано с расцветом культа Осириса и большей индивидуализацией инобытия¹⁷. Р. Фрид просто отмечает тенденцию к укрыванию тела в скульптуре поздней XII династии¹⁸.

Больше внимания статуям «в плащах» уделит Г. Фишер, который затронул эту тему при анализе статуэтки Собек-хотепа¹⁹ из музея при Университете Пенсильвании²⁰. Сама работа посвящена определению места происхождения статуэтки, однако в примечании к статье²¹ исследователь приводит массу примеров статуй этого типа. Кроме того, Фишер, на мой взгляд, совершенно справедливо указывает на близость позы этих статуй к детерминативу слова Hsw «тот-кто-замерз», изображающему человека с прижатыми к груди руками. Но для ответа на вопрос, кто же в жарком Египте мог мерзнуть и почему, следует внимательнее проанализировать эти статуи и их предназначение.

Сам плащ, в который укутан изображенный, видимо, представляет собой обычный кусок ткани прямоугольной формы — без завязок, швов

и прочего. Это хорошо видно на примере как изображений стоящих²² фигур, так и сидящих на кубообразном сиденье²³. Г. Фишер, отмечая архаичные черты женской царской статуэтки из Глиптотеки Копенгагена²⁴, относит появление таких плащей к началу Древнего царства и даже ранее²⁵.

Примером такого рода, на первый взгляд, может служить статуя царя Хасехема²⁶, облаченного в длинное одеяние, скрывающее руки до кистей и ноги почти до щиколоток. При известной доле скептицизма все же «закутанными», т. е. со скрытыми очертаниями тела могут считаться некоторые фигурки-амулеты из кости гиппопотама²⁷.

Однако, что касается Хасехема, хотелось бы отметить, что его одеяние, скорее всего, является типом «скроенной» одежды. Она представляла собой своего рода свободную тунуку с длинными рукавами и V-образным вырезом на груди и была известна с эпохи Первых династий²⁸. Одеяние Хасехема изображено таким образом, что явно видны края рукавов, т. е. это не мог быть плащ. Хотя нужно отметить, что кроеное одеяние также представлено в скульптуре эпохи Среднего царства: именно так одет Интеф²⁹. Д. Вильдунг, анализируя это произведение, связывает одеяние Интефа с чистотой и надеждой на воскрешение (по белому цвету одежд), и с культом Осириса³⁰.

Судя по всему, ближе к одеянию статуй «в плащах» должно быть покрывало, которое изображено как укутывающее костяную фигурку царя из Абидоса эпохи I династии³¹. Несмотря на плохую сохранность памятника, видно, что фигура царя укрыта тканью, орнаментированной узором из ромбов, а его руки сложены на груди.

Как мне кажется, изображение Интефа и близкие к нему по типу статуи представляют собой несколько иную группу, нежели статуи «в плащах». Интересующие же нас фигуры закутаны скорее не в плащи, а в полотно.

О предназначении этих статуй судить сложно: они происходят из разных местностей, не только из Абидоса. Кроме того, часть фигур имеет неизвестное происхождение. Таким образом, мы не можем с уверенностью говорить о том, были ли они связаны напрямую с гробничным культом или вотивными изображениями, посвященными Осирису. Хотя, скорее всего, статуи «в плащах» были все же связаны с иным миром.

Мотив закутывания фигуры в ткань, полотно как часть заупокойного ритуала известен практически во всех культурах, и не только древних. Всяческие манипуляции с одеждой также являются неотъемлемой частью ритуала. Покойного не только обмывают, но и обряжают — в новую или чистую, «парадную» одежду. Свои нормы предписаны и для провожающих усопшего в иной мир: где-то одежду разрывают, обозначают траур цветом (белым или черным), может быть нарушена целостность костюма

(«распустить пояс») либо же появляются новые детали туалета (траурный креп, повязка на рукав, головной платок), какие-то части одежды надеваются задом наперед.

Особенности одевания были важны в связи с обрядом перехода в иной мир и в Египте, так одежда (туника, о которой шла речь выше) могла быть вывернута наизнанку, когда помещалась в гробницу³². Частью погребального инвентаря становилась также «тысяча в льне»³³, и большое прямоугольное полотно, иногда отделанное бахромой, находят в египетских погребениях наряду с другими приношениями. Эта же бахрома, декоративно переосмысленная в «фестоны» встречается и на «плащах» некоторых статуй³⁴.

Разновидностью статуй «в плащах» являются фигуры, только одно плечо которых укрыто тканью покрывала. В этом случае видно, что покрывало-«плащ» надевается поверх опоясания, т. е. не на голое тело. Интересной параллелью к таким примерам являются статуи, обнаруженные завернутыми в льняную ткань, как, например, статуэтка Пахетэмхат (XXI–XX вв. до н. э.) из музея Лувра³⁵. В ткань была завернута и кебседная статуя Ментухотепа Небхепетра (XI династия). Характерно, что еще совсем недавно в Карелии на усопшего «поверх одежды надевали род савана — kukkeli... брали два полотнища белой ткани, которые сшивались вместе...»³⁶.

Подводя итог сказанному, можно предположить, что статуи «в плащах» — это изображение усопшего в том самом «тонком прекрасном» полотне, которое помещалось в гробницу в виде куска ткани. Учитывая указанную Г. Фишером связь позы типа статуй «в плащах» с понятием «мерзнуть», «замерзший», получается, что это полотно, возможно, нужно усопшему, чтобы не мерзнуть в ином мире.

* * *

«Потусторонний мир — Дуат был одной из частей Вселенной и располагался он... не на небе, не на земле, не на воде и не на горах. Это именно *иной* мир, существующий параллельно миру земному. Но эти два мира неразрывно связаны между собой. В Дуат на ночь уходит бог-солнце и туда же отправляются и умершие»³⁷. Топография Дуат и его свойства в той или иной мере описывались в заупокойных текстах разных времен египетской истории — от «Текстов Пирамид» V–VI династий до «мифологических папирусов» XIX–XXI династий.

Иной мир египтян был местом, населенным чудовищными демонами, против которых борется солнечный бог Ра, чтобы воскреснуть с рассветом

на восточном горизонте неба. Иной мир был пространством-временем³⁸, где над бесчисленными душами усопших творится посмертный суд, и, оправданные богом Осирисом, они вместе с солнечной ладьей встречают утро нового дня.

Глубины Дуат, куда спускалась солнечная ладья, представляли собой сырые отмели и пещеры, охваченные мраком. Стоит полагать, что солнечный бог приходил в этот мрачный мир, неся с собой не только свет, но и *тепло*. Это отвечало египетским реалиям — в пустыне, где и находилось большинство погребений, в ночное время температура довольно низкая. Кроме того, иной мир — противоположность земного. И если Египет «этой жизни» — жаркий солнечный край, «тот свет» и должен был быть сырым и холодным местом. Конечно, оппозиция «мертвый»/«живой», переданная как «холодный»/«теплый» тоже становится актуальной. Более того, совершенно естественно, что само понятие «воскресший» может быть передано как «согревшийся».

Скорее всего, изображение ткани на плечах покойного поэтому имеет не одно значение — это и символ смерти как таковой, и надежда на воскрешение (намеком на что может служить и соскользнувшее с одного плеча покрывало), и связь с заупокойной молитвой, упоминающей полотно.

Кроме того, это еще и очень человечный, яркий образ души усопшего, кутающейся в белую ткань и ожидающей во тьме, мраке, холоде прихода Солнечного бога, а с ним и воскрешения к жизни, свету и теплу.

Появление такого рода сосредоточенных, прекрасно смоделированных, архаичных и простых по форме, но очень насыщенных по своему духовному содержанию произведений свидетельствует о том, что египтяне эпохи Среднего царства прекрасно умели поэтизировать даже наиболее глубокие, древние представления о посмертном, *ночном* существовании человеческой души.

¹ Мюнхен. Музей египетского искусства. Инв. № ÄS 7148

² Каир. Египетский музей. Инв. № JE 48857

³ Британский музей. Инв. № EA 570

⁴ Судя по всему, вся карьера Сахатхора была связана с добычей камня, драгоценных минералов и золота — он пишет, что еще в молодости работал на добыче золота, добывал бирюзу на Синае: Budge, W. A guide to the Egyptian collection in the British museum. London, 1909. С. 215.

⁵ Бруклинский музей. Инв. № 39.602.

⁶ Aldred C. The development of ancient Egyptian art. From 3200 to 1315 B.C. London. 1965. P. 17, 25.

- ⁷ Кроме того, подобный тип фигуры характерен и для ряда слов, обозначавших «защитника», «иноземца» или человека, «относящегося к» чему-либо, например, зданию.
- ⁸ См.: *Watson, F.J.* Statue types // *The dictionary of art.* New-York, 1996. P. 856.
- ⁹ Статуя Сенмута, XVIII династия. Британский музей. ЕА 1513.
- ¹⁰ Брюссель. Королевский музей истории и искусства. Инв. № Е.409.
- ¹¹ Там же. Инв. № Е.3228.
- ¹² Лувр. Инв. № А 76.
- ¹³ Каир. Египетский музей. JE 46307.
- ¹⁴ Лувр. Инв. № Е 10985.
- ¹⁵ Изображенный может сидеть на кубообразном сиденье; с поднятыми к груди коленями, как это передавалось в кубовидных статуях; а может сидеть, поджав ноги под себя.
- ¹⁶ *Wild, H.* Quatre statuettes du Moyen empire dans une collection privée de Suisse // *BIFAO*, 69. 1971. P. 91.
- ¹⁷ *Aldred C.* The development of ancient Egyptian art. From 3200 to 1315 B.C. London. 1965. P. 27.
- ¹⁸ *Freed, R.* Middle Kingdom statuary // *The dictionary of art.* New York, 1996. P. 875.
- ¹⁹ Инв. № Е 3381.
- ²⁰ *Fisher, Henry George.* A statuette of the Late Middle Kingdom // *Fisher, H.G.* Varia Nova, New York, Metropolitan Museum of Art, 1996. = *Egyptian Studies*, 3.
- ²¹ Там же. Прим. 3. С. 107.
- ²² Лувр. Инв. № Е 10914
- ²³ Хертихотеп. Берлин. ÄMP, инв. № 15700. Нефертум. Лувр. Инв. № Е 11576.
- ²⁴ Инв. № AEIN 595.
- ²⁵ *Fisher, Henry George.* Archaisms in a Statuette of Middle Kingdom Style // *Fisher H.G.* Varia Nova, New York, Metropolitan Museum of Art, 1996. = *Egyptian Studies*, 3. С. 111.
- ²⁶ Каир. Египетский музей. Инв. № JE 32161; Оксфорд. Эшмолеанский музей Е 517.
- ²⁷ Музей Питри. Инв. № UC 15111. Некоторые произведения такого рода опубл.: *Petrie, M. W. Flinders.* Prehistoric Egypt. London, 1920. Pl.2.
- ²⁸ Коллекция музея Питри. Инв. № UC 28614 В.
- ²⁹ Берлин. ÄMP. Инв. № 12485.
- ³⁰ *Wildung, D.* Loyal und selbstbewußt. Privatporträts // *Ägypten 2000 v. Chr. Die Geburt des Individuums.* Herausgegeben von *Dietrich Wildung.* München, 2000. P. 113.
- ³¹ Британский музей. Инв. № BM 37996.
- ³² *Hall, R.* «The cast-off garment of yesterday»: dresses reversed in life and death // *BIFAO*, 85. 1985. P. 239.
- ³³ Часть заупокойной формулы, где перечислены подношения усопшему едой, питьем, алебастром, тканью.
- ³⁴ Например, см. *Wild, H.* Quatre statuettes du Moyen empire dans une collection privée de Suisse // *BIFAO*, 69. 1971. P. 1.

- ³⁵ Инв. № Е 20576.
- ³⁶ *Конка, У.С.* Поэзия печали. Карельские обрядовые плачи. Петрозаводск, 1992. С. 44.
- ³⁷ *Чегодаев М.А.* Папирусная графика Древнего Египта. М., 2004. С. 16.
- ³⁸ Именно поэтому пространство в Дуат измеряется в часах: первый час ночи, второй час ночи, третий час ночи и т. д.

Л. Трухина

ДЕРЕВНЯ В НОЧИ, КАК УГОЛЕК ИЗ ПЕЧИ

Собирайтесь поскорее, стар и млад!
Звонко гусли говорливые звенят.
А под говор их, я песню вам спою.
Быль старинушку поведаю свою. Вот как!...

Народная поговорка гласит: «Что город, то норы; что деревня, то новый обычай».

Порядок крестьянской жизни в русской деревне, как известно, определялся годичным кругом сельскохозяйственных работ. Каждый его период, в зависимости от времени года, был определен с точностью до дня. Землепашец знал, в какую пору начинать пахать землю, когда сеять, косить траву и жать хлеб. Земледельческие праздники и связанные с ними обряды отражали цельное мировоззрение народа-земледельца.

С весны до осени крестьянин работал от зари и до наступления ночи. Бывало, не отдыхал и ночью. Особую честь воздавал он хлебушку-кормильцу. Ласковыми словами ублажал каравай хлеба:

Свети, свети, месяц — нашему караваю!
Проглянь, проглянь, солнце — нашему караваю!

Домовитые хозяйки-стряпухи причитали:

Месяц, ты месяц, серебряные твои рожки!
Выглянь в окошко, подуи на опару!

Из глубины веков дошли до нас сказания старины далекой: обычаи, обряды, предания, суеверия и поэзия, где сплелось воедино язычество и христианство, где родилось и прижилось двоеверие.

Прекрасно пишет Н.А. Заболоцкий в своем творении «Голубиная книга»:

Как сказка — мир. Сказания народа,
Их мудрость темная, но милая вдвойне,
Как эта древняя могучая природа,
С младенчества запали в душу мне.

Через былины, песни, сказки и загадки, пословицы и поговорки мы открываем и познаем ранее не ведомые миры и эпохи.

Узнаём, что День и Ночь представлялись нашим пращурам высшими, бессмертными существами.

На западе, в царстве Чернобога, олицетворяющем тьму ночи, царят Месяц и Звезды.

На востоке, в волшебном царстве Бельбога, олицетворяющем собой свет дня, живет Солнце. Бытие мира зависит от сияния солнца. «Резвее всех светил» — дневное светило. Оно находится в самом близком родстве с богом Родом — родителем Вселенной. Когда рождается человек, его будущее записывается в книгу Рода, и «чего на роду написано», никому не миновать!

Общеславянское слово «солнце» образовано от санскритского *su* — «рождать», «творить», а также «оживлять».

Плодородящая сила Солнца заключалась в его ярких весенних лучах. Доброе Солнце согревало все живое и давало благо всему живому на земле, приобщало темную землю к свету небесному. В то же время Солнце являлось могущественным грозным судьей против темной силы.

Как день приходит на смену ночи, так и солнце сменяет месяц.

Взойдет красно-солнышко — прощай, светел-месяц!

Утром года в народном представлении является весна — пора, когда природа просыпается. Вспомним у поэта-гения, знатока русского фольклора А.С. Пушкина:

Улыбкой ясною природа,
Сквозь сон встречает утро года...

Лето, когда солнышко припекает, — день года; осень, собрав урожай, сбрасывая с себя лиственный покров, готовится к покою, — вечер. Зима, покрывающая мир белым саваном, была образом ночи и связывалась со смертью природы, считалась порой наиболее активного действия сил зла.

На утро, день, вечер, ночь можно разделить и человеческую жизнь.

Человек живет, продолжая свой род. Он трудится, созерцает, творит, — и так день за днем, ночь за ночью, месяц за месяцем, год за годом.

Часто можно услышать: «Как время бежит! Не успеешь глазом моргнуть, как день сменился ночью!» С давних времен люди задавали вопрос: «Кому подвластно время, кто ведаёт тайну времени?»

У древних покровителем течения времени почитался Числобог. У него было два лица: одно подобно солнцу, другое — лунному. Поклоняющиеся Числобогу знали древнейшие тайны счета дней, месяцев, лет.

Узнать, который теперь час, можно было по большим солнечным и лунным часам, которые были перед храмом Числобога. Часы эти высаживали из разнообразных цветов, раскрывающихся в разное время суток — от раннего утра и до позднего вечера. Одним из растений, составляющих солнечные и лунные часы, был одуванчик.

В легенде рассказывается: «Пробудившись весной, одуванчик увидел солнышко, осветившее его теплыми, золотыми лучами. Ему очень захотелось хоть чуточку быть похожим на дневное светило. Влюбленный цветок от счастья пожелтел. Восторженно, не отрывая глаз, стал он смотреть, как солнышко двигается по небу. Солнце взойдет на востоке — одуванчик смотрит на восток. Солнце в зените — одуванчик поднимает головку кверху. Солнце приближается к закату — и одуванчик на закат смотрит. Ночью вовсе смыкает он свои желтые реснички. А утром все начинается сначала. И так всю жизнь! Купается он в золотых лучах солнышка, пока не поседеет и не постареет. Эта история любви повторяется из года в год».

Народная загадка, означающая год, произносится так:

Я стар, от меня родилось двенадцать сыновей, (месяцы)
У каждого из них по тридцати сыновей красных, (дней)
По тридцати дочерей черных. (ночей).

В народе много загадок о дне и ночи:

Черная корова
Весь мир поборола,
А белая подняла.

Несмотря на родство дня и ночи, в преданиях они, как и в самой природе, друг другу враждебны, но существовать друг без друга не могут. Иногда их называют «раздорниками», (то есть ссорящимися):

Двое стоячих (небо и земля),
Двое ходячих (солнце и месяц),
Да два раздорника (день и ночь).

Еще прямее выражено это в следующей загадке из старинной рукописи:

Кои два супостата препираются? (день и ночь).

У славян день и ночь, согласно мужскому роду одного слова и женскому — другого, олицетворялись как брат и сестра.

Сестра к брату в гости идет,
А брат от сестры пятится (или: «в лес прячется»).

Ночь — время, благоприятное для размышлений и творчества.

От века к веку человек обращался к солнышку, месяцу, звездам, размышлял о недостижимости, таинственности звезд. Мудрствовал, глядя на окружающий его мир.

«Не считай звезды, а гляди под ноги: ничего не найдешь, так хоть не упадешь!» (Не замахивайся на дело, которое не можешь осуществить, а бери то, что по силам, храни, что имеешь.) Человеку-верхогляду приговаривают: «Жить живи, да решетом звезд в воде не лови!» (Распределяй дела по своим силам и возможностям, попусту не трать времени на несбыточные мечты.)

Часты звезды, ярки звезды,
Да рассыпчаты:
Сладки речи, звонки речи,
Да обманчивы!

Старшие поучали молодых девушек быть внимательными и благоразумными в выборе жениха. Предупреждали, что мысли жениха о женитьбе так же далеки, как звезды, и что за внешним блеском, лоском, красотой, угодливостью и льстивыми речами скрывается обман.

О полной, состоявшейся семье говорили: «Сын да дочь — день да ночь, и сутки полны!»

Другая поговорка учит нас: только матери дочь может доверить нечто сокровенное, тайное. «Мать и дочь — темная ночь».

Для деревенского человека звезды на небе — целая наука. Ночное звездное небо было для него безошибочно верными часами. По расположению звезд с удивительной точностью узнавал он время в ночи.

Первоначально год был лунный. Состоял из тринадцати месяцев. Недели и месяцы определялись лунными фазами. По изменениям, по фазам луны, гораздо удобнее было считать время, чем по солнцу. Луна издревле служила стрелкой на циферблате ночного неба. По течению звезд, чаще по созвездию Большой Медведицы (в народной астрономии ее называли Сажар или Стожар-звезда), русские поселяне узнавали время ночи. По созвездию советовали охотникам выходить на любого зверя, кроме медведя.

В стародавние времена звезды называли: Зоряница, Денница, Утренница, Светлусса, Красопаня (Венера).

Утренница и Денница служат Зимцерле — богине утренней зари. Другие звезды служат богам ночи, тьмы.

Первая вечерняя звезда, которая появлялась на небе, — Вечерница, Зверяница. В эту пору выходили на охоту ночные хищники.

Красопаню (Венеру) также называли Чигирь — звездой, предсказывающей человеку счастье и несчастье. Смотри на звезду, если собираешься в путь. Не будет удачи, если звезда стоит против дороги.

Марс называли Смертонос, Меркурий — Добропан, Сатурн — Гладо-лед, Юпитер — Кроломоц.

По сиянию звезд и месяца определяли погоду и урожай.

«Если в ночь перед Рождеством на небе звездная россыпь — будет год урожайным на грибы да ягоды. Яркие звезды на святочные дни, так урожай хлеба будет добрый и пчела роиться хорошо станет. Гречишу-дикушу сеять можно, не опасаясь града. Овцы ягниться примутся дружнее дружного».

Всякую работу советуют добрые люди начинать тогда, когда «растет подрастает» светел месяц. А скотину лучше колоть в полнолуние: в ущербный, щербатый месяц скот худеет, с тела спадает. На ущербе месяца нехорошо сеять хлеб — зерно выйдет тощее. Засеянное в новолуние, поле дает густой — частый хлеб, созревающий на диво скоро. В полнолуние посеешь, тихо станет расти хлеб, да зато ядреное зерно будет.

Посеянный на молодом месяце, лен белым и волокнистым вырастет. А надо больше собрать льняных семян? — Засевай на полной луне.

Если кто увидит с правой стороны от себя народившийся, молодой месяц, покажи «молодику» монетку медную, а еще лучше серебряную или золотую. — Перевода деньгам не будет. С левой стороны месяц увидит, надо поклониться в пояс, приговаривая:

Месяц, месяц молодой!
Тебе рог золотой,
Тебе на увеличение,
А мне на доброе здоровье!

Кто часто смотрит на звездную россыпь, у того, по старинной примете, глаза будут зоркими.

От молодого месяца до полнолуния, по народному поверью, — счастливые дни. А как пойдет месяц на ущерб, так выплывает всякое несчастье на белый свет.

Не начинают строить знающие всякое слово и словцо люди: ни новой хаты на лунном ущербе, ни леса не рубят, ни печей не кладут; все это ждет своего черед в плоть до нового месяца. Только тогда, говорят старики, и можно поручиться за доброе жительство, в новом доме.

...С той стороны, с под восточной,
выставала туча темная, грозная.
Из той тучи темной, грозной,
выпадала Книга Голубиная...

Озарились лучезарной зарею христианства, тонувшие во тьме дебри языческой Руси.

...А ты гой еси, царь Давид Евсеевич!
Ты прочти книгу Голубиную,
Расскажи, сударь, нам про белый свет,

Отчего зачалось солнце красное,
Отчего зачался млад — светел месяц,
Отчего зачалась бела заря,
Отчего зачались ветры буйные,
Отчего зачался мир — народ Божий,
Отчего зачались кости крепкие,
Отчего взяты телеса наши?...

На этих девяти заданных царем — Володимиrom в вопросах держатся все основы мира. (Володимер — князь стольнокиевский — Владимир Красно Солнышко).

Но царь Давид Евсеевич Премудрый отвечает, и в ответе явно слышится отголосок народного обожествления природы:

Я скажу, братцы, да по памяти,
Я по памяти, как по грамоте.
У нас белый свет взят от Господа.
Солнце красное от лица Божия,
Звезды частые — от волос Его,
Ветры буйные от Свята Духа,
Мир — народ Божий от Адамия,
Кости крепкие взяты от камени,
Телеса наши — от сырой земли...

С давних времен, почитая и обожествляя красоту природы, люди верили в силу слова.

Давно наши предки заметили, что слово обладает силой света и силой тьмы. Сказанным словом, как лучом света, можно пробудить и осветить, согреть; заклятием, проклятием, сквернословием погрузить во тьму.

Чтобы оградить себя от тьмы и темницы, от злых сил читали, на ночь глядя, заговоры. Например, заговор от судей и начальников:

«Ложусь я помолясь и встаю перекрестясь; и пойду из избы во дверь, из ворот на улицу и помолюсь на восточную сторону; с восточной стороны текут ключи огненные; воссияли ключи золотом; в тех ключах я умываюсь и Господнею пеленою утираюсь. И показался бы я всем судьям и начальникам краснее солнца, светлее месяца, ярче частых звезд, милее света вольного, милее отца-матери и милее своего детища; иди мне, (имярек), к (имярек): подпоясываюсь я белою зарею, покрываюсь медным небом, подтыкаюсь частыми звездами, ограждаюсь железным тыном, покрываюсь нетленною ризою от земли до неба, иду я путем-дорогою и на пути стоит гробница...»

Любовь и ночь. Каждому человеку пришлось пережить бессонницу от любви — приятную и не очень. Но особенно горьки чувства от безответной

любви. Человек в этом состоянии готов на многое... Слабый же ничего не может лучше придумать, как произнести слова заговора-присушки:

Где бы эти слова
Ея рабу Божию (имярек)
Не захватили:
В пути ли дороге,
Сидящую ли, спящую,
Так бы ударили ея —
В рот и живот,
И в горячую кровь!
Не могла б без меня
Она не жить, не быть,
Не день днeвать,
Не ночь ночевать,
Не час часовать...
Будьте мои слова:
И крепки, и лепки,
И заперты они
Ключами, замками!..

По народным верованиям, обрядовые действия в сочетании с заговорами-присушками непременно должны дать свой результат.

И в наши дни встречаются люди, которые верят в заговоры-присушки, тянутся к магам, ясновидящим, ворожеям...

В частушках поется:

Мы с подружкой говорили
Говоренные слова,
До чего договорилась —
Стала милому любя.
Моя подруженька дружка
Взяла, приворожила.
Дорожки не было сюда, —
Взяла да проложила.

В человеке живет уверенность в силе доброго пожелания или проклятия. Всякий знает, что горе угнетает человека, а радость бодрит.

Психологические явления оказывают совершенно определенные воздействия на человеческий организм — положительные или отрицательные. Старые люди были глубоко уверены в том, что их проклятия или благословения имеют физически действенную материальную силу. Уве-

ренность и вера в таинственную силу, которая может осуществлять их пожелания. Вера в силу слова!

Верили и в сглаз. Верили, что болезни — следствие порчи.

Человек болеет не сам, а на него насылают вредоносную силу. Это может быть взгляд косой, брошенный из-под нахмуренных бровей, недобрый, завистливый, дурной. Косой взгляд в народе называют *прикосами*. Синонимами *прикоса*, *сглаза* являются *призор* (однокоренное — со «взором»), *притка* — внезапный несчастный случай (однокоренное с «ткать», «приткнуть») и *уроки* (родственное слово — «рок»). Человека также можно «одумать», случайно подумать о нем и необязательно плохо, можно «оговорить» — и беда тут как тут.

Чтобы избавиться от «уроков», «призоров», «сглаза», «озыков», полагалось набрать воды из трех рек, по течению, в три зори, нашептывать наговоры, молитвы. Иногда эти процедуры длились несколько ночей — все зависело от сложности «напуска».

На пороге или крыльце дома следовало облить водой пострадавшего. Затем, зачерпнув ковшом воду, опустить в нее горячие угольки из печи, после чего sprыснуть и дать пить от сглаза «изуроченному».

Младенца от сглазу умывали на крыльце свежей водой, освященной крестом или камешками из Иерусалима. Если таковых в доме не было, то воду освящали иконой, которой благословляли на свадьбе жениха и невесту. Иногда водицу поливали на младенца с углов обеденного стола или же с трех уголков.

При каждом купании малыша приговаривали:

С гуся — вода, с деточки — худоба,
Все «уроки» и «призоры» и весь испуг.

Уголек — незаменимое лекарство не только от сглаза. Вода, пропущенная через угольки, — очищается. Уголь имеет свойство очищать не только воду. Принятый утром натошак, он удаляет из организма вредные вещества. Особенно полезен уголь березовый и осиновый.

Крестьяне применяли обливание холодной водой, прижигания, массажи, прогревания в печи («в которой пеклись ржаные хлебы»), прогревания в песке.

Из лечебных средств в народной медицине главное место занимала физио- и фармакотерапия. Формы лечения: физические, лекарственные, психические.

Народная физиотерапия имела в целом вполне рациональные основания и несомненно играла важную роль в борьбе с заболеваниями. Сопреженные с ней иррациональные компоненты также могли содействовать

лечению, влияя на психику больного; такую же функцию выполняли магические приемы и формулы, употреблявшиеся при приеме лекарственных средств.

Чтобы дети росли здоровыми и крепкими, на них не надо ругаться, ворчать в досаде. От брани дети плохо спят по ночам, делаются глупыми или не растут, а еще того хуже — их «ангельские души гибнут».

Сегодня мы понимаем: угнетение, вызванное грустью, печалью, горем, порождает в нервной и гормональной системе человека изменения негативного типа.

Веселье, радость, счастье, любовь порождают другие изменения.

Ах, очи мои, очи, свет ясные очи!
Не дают покоя мне, во все темны ночи!
Долго ли, любезная, за тобой ходити,
Гостинцы носить, милости просити?..

Добрыми глазами человек может осветить, согреть душу, а злыми может сжечь — спалить. «Черен яко ночь», «черным» глаз называли не по цвету, а по энергии, которую он излучал. Сколь велико влияние взгляда на нервную систему, человек по опыту знал давно. Тому доказательство, многие пословицы и поговорки: «От радости кудри выются, в печали секутся. День меркнет ночью, а человек печалью. Злой плачет от зависти, добрый — от радости. От печалей — немощи, от немощей — смерть».

Народная психотерапия широко пользовалась и пользуется этими средствами: радостью, покоем, уговором — излечивая друзей, огорчением — отравляя жизнь недругов.

Народная мудрость гласит:

Утро вечера мудренее,
Сон слаще меда,
Когда спишь — душа лечится,
Добро творить — себя веселить,
Злой человек, как уголь: если не жжет, то чернит.

Верили наши предки в чудодейственную силу ночи и сновидений. «Ночь матка — выспишься, все гладко». «Вещий сон не обманет».

...Темну ноченьку не спала молода:
Мне комарики мешали ночку спать.
На рассвете чуть заснула молода —
Чуть заснувши, вижу милого во сне...
...Пробудившись, я на белый свет гляжу,
Гляжу — вижу: возле милого лежу,

Не обманчивый привиделся мне сон.
Наяву, значить, случился быть со мной...

Пытаясь оградить себя от неприятностей, на ночь приговаривали:
«Не к ночи будет сказано». «Куда ночь, туда и сон».

Малы детушки —
Что часты звездочки:
И светят, и радуют —
В темную ноченьку. (В глубокой старости).

Действительно, дети радуют, когда они здоровы и веселы. Нет большего испытания, чем слышать, как плачет ребенок. Няньки и мамки прибегают к разным утешениям. Рассказывают сказки-рассказки, прибаутки, потешки, страшилки. Поют страшенькие колыбайки:

Баю, баю да люли!
Хоть теперь умри,
Завтра у матери
Кисель да блины —
То поминки твои.
Сделаем гробок
Из семидесяти досок,
Выкопаем могилку...

Будет к осени друго,
К именинам третье...

Такие колыбельные были своеобразным оберегом от темных, злых сил, чтобы они отстали от ребенка. Мать обманывала вредоносные силы, обещая завести других детей:

А баю, баю, баю, баю,
Не ложися на краю:
Придет серенький волчок,
Тебя схватит за бочок.
И утащит во лесок,
Под ракитовый кусток;
Там птички поют —
Тебе спать не дадут...

Казалось бы, совершенно безобидная песенка в сравнении с предыдущей колыбельной-страшилкой, если не вспомнить, что волк был символом печали и смерти, тьмы и холода, как и сама ночь, которую он олицетворял.

«Придет серенький волчок, тебя схватит за бочок...» — предупреждение: если ляжешь на краю, — упадешь, расшибешься если не насмерть, то бочок ударишь больно.

На ночь пели песенки о том, что происходило весь день. Так в представлении ребенка вновь, в его воспоминании появлялся день в ночи.

Зыбаю, по зыбаю,
Отец ушел за рыбою,
Мать ушла пеленки мыть,
Дедушка дрова рубить,
Бабушка уху варить,
Станет деточку кормить.
Наша козонька-коза,
Не таращит глаза.
За день козочка устала,
И бодаться перестала,
Петушок забрался в клеть
И не хочет песни петь...

Слушая их, ребенок купался в ласке. Незамысловатые по содержанию, они внушали малышу чувство уверенности, защищенности от бед.

Иногда после колыбельной песенки следовала присказка, как говорили в народе, — «научание»:

Лебедь по поднебесью,
Мотылек над землею,
Карась под водою,
Рак под тиною сидит, глаз не кажет.

Лебедь — человек возвышенный, парящий в небесах; мотылек порхает ближе к земле; карась под водою — человек скрытый; а вот рак под тиною сидит. В чем дело? И где у рака глаза? Легенда это объясняет так:

«Бог, в начале мира, раздавал всем глаза. Рак приполз последним, но стал требовать себе глаза, большие и красивые, как у вола. Но осталась только одна пара маленьких черных глазок. Бог сказал: «Бери их себе, рак». Рак грубо ответил: «Куда мне эти глаза прицепить, разве что...» Не успел рак договорить, как рассерженный Бог прикрепил раку глаза сзади. Вот он и не кажет глаз — стыдится и краснеет».

Глядя на звездное ночное небо, можно найти созвездие Рака. Самобытные звездочеты утверждали, что люди, рожденные под этим знаком, — не только хранители традиций и домашнего очага, они обладают тонкой интуицией, способны совершать героические подвиги, но и хорошие знахари.

В жизни много дорог. У каждого свой жизненный путь, своя звезда счастья. И ты, малыш, думай, выбирай, каким вырастешь?

Таким образом, с малых лет формировалось понимание «света дня» в душе и «тьмы ночи». «Светлая душа» — говорят о хорошем человеке.

«Темная, черная душонка». «У него душа — потемки». Или: «Ему мама не пела в детстве колыбельных песен» — говорят о злом, плохом человеке.

Как и много лет назад, звучит:

Баю-бай, баю-бай, не ходи к детям Бабай,
Коням сена не давай, баю-бай, баю-бай.

И вот уже новое поколение, открывающее для себя мир, узнает, что Бабай — злой ночной дух, старик с котомкой или большим мешком, в который он якобы забирает непослушных детей. Приходит Бабай ночью из огорода или из леса. Стоит под окнами и сторожит. Услышит капризы, детский плач — начинает шуметь, шуршать, скрестись или стучать в окно. Правда, он всего лишь пугает тех, кто не слушает маму и папу. На самом деле Бабай никого не крадет — зачем ему лишние хлопоты?

Но был и зловредный ночной дух — Ночница. Обращаясь в гусениц, летучих мышей, птиц, длинноволосых женщин, она могла напугать, уколоть, ущипнуть. Ночница не давала спать новорожденным. Чтобы уберечь от нее, домашних предостерегали: нельзя купать младенца в воде, простоявшей ночь, оставлять на дворе, после захода солнца, пеленки, матери не должны качать пустую колыбель, но уж если Ночница привязалась, то нужно на каждое окно посадить по кукле и окуривать жилище травой «полуночником».

Боясь поспорить с могучими силами, мамки-няньки ласково, но настойчиво гнали бессонье прочь:

Я качаю день и ночь,
Отойди, бессонье, прочь!
Отойди, да отвалися,
В темном лесу заблудися,
В темном лесу, во кустах,
Во малиновых листьях.

Бесплотные, невидимые, но могущественные существа — здоровый Сон и успокаивающая Дрема — часто спорят между собой, кто из них лучше убаюкает ребенка:

Ходит Дрема по двору,
Сон ходит по терему.
Сон со Дремой
Да перессорились.

Как Дрема-то говорит:
 — Удремлю, удремлю,
 А Сон-то говорит:
 — Усыплю, усыплю
 На всю темную ночь
 И на весь белый день,
 Пусть-ко, выпится молодень,
 И не ломается весь день,
 И не крывается.

Дрёму ждут и стар и мал. Несмотря на то что Дрёма — дух вечерний и ночной, бывает так, что появляется и днем, когда малыш спит. В образе доброй старушки или же в обличье маленького человечка Дрёма просвечивает сквозь щели или проскальзывает в дверь к детям. У нее тихий, убаюкивающий голос, мягкие ласковые руки, которыми он гладит по головке или поправляет одеяльце. Когда малыш уснет, дух оберегает, сторожит его сон. А взрослым этот дух порою доставляет неудобства видениями и кошмарами. Каждый вечер стоит Дрёма у окна, ждет, когда его черед настанет, покачать, усыпить малыша, поудобнее положить любимую игрушку, с которой малыш не расстанется даже ночью.

Много лет тому назад из соломы, глины, тряпчечек, дерева, коры, из ягод, плодов и овощей мастерились для детей игрушки. Они — часть познаваемого ребенком мира, мост в его сознании между настоящим, реальным и воображаемым. Игрушка требуется ребенку не только для игры, но и для самовыражения и самостоятельного творчества, своеобразным важным для него пособием к познанию жизни. Красивая птичка, лошадка, собачка, медвежонок, любой другой сказочный зверь или кукла-дитя воспитывают в ребенке чувства, которые так необходимы в жизни. Укладываясь спать, малыш тянет за собой любимую игрушку. С ней он меньше боится темноты, чувствует себя спокойно и не одиноко. Подражая взрослым, убаюкивая, заботясь, защищая любимую игрушку, — он чувствует ответственность за нее.

Днем ночь отражена в играх, забавах и развлечениях.

Например, игра «Совушка». Считалочкой выбирают «совушку». «Совушка» отходит в сторонку, поворачиваясь ко всем спиной, произносит: «День, день, день!». Пока «совушка» говорит «день», все бегают, резвятся. Как только «совушка» прокричит «ночь», все ребятишки бегут в заранее определенный «дом» (очерченный круг). Пойманный игрок водит, становится ночной птицей «совушкой».

Малыши очень любят играть в прятки, но часто годовалый карапуз, наполовину прикрыв лицо рубашонкой, закрыв глазки, ничего не видя,

попадает во тьму, наивно думая, что спрятался и его никто не видит, следовательно, и не найдет. Этот самообман дает ему право думать, что ночь наступает в любой момент, как только он закроет глаза.

Основная задача игрушек и игр — радовать детей в дневное время, а ночью игрушка — оберег от испуга. Есть еще одна функция — воздействовать на еще неосознанное эстетическое чувство и укореняться в памяти на долгие годы, окрашивая воспоминания о детстве.

«В каждой избушке — свои игрушки» — гласит поговорка. Но если помыслить, то в каждом возрасте, в каждое время года, в каждое время суток, в каждую эпоху...

Современный человек продолжает изобретать новые игрушки — дневные и ночные — безобидные и не очень. Иногда игрушкой становится и сам человек...

История русской игрушки уходит в далекую старину, в романтику языческой древности. Забавлялись, развлекались, играли в игрушки не только дети, но и взрослые.

Вспомним куклу — «Кострому», которая делалась из соломы, разных сорных трав, растущих во ржи и кудельной кострики (отбросов). Масленицу — куклу (Марену) с длинной косой, которую женщины мастерили из соломы. Надевали на нее девичий сарафан, подпоясывали кушаком, обували в лапти и возили на санях по улицам. В конце праздника привозили масленичное чучело в поле, на озими. Ночью сжигали его, а головни от костра разбрасывали по нивам. Сжигание (куклы Масленицы) смерти, во имя воскрешения и рождения всего растущего, молодого. Говорили: «Чем выше подкинешь горящую головню, тем выше и гуще взойдет весной озимь».

Горящая головня или уголек — это символ жизни, тепла, света. Потухшая головня — символ темных сил: черной клеветы, порока, смерти.

Зола от сгоревшего уголька — добрая пища для всего растущего (удобрение). Задобрить, удобрить землю-матушку, чтобы родила хорошо.

Золой отбеливали сотканые полотна. Действие отбеливания холстов — переход от темного к светлому, от ночи к дню.

Уголек — маленькая модель перерождения из одного состояния в другое. Горящий уголек — как день, потухший — как ночь. Уголек, рассыпавшийся в золу, разбросанный по пашне, — переход от зимы — ночи к утру года — весне.

Кто хоть раз побывал в деревне, может вспомнить ночь, освещенную лунной дорожкой, себя, бегущего домой, и знакомый голос из темноты: «Где ты ходишь? Ночь на дворе». В этих словах может быть обеспокоенность,

тревога. Ночь, темно, может быть опасно, потому что неизвестно, что уготовано в ночи.

«Ночь на дворе». Это выражение особенно образно в деревне. И звучно оно: «Где ты ходишь? Отец приехал» или «Гости в доме, а тебя нет». Ночь, как родственница, входит в дом, принося сон и покой — таинство. Деревенский двор — это дом, постройки вокруг него, сад, забор, пруд, в котором в сопровождении хора лягушек отражаются небесные светила. Мы знаем, что ночь пришла не только в наш двор, двор соседа и всех остальных сельчан. У всех она разная. К одним она крадется огороженным воришкой, к другим коварной изменщицей.

При заре, было заре,
При вечерней, при заре,
Светел — месяц взошел,
С полуночною звездой.
Иванушка, радость мой,
За охотою пошел,
За охотою такой —
За девичьей красотой...

Ночь в деревне особенная.

Пожалуй, наиболее древними символами русской обрядовой лирики являются такие образы: месяц как символ отца, солнце — матери и звезды — детей.

Свежий, морозный, скрипящий воздух деревенских рождественских ночей издали прорезает шум и пение колядовщиков:

...Светел месяц, то хозяин в дому,
Винограде красно-зеленое!
Красно солнце, то хозяйка в дому,
Винограде красно-зеленое!
Часты звезды, то малы деточки,
Винограде красно-зеленое!..

Звуки ночи в деревне, как и запахи ночи, разные во все времена года. В святочные дни из крестьянских изб исходит аромат свежее испеченных пирогов, жареной домашней колбасы и сала, медовухи и браги, фруктовых и ягодных взваров, сушеных трав и другой еды...

А на крышах домов и на ветвях деревьев — белый снег, он придает загадочность, погружает в таинственный мир сказочных персонажей.

Одним из таких сказочных героев слывет Морозко, Мороз. В народных пересказах он рисуется повелителем зимних холодов.

Мороз невысок, у него красивая серебристая борода, снежные облака — его волосы. Сосульки — его слезы, а иней — его замерзшие слова. Как ударит он одной рукой об угол избы, так непременно бревно треснет! Ударит другой — скует реки льдами. А то пошлет своих верных слуг Мароссов (трескунов) народ страшить. Бегают они по полям, лесам, горам, городам и деревням и дуют в кулаки, нагоняя стужу и свирепый ветер своим ледяным дыханием. Пятки Мароссов заставляют потрескивать промерзлую землю и стволы заледенелых деревьев. Потому и говорят люди мол «Мороз трещит Мароссами», чтобы все знали, что именно он — Мороз, Трескун, Студенец — повелитель зимних холодов.

Он добр к тем, кто его не боится, не дрожит и не жалуется на стужу и холод и дарует бодрость духа и крепость телесную, веселый нрав и жаркий румянец.

С ноября по март Морозко такой мощи набирается, что даже солнце перед ним робеет! Но самые морозные ночи рождественские, крещенские и сретенские.

На радостях Мороз покрывает стекла оконные изумительными узорами, леденит поверхность озер и рек, чтобы можно было по ним кататься, замораживает снежные горки и веселит честной народ снегом, бодрящим морозцем и веселыми зимними празднованиями.

Летом Мороз спит в холодном царстве своем, силу набирает.

Ближайшие родственники Мороза, которых боялись и зимой и летом, — Мор, Мара, Марена, Мора, Мура.

Мара — бесплодная, болезненная старуха, которой ничего не нужно, кроме увядших листьев и цветов, сгнивших плодов и человеческих угасших жизней.

Известно, что Мор означает смерть не одного человека, а многих, иногда целых государств. Слово «уморить» обозначает убить. А слово «умора» принимает значения смеха на грани смерти. «Уморилась» — устала до смерти.

Например, в народной песне «Я на горку шла»:

Я на горку шла,
Тяжело несла,
Уморилась, уморилась,
Уморилась.

Известная певица Л.А. Русланова иногда в последних куплетах пела «уморехнулася», и слово принимало значение — тронулась умом, а может, остановилась на грани смерти от усталости?

Смерть — это вечная ночь. А ночь — погружение во тьму не навсегда, а временно. Производные от Мары, Мора, Муры слова: «Хмурится, жмурится Мура. Морока заморышу Мору — в коморе. Кикимора уморила мухомором Черномора. Хмара. Замарашка Мара кимарит. Комар Дуремара кошмарит. Мрак и умора до обморока скомороха». На современном языке — и слезы и юмор.

В белорусском языке «камора» — комната тьмы — (моры), «хмара» — туча, а слово «мара» обозначает — мечта. «Марыць» — мечтать, летать в облаках. «Марыла дзеўка аб тым, чаго не будзе ніколі...»

Именно мечтания явились первоосновой для такого литературного жанра, как фантастика.

В Сибири до сих пор говорят: «Сядем, да обморокуем». Слово «морковать» означает «обдумывать». «Морока» — говорим мы, когда у нас возникают проблемы, хотя современные люди чаще свои проблемы называют «головной болью». «Обморок» — обнять Мору — это временное погружение в хаос, во тьму, а точнее, в бессознательное, бесчувственное состояние.

Кикимора с виду тоненькая, маленькая, голова с наперсточек, а туловище с соломинку. Бегаёт она скорехонько, видит далехонько. Пробирается в крестьянскую избу и поселяется за печкой. Ночью проказы творит разные: с прялкой, с веретенами, вязаньем, пряжей. Берет бабье рукоделие и садится на своем излюбленном месте — в правом от входа углу, подле самой печи. Что бы ни делала кикимора — сидит ли, прядет ли — постоянно подпрыгивает на одном месте. Только и слышно, как свистит на всю избу веретено, крутятся нитки. Впрочем, хоть кикимора и прядет, толку от ее работы нет. Перепутает нитки, клубки разматывает, рукоделие запрячет, а потом уберется за печку и начинает шуршать, стучать, пугая малых детей.

Кикимора — символ хаоса. Ничто кикиморе не по сердцу: и печь не на месте, и стол не в том углу, и скамья не по той стороне. Принимается она все бросать, швырять, перестанавливать. Горе, если поселится она жить в курятник. По ночам будет кур гонять, перья выщипывать. Существовало поверье: чтобы уговорить кикимору, надо повесить в курятнике «курячего бога» — это камень с природной сквозной дыркой. Можно все в избе перемыть настойкой горького корня папоротника: кикимора его очень любит и за угождение может всех оставить в покое.

Человека всегда волновали проблемы смысла жизни, добра и зла, света и тьмы. Важным было познание всеобщих законов бытия. Отношение к жизни и смерти лежит в их основе.

Что такое искусство?

В энциклопедии искусство обозначено как творческое отражение, воспроизведение действительности в художественных образах; умение, мастерство, знание дела; высокая степень и в любом виде деятельности.

В любом, даже самом простом деле, приближение к искусству — это наличие художественного вкуса и элементов красоты, высокой степени знания и умения.

Народная мудрость высоко оценивает искусное мастерство, характеризуя его носителей, — «умелец», «мастер», «мастер своего дела», «в своем деле он толк понимает», «уж петя она мастерица», «мастерица вышивать — искусница!» В народных сказках с любовью одну из героинь величали: «Марья-искусница, золотые рученьки!»

В русских деревнях женщина всегда была хранительницей не только домашнего очага, но и обрядов. Считалось, что сохранение обрядов обеспечивали семье лад и благо.

Зимними вечерами пряла она и ткала. Завершив работу, аккуратно складывала. Укладываясь спать, надевала рубашку, расшитую «месяцами», которая так и называлась «ночка».

Всем известна поговорка: «День и ночь — сутки прочь». Слово «сутки», однокоренное с глаголом «ткать», обозначает «то, что соткано». «Уток» — поперечные нити ткани, переплетающиеся с продольными нитями (основой). За день и ночь ткачиха успевала соединить с основой, соткать, только «су» — два «утка».

Тем самым открывается другой смысл поговорки.

Сакральным занятием представлялось ткачество. Наиболее благоприятным для него временем считался Великий пост. Согласно поверьям, все изготовленное в эти дни будет тонким и ровным.

Вышивка осмыслялась аналогично. Считалось, что она обладает особой магической силой — оберегом, если выполнена в три ночи: накануне пасхальной, ивановской, петровской — время, отмеченное тем или иным знаком перехода («порога»).

Уж, ты дай, родитель-матушка,
Ко парной, да ты, ко баенке;
Как которая рубашечка
По три ночи была шитая,
По три ночи была строчена.
Перва ноченька — Христовская,
А друга ноченька — Петровская,
Третья ноченька — Ивановская.
А на праваем рукавчике —
Шито тепло, красно солнышко.

А на левом рукавчике —
 Шит батюшко — светел месяц,
 А по вороту, шита золотом,
 А рукава — со скатним жемчугом...

Когда наступала пора светлых дней, вышивали узоры на одежде, полотенцах, скатертях; при этом верили, что это оберег от болезней — темные силы попадут в лабиринты узоров и не дойдут до тела.

Часто встречается образ вышивающей девушки в песнях:

Шила наша Катенька, до Трои новы рукава.

Или слова из другой песни:

Во руках она держит тонко-бело полотно, о четырех углах.
 Первый угол вышивала: светел месяц со звездами,
 Другой угол вышивала: красно солнце со маревами,
 Третий угол вышивала: круты горы со лесами...

Тема ночи присутствовала не только в вышивках, но и звучала в свадебных причитаниях девушки. Скорбно поет, причитает перед свадьбой невеста-сирота:

Не светла-то ночь без месяца,
 Не красен день без солнышка,
 Не весела свадьба без батюшки,
 Без батюшки, без кормилица...

В другом причете она рассказывает, что вышито на ее белой рубашечке:

Хорошее всхожее солнышко,
 Утренняя заря,
 Младой полуночный месяц,
 Реки, все озера глубокие.

Особую роль в жизни человека играло полотенце. Оно необходимо было при рождении, в родильных и крестильных обрядах. Полотенце давали в дорогу, провожая в армию. Сорок и более полотенцев необходимо было припасти к свадьбе.

Человек умирал, полотенце повязывали ему на шею, полотенце вкладывали в правую руку, полотенцем покрывали гроб, на полотенцах опускали его в могилу. В течение сорока дней после смерти полотенце расстилали на подоконнике, веря, что в нем «отдыхает» душа усопшего.

Можно услышать: «Отправился к прародителям».

«Пошел до дедов», «гуляет с дедами» — так говорят белорусы об умершем, твердо зная, что души покойников время от времени, навещают своих живых родственников, прилетая «с того света». Для общения живых с неживыми установлены поминальные дни — от трех до шести раз в году. Хозяйка приготавливают яства, собираются за празднично накрытым столом, «кормят дедушек». До сих пор на Полесье в дни поминовений кладут на подоконник полотенце, один конец которого свисает за окном, а другой в хату. Полотенце — дорога, по которой в дом «на вячэру» придут «дзяды» — умершие предки. К поминовению, «на вячэру», готовили разную еду, которую выставляли на всю ночь в надежде на то, что, насытившись, «дзяды» будут благоприютствовать семье. А знаки присутствия «дзяды» оставят на полотенце в виде следов от птичьих лапок, пыльцы растений или крылышек бабочек.

Обрядовая роль полотенца заставляет с большим вниманием отнестись к узорам, таящим в себе глубокий смысл. Рассматривая старинные полотенца и рубахи, мы не увидим на них картин природы. На крестьянских тканях нитями «писались» древние народные знаки — символы. «Строчить письмо» означало вышивать «строкой», один за другим ряд символических знаков. Слово «узор», «узорочье» восходит к понятиям: «заря», «гореть», «солнце».

Символичной была каждая деталь «досельного» (старинного) женского наряда. «Жаркий» багряный орнамент полосой ткался или вышивался по подолу льняной серебристой рубахи. Рубаха являлась как бы продолжением человеческой плоти. Соткана рубаха из льна, выросшего на земле-матушке, а следовательно, является детищем земли, ее продолжением. Отсюда возникло: «Мы с тобой одной нитью связаны» — связаны матерью-землей.

Женщина надевала головные уборы — кокошники, кички, сороки, петухи, платки, которые символизировали небо. Шею и грудь украшали монистами и «чепами», «грибатками», связанными с солнечной символикой. Женщина в старинном наряде представляла собой малую модель большого мира, являла собой уменьшенную копию макрокосма. Не случайно была изысканная красота этих одежд и украшений, утверждавшая гармонию и совершенство мироздания.

Еще в начале XX в. северянки носили нарядные передники, которые шили из бурой, темно-красной ткани и украшали необычными узорами — «месяцами». Такой узор состоял из «солнышка» в виде цветка и обведенного вокруг него незамкнутого кольца — «месяца». Этот узор был настоящим земледельческим месяцесловом, где нашли свое отражение солнечные праздники; дни, когда сеяли хлеб и гадали о будущем урожае; фазы развития посевов и уборки урожая.

Месяцеслов имел свою древнюю родословную и был связан с древнеславянским календарем, существовавшим уже в IV в. И тем, что календарь родной природы изображался на поясной женской одежде, подчеркивалось представление о нерасторжимой мифологической связи женщины с земным плодородием.

Так на протяжении года мы видим развитие важнейшей обрядовой темы, слитой с образами животворящих сил «матери сырой земли» и солнца. Тема эта красной нитью проходит не только в вышивке, узорном ткачестве, но и в связанных с ними календарных земледельческих обрядах.

Святой Георгий Победоносец на коне в мирной жизни и в военные годы, как стрела, мчался навстречу Победе, пронзая стрелой «змия» — посланца тьмы. С любовью народная поэзия рисует образ Георгия, верного, надежного заступника бедного трудового люда.

В Архангельской губернии, на Терском берегу Белого моря, куда в старину простирались каргопольские владения, жила древняя былина:

Коды туры да олени по горам пошли,
Коды белы заюшки по засекам,
Когда рыба-то ступила в морьску глубину,
На земли-то зародился могучей русский богатырь,
Ишше младые Егорий Храбрые,
У его света — Егорья во лбу солнце,
У его света — Егорья в тылу месяц,
По косицам цысты звезды рассыпались...

«Егорий коров запасает (пасет), Никола — коней» — говаривали люди. Перед первым выгоном скота обращались к помощнику месяца:

Месяц, месяц, серебряные твои рожки,
Золотые твои ножки!
Паси береги овец моих,
Как пасешь, бережешь
Ярок небесных —
Звезды частые!

На Николу вешнего — первое «ночное»! Первый выезд парней и ребят-подростков на ночную пастьбу лошадей. Лошадей к тому времени мыли, вычесывали, в гривы вплетали разноцветные яркие ленты.

«Вешний Никола подножный корм лошадям несет!» — утверждали в народе. Повсюду в деревнях соблюдался в этот день обычай — справлять ночной ребячий праздник. В лугах, на выгонах и на запущенном под пар поле разжигались костры — поблизости паслись «спутанные» лошади.

В табуне часто встречались лошадки с кличками Ночка, Месяц, Звездочка, Заря...

Сидят кружком у огня молодые пастухи. Едят пироги, пекут картофель в золе, игры заводят, вперегонки бегают. Целую ночь вплоть до белой зорьки не смыкают глаз — «Николу празднуют».

В ночном обязательно рассказывают всякие страшилки.

«Бродят по лесу дикинькие мужички. Они небольшого роста с огромной длинной бородой и хвостом, сродни лешим, перекликаются друг с другом страшными голосами. А в глухую полночь нападают на людей. С хохотом щекочут их по всему телу костяными пальцами, пока не заморят».

С раннего детства прививалось чувство ответственности к животным. Собака в ночном — верный помощник, она охраняет табун. Конь — не только работник, конь — это преданный друг. Мальчишка понимал, что не может предавать и обижать друзей.

И мчался в ночи, чувствуя седека, быстрый конь...

Даже после смерти конь защищал своего хозяина. Страшен для темной силы конский череп, воткнутий на частокол вокруг двора.

Люди до сих пор сочиняют сказки, где один из главных персонажей — четвероногий скакун. Может, он росточком не вышел, как Конек-Горбунок, да какой удаленький и умный. Он друг, помощник и советчик человека; в сказках превосходит его своими силой и умом, обладает волшебной силой. Ни рассказать, ни пером описать, сколько раз «крылатый» друг спасал не только в сказке, но и наяву. Конь в русских сказках — существо фантастическое: шерсть у него серебристая, хвост и грива золотые. Бежит — из ноздрей и ушей пламя пышет. Скачет «выше лесу стоячего, выше облака ходячего, озера меж ног пропускает, поля и луга — хвостом устилает». И сила такая у него не случайно, потому что конь является олицетворением солнца, которое «помогает» произрастанию хлебов, трав и деревьев.

Изображение коника считалось священным. Его помещали на самом высоком в постройке «князевом» бревне, под которым укреплено на «луче» — «солнышко».

Вместе их помещали на женских «золотых» платах: двуглавый коник влечет по небу солнечный диск с большим косым крестом в центре. Согласно преданиям, не забытым и сегодня, — «...по утрам выезжает на небе солнце в колеснице, запряженной резвыми конями».

На Севере летнее солнце называли буркой, зимнее — сивкой. Крестьяне верили, что ходят по кругу сивка да бурка, оттого стужа сменяется летним зноем: «Бурка идет на горку, Сивка бежит под горку». «Сивка-Бурка — вещь каурка».

Добрый — белый конь, злой — черный конь. Иногда наступление дня и ночи называли состязанием двух коней — белого и черного. Обгонит белый конь — день на дворе, обгонит черный — ночь. «Перед наступлением ночи можно услышать: «Конь вороной через прясло глядит».

К ряду праздников специально делали из теста или соломы, дерева или глины узорные пряники «коники», «полу-коники», «косули», фигурки людей, птиц и животных. Пекли ароматные и вкусные пряники, украшали их разноцветной глазурью — кругами, полумесяцами, крестами и звездами.

Делали свистульки с одной лишь конской головкой, верили, что свист, как и появление солнышка, прогонит с земли силы тьмы и стужи.

Лошадь была верным помощником земледельца в его нелегком труде, с ней тесно связывали представления о плодородии земли, оттого, верно, скирда ржаного или овсяного хлеба, состоявшая из двадцати снопов, называлась «кобылкой».

Уже позже, в наши дни, ученые сделают открытие: «дельфинотерапия» лечит, восстанавливает опорно-двигательную систему, способствует умственному развитию. А в старые времена роль «дельфинотерапии» выполняли лошадки. Конь — надежный друг, единый организм, который понимает и служит. На лошади можно было скакать во весь дух, купаться, принимать водные процедуры, также оказывающие на организм лечебный эффект.

Никто в древности не знал, что присосавшаяся к телу пиявка положит начало медицинской процедуре, которая будет называться «гирудотерапией».

Ночное служило своеобразной «академией» — школой познания и школой выживания. За те несколько месяцев в ночном человек многое узнавал.

При виде порхающих у костра ночных бабочек или мотыльков часто и в наше время говорят: «Чья-то душа летает». В некоторых областях бабочку называют «душечка». Обычно бабочки прилетают в дом на свет к тем, кто забыл помянуть усопших.

Дети особенно любят находить и смотреть на сверкающих в ночи светлячков, которые вовсе не рассыпанные по земле звезды, а маленькие жучки, слушать и подражать крикам ночных птиц и животных, различать их голоса.

Часто, наблюдая за животными, можно увидеть, как они поедают с аппетитом ту или иную траву. Обладая особым чутьем, при разных своих болезнях они находят необходимые для лечения травы, тем самым помогая и людям в поисках целебных растений.

Гуляя по лугу или лежа на стогу душистого сена и вдыхая ночной воздух, человек учился распознавать запахи растений. С весны и до осени

вдыхал он воздух, напоенный душистыми цветами, не предполагая, что потомки назовут эти процедуры «ароматерапией».

В мае или июне, при цветении черемухи, в воздухе разносится сладковато-терпкий запах, от которого иногда кружится голова. В народе давно заметили, что цветет черемуха к похолоданию. Она обладает исключительными свойствами. Опьяняющий аромат ее цветков и листьев, выделяя фитонциды, содержащие синильную кислоту, имеет свойство очищать воздух от микробов. Запах черемухи смертелен для мух и комаров. Достаточно одной веточки, чтобы отпугнуть навязчивых насекомых.

Губительно действуют на микробы ароматы сосны, ели, березы, лука, чеснока...

В деревне в старину, да и поныне, если ребенок или взрослый плохо спит, отправляли отдыхать на сеновал или набивали подушку или матрац сухим сеном. Подушечку, заполненную травами, ласково называли думкой.

Очень вкусный в ночном чай. Воду брали из родника или реки, готовился он на травах, добавлялись корешки, веточки кустарников и деревьев. Сидящие у костра пастухи знали, какую траву добавить в чай, чтобы бодрствовать и не проспать стадо. Путнику, зашедшему на огонек, наливали чай, снимающий усталость, чтобы мог отдохнуть и продолжить свой путь.

Знали и травы для сна.

«Если цветок сон-травы на ночь положить под голову, он и усыпит, и предскажет во сне, что ожидает человека. Для этого надо было ранним весенним утром, с росой, сорвать сон-траву в лесу и до ночи продержать цветок в холодной воде. А когда появится на небе полная луна, положить цветок под подушку и ложиться спать».

Сон-травка значится в народе как хорошее успокаивающее средство. Охотники наблюдали, что медведь, полизав корень сон-травы, становится вялым, полусонным.

Многое приписывали сон-траве: говорили, что если носить ее с собой, так никакая нечистая сила не подступится, а если подложить под угол строящегося дома, то в доме будут мир и лад.

Напиток из цикория восстанавливал силы, а если кашель одолел, то непременно отпаивали отваром чабреца (тимьяна ползучего, в переводе с греческого «тимус» — буквально: сила, дух).

Чабрец был известен в глубокой древности. Во время жертвоприношений бросали в огонь охапки чабреца, который, сгорая, не только дарил во тьме свет, но и выделял благоуханный дым. Тимьяном окуривали при лечении чахотки, бессонницы и кашля — растение обладало дезинфицирующим свойством.

В ночном мной была услышана легенда, по которой в соавторстве с поэтом Сергеем Красиковым родилось произведение «Полесская легенда».

Хан великий, грозно повелел знахарей собрать со всей округи.
Сын у хана ликом потемнел, надо излечить его недуги.
Злитесь хан, бьет в землю батоном и сурово пленниц вопрошает:
«Кто из женщин вылечит мальчика, той отдам, чего не пожелает!»
Чей-то крик, за рекой, обрывается на полуслове.
Сухоты, духоты невозможно никак превозмочь.
От горячих небес полдень кажется темно-лиловым,
Вечер темно-лиловым и темно-лиловою ночь.
«Кто из женщин вылечит мальчика?»
Ропот пробежал по полоньянкам...
И тогда из тесного кольца
Вышла белорусская крестьянка.
Сорвала три ветки чабреца
И сказала хану, с чувством чести:
«Хан, я вылечу мальчика,
Но забудь дорогу на Полесье!»

Лечение травами (фитотерапия) — один из самых древних методов врачевания.

Растения — наши меньшие братья, они состоят из таких же живых клеток, что и тело человека. В них происходят те же химические и физические процессы. Активное лекарственное начало в растении всегда соседствует с веществами, способствующими его усвоению в организме человека.

Песня — этот живой отклик стихийного сердца народного — не обошла у нас молчанием как добрых, так и злых трав.

Ягодиночкина мать
Ходила по полю гулять.
Она искала той травы,
Чтобы расстались с милым мы.

Добрая трава служила свету, злая — тьме. Первые величает она «травушкой-муравушкой», «муравой духовитою», «травой шелковою» и другими ласковыми именами. В русских песнях красны девушки по травушкам похаживают, «чернобыл траву заламывают», с подорожником травой, «таки речи поговаривают», а то и такую горькую жалобу на милого дружка изливают:

Ты трава ль моя, ты шелковая,
Ты весной росла, летом выросла.

Под осень травка засыхать стала,
Про мила дружка забывать стала.
Мил сушил-крушил, сердце высушил,
Он и свел меня с ума-разума!
На уме моем — не день царит, а ночь темная,
Не медок сладок, а полынь — трава горькая».

Иногда к траве, как к сопернице, обращается страдающая от измены чуткая женская душа:

Полынка, полынка, эх, да травка горькая!
Не я ж тебя, полынку, не я сеяла,
Сама ж ты, злодейка, сама зародилась,
Заняла в саду местечко, удобное...

Свети, светел месяц, во всю темную ночь,
Освети путь-дорожку, куда мил пойдет!
Пошел мой миленькой по улице вдоль,
По улице вдоль, да во крайний во двор,
Во крайний во двор, ко чужой жене...

Поются песни про «лихие травы», «злые былия» и про «лютые коренья».

Уж я рыла, я копала злы корешики.
Я, нарывши, накопавши, на реченьку мыть пошла.
Уж я мыла злы корешики бело-набело,
Я сушила злы корешики сухо-насухо,
Я толкла злы корешики мелко-намелко,
Я поила, я кормила свою недруга...

Чтобы влюбить в себя, готовили любовные взвары. «Твар» на белорусском языке — лицо. Отвернуть, отвадить, отвратить от лица готовился отвар.

Наиболее действенным средством для приворота служит ночная фиалка. Это растение обладает тонким, приятным запахом, усиливающимся к ночи и перед дождем. Ее цветы распускаются к вечеру и открыты ночью. Поэтому и называют ее любкой-ночницей. Благоухание ночной фиалки наполняет чувством таинственности, пахнет она сильнее всего в первые минуты цветения, когда в ночной темноте раскрывает свои фарфорово-белые цветочки. В лунном сиянии эти цветочки становятся зеленоватыми.

Когда готовили любовный напиток из ночной фиалки, называемой в народе «любкой», «ночницей», «люби меня не покинь», приговаривали:

«Как эта травка свои листочки любит, так чтобы и он меня любил». «Чтобы я ему была любя, как он мне люб!»

Люб был духом-охранителем брачного ложа. Его следовало всячески ублажать, чтобы он отгонял от спальни духа Нелюба. Обряды, связанные с Любом, потаенны и сокровенны.

С июля до осени цветет кувшинка. Славяне называли ее одолень-травой. Одолень-травка, потому что одолевает всякую нечистую силу. Считалось, что кувшинка оберегает от разных бед и напастей. Корень помогал от зубной боли, пастуху — чтобы стадо не потерять. Из одолень-травы также готовили любовный напиток, способный пробудить чувства в сердце красавицы.

«Аграфена-купальница, лютые корни» — день этот празднуется 6 июля. На Аграфену обязательно моются для здоровья в банях, где пол застилают свежей травой, а прячутся свежими вениками, связанными из целебных трав. Веники, сложенные на Аграфену, весь год считаются чудодейственными, только в каждом из них непременно должно быть по ветке от березы, ольхи, черемухи, ивы, липы, смородины, калины, рябины и по цветку разных сортов.

В ночь с Аграфены на Иванов день существует обычай «выкатывать ржи», то есть мять рожь, валяясь по полосе: это придает зерну особую крепость, а для тела — своеобразный массаж и своеобразная «иглотерапия». Рефлексотерапия — хождение по камням, шишкам, стерне.

Лихие мужики и бабы в глухую полночь на Аграфену-Купальницу снимают с себя рубахи и до утренней зари роют целебные корни. По народной лекарской науке, травы в это время имеют особую лечебную силу.

Собирают крапиву, шиповник и другие колючие растения, которые сжигают, чтобы избавиться от несчастий и бед.

Крестьяне для предохранения себя от болезней и других темных сил кладут в этот день на окнах жгучую крапиву, а в дверях скотных дворов — молодое осиновое дерево, вырванное непременно с корнем.

Иван Купала, или Иван Травник, — этот день самый длинный в году, а ночь самая короткая.

В эти дни все растущее на земле — «в полном соку». Поэтому сбор лечебных и других трав приурочен к этой поре. Из собираемых в канун Купалы травяных зелий особым вниманием пользовались: «купаленка» (желтоголов) и цветок иван-да-марья — «брат и сестра».

Целительным средством против разных недугов признается масло, собранное в Иванову ночь, на муравьиных кучах.

Под корнем чернобыльника отыскивают земляной уголь, который употребляется как средство от падучей болезни.

Для красоты и здоровья в Иванову ночь умывались росой.

Существовали приметы: «Сильная роса на Ивана Купалу — к урожаю огурцов». «На Иванову ночь звездно — много грибов».

В эту самую короткую ясную ночь зажигали высокие костры.

Между кострами проводили скот, прыгали через огонь. «очистившись огнем», отогнав от себя нечисть, начинали веселиться: играть в разные игры, плясать, водить хороводы, петь:

Как Иван-да-Марья, на горе гулянье,
Ой раным-рано, на Купала Ивана.

В ночь на Ивана Купалу девушки опускали венки, сплетенные из богородицкой травы, иван-да-марьи, лопуха и медвежьего ушка. С зажженными лучинами венок опускали на воду. Девушки ждали: поплывет венок по реке, куда приплывет, остановится — из этих мест явится суженый.

Шли на поиск таинственного цветка папоротника, который по преданию цветет в эту таинственную ночь в миг, отделяющий одну зарю от другой. Кто владеет чудесным цветком, тот видит все, что кроется в недрах: темная земная кора кажется ему прозрачною, словно стекло.

Люди спрашивали, каков из себя этот цветок?

Ответ был разным: одни говорили, что он светится синим огнем, — другие уверяли, что он огненно-желтый, как языки пламени на костре; третьи утверждали, что тлеюще-алый, мерцающий, похожий на уголек. Из многих тысяч папоротников цвел лишь один. Именно он укажет место заветного клада. Добраться до него может лишь тот, кто терпеливо преодолеет лишения и мучения, выполнит все условия и не устрашится зла и испытаний. Рассказывают разное. Больше всего вспоминались поиски цветущего папоротника — больно уж всем счастья хотелось. Но цветущего папоротника так никто и не видел. Ивановская ночь проходила, наступали другие летние ночи.

Но вновь и вновь в воображении человека возникали чудо-цветы, чудо-птицы, чудо-зверушки. И, конечно, чудо-песни! Они разные. Но из более двадцати тысяч известных народных песен каждая третья имеет в своем тексте упоминание темы ночи.

Светит светел месяц — озаряет дорожку милому,
В самый крайний дом, ко чужой жене.
Отворяет чужая жена окошечко помалешеньку,
Начинает речи с милым вести потихошеньку.

В песнях ночь разная: помощница, свидетель, подруга; в других случаях она враг, соучастница в делах; иногда — советница.

Ночка темная, ночь осенняя
 Уж ты ночка, ты ноченька темная,
 Ты, темная ночка, осенняя!
 Нет у ноченьки светлого месяца,
 Светлого месяца, ни частых звездочек!
 Нет у девицы родного батюшки,
 Нет ни батюшки, нет ни матушки,
 Нет ни братца, ни родной сестры,
 Нет ни рода, нет ни племени!
 Уж как был-то у ней мил сердечный друг,
 Да и тот теперь далеко живет...

В песне несчастье передано образом темной, беззвездной ночи.

В тюремных песнях часто ночь предстает как состояние души, собеседница, которой можно поведать о своих думах и чаяниях:

Зимняя ночь вьюга злится,
 На сердце тоска и печаль.
 Хотел бы уснуть, да не спится,
 Все мысли уносятся вдаль
 Туда, где родная деревня,
 Туда, где подруга живет,
 Туда, где прошло мое детство,
 Туда меня сердце зовет.

Широко бытовали в деревнях Центральной России знаменитые любовные страдания «Ночка». Молодые люди пели эти страдания, чтобы выяснить отношения, шутливо намекнуть на симпатию или объясниться в любви:

Ночка темна, я боюсь,
 Проводи меня, Маруся!
 Провожала, ручку жала,
 Проводила — плакать стала.

От имени девушки изменялся и текст:

Ночка темная, грязь по колено,
 Проводи меня, Елена!»
 «Ночка темна, кругом глина,
 Проводи меня, Галина!»
 «Ночка темна, цветет калина,
 Проводи меня Полина!»

Много звездочек на небе,
 Только месяц не взмог;
 Много парней на беседе,
 Только милый не пришел...

Не свети-ка, месяц ясный,
 Мне и так светлешенько;
 Не поминайте про забаву,
 Мне и так груснешенько!.

Многое из того, что было от рождения в образных представлениях русского крестьянства, содержит воспоминания народа о далеких исторических эпохах. Память народная простирается в глубь истории, и носители этой памяти — песенники и сказители, вышивальщицы и ткачихи, резчики по дереву и игрушечники. Они сохранили и оставили нам в наследие бесценное историческое и художественное достояние, из рук в руки передали знания и техническое мастерство. Наиболее одаренные, возросшие на этой плодородной почве, обогащали ее уже своими достижениями и созвучным духу времени новым видением мира. Это и есть основа развития вечно живого, никогда не стареющего народного искусства.

Синтез природного и народного — главный источник эстетических переживаний в русском искусстве. Сущностью народного идеала всегда было противопоставление добра — злу, света — тьме, красоты и порядка — мировому хаосу, преобразующих сил творчества — распаду, смерти, вечного — конечному, временному. Ведь именно это прежде всего питает искусство здоровой, нравственной силой.

Однако только в эстетически самоценных видах художественного творчества, таких как искусство музыки, поэзии и пения, где ведущая роль принадлежит образному мышлению, есть полноценная совокупность творческой мысли, художественной формы и мастерства.

Образное мышление многоплановое и многообразное. Оно отображает переживания человека в различных жизненных ситуациях, от интимных и мимолетных впечатлений до глобального чувства, вызванного общенародными явлениями, событиями, потрясениями, задевающими судьбу каждого человека.

Предметом, источником символов является природный мир. А объектом символизации в русских лирических песнях является человек — его взаимоотношения и поступки, выражаемые им всевозможные мысли, чувства и настроения.

В основе создания поэтических символов в народной лирической песне лежит сопоставление общих черт и признаков, образов и явлений из

человеческой жизни с предметами и явлениями из мира природного, выражение одного при помощи другого — дня через ночь и ночи через день.

Мир народного искусства — мир целостного человека. Формирование целостности создается условиями природного окружения. Как и прежде, день за днем, ночь за ночью, человек, пользуясь благами природы, добытыми трудом на земле, чувствует себя внутри природы. Чувствуя духовную причастность к культурной традиции родного края, он сохраняет значимость всеобщего. Познание мира через познание самого себя. Причастность к целому и создает в каждой культуре свой национальный космо- психологос, свой образ мира, свои образы — типы, где постоянно действуют и эмоциональная реакция на явление, и творческая переработка ее в психике человека. Это особое психологическое состояние, необходимое для творчества, органично сельскому человеку и гораздо труднее достигается горожанином. Поэтому образы, создаваемые народным творчеством, не теряют энергии чувств. Именно это и создает духовную основу художественного творчества в народном искусстве, делает современным традиционный образ.

И то и другое пронизывает образы народного творчества. Это есть важная часть общего в художественных культурах не только двух ее типов: народного искусства и профессионального творчества индивидуальных художников, но и национальных культур в мировой культуре.

Ночью — тишина, звезды на небе, будто ты и мир наедине.

Ночь — исповедница. Вселенная — храм. В этом храме у каждого своя исповедь.

Е. Дорохова

НОЧНЫЕ СВАДЬБЫ: КОГДА ДЕНЬ И НОЧЬ МЕНЯЮТСЯ МЕСТАМИ

Шумное, многолюдное веселье, каскады роскошных букетов, сверкающие на солнце лимузины и бокалы с шампанским — кому не знакома эта картина современной свадьбы в мегаполисе? Еженедельно, по пятницам и субботам — в дни, отведенные для торжественной регистрации брака, — территория перед дворцами бракосочетаний и районными отделами ЗАГС заполняется нарядно одетыми людьми. Среди толпы пышными белыми цветами распускаются наряды невест; элегантные женихи с подчеркнутой заботливостью ведут своих подруг туда, откуда доносятся бравурные звуки мендельсоновского марша. Молодожены, регистрирующие брак в другие дни недели, делают это без излишней помпы и не так шумно, в том числе и из экономических соображений. Но в любом случае вступающие на путь семейной жизни в большинстве своем предпочитают делать этот решительный шаг в солнечную погоду, усматривая в ней образ своих будущих отношений.

Противоположностью сияющему свадебному торжеству выступает брачная ночь — средоточие интимности, личное пространство двоих, недоступное всем окружающим. Даже в нашу эпоху свободных нравов и сексуальных революций для большинства юных невест брачная ночь остается неким таинственным символом тех уз, которыми они навеки (как им кажется) соединяются со своими супругами. Только ночь еще хранит отголоски глубинных обрядовых смыслов свадьбы (само слово «свадьба», как известно, происходит от глаголов *сводить*, *свѣживать*, то есть *соединять*).

В наши дни магическая сущность свадебного ритуала давно осталась в прошлом; он стал принадлежностью праздничной культуры, одним из наиболее ярких и дорогостоящих развлечений. Фантазии современных молодоженов безграничны: они обмениваются супружескими обетами на воздушных шарах и на дне моря, в экзотических странах, в исторических особняках XVIII–XIX веков... Но временные параметры торжества, как правило, остаются неизменными: день — для публичного официального оформления брака и ночь — только для супругов.

Эта модель настолько прочно вошла в наше сознание, что большинство фольклористов, исследующих восточнославянский свадебный ритуал, редко задаются вопросом: а в котором часу совершалось то или иное обрядовое действие? — и произвольно интерпретируют сведения, полученные при опросах сельских жителей.

Если же поставить такую цель: соотнести ход традиционной свадьбы со сменой дня и ночи, определить временную приуроченность этапов обрядового действия — нас ждет немало удивительных открытий.

Прежде всего, обнаруживается, что многие действия повсеместно совершались только поздним вечером, например, **сватовство**. Вот, например, как это происходило в Брянском Подесенье.

«В сваты ходили вечером — да еще поздно вечером! Отец жениха, брат там, если бо́льший есть, ну, может, сестрин мужик, — чужие не ходили. Несут с собой горелку. Выпьют, договорятся, и мать нявёстина до́рить их утиральниками. Потом звали молодых, ставили их «на договор», на одну половицу, спрашивали: согласны ли? Это называли: *змовины*» (Бр. Трбч. Любожичи)¹.

Есть и более экзотические свидетельства. В деревне Смелиж, расположенной в самом центре глухих брянских лесов, куда даже немцы не смогли дойти во время оккупации, рассказывали: «Собираются ночью дяды — не то, что молодёжь. Жанихова природа — дядька, какой есть, старики пожилые. Крещенской водой умоются — и пошли. Бяру́т хлебушка, соль, также и водку — раньше такёя большёя четвертя были. Приходят — мо́же, в 12, в час. Ночью. Те ж люди спят, где невеста. Стуча́ть. Ну, там догадываются, выходят: — Кто там такой? — Да мы приезжая люди. Говорили, у вас подтёлочек есть продажный. Нам — хотя мы поздно приехали — ну, так нам надо.

Тогда пускают их у хату, огонь запáлют, посóдятся за стол. Догово́рятся. Тады уже, ещё ня пивши водку, па́лят свечку. Становятся, молятся Богу. Эта природа жанихова и та́я природа — согласились оны, што дело бу́де. Это называется: положились на дело. И сидят до утра» (Бр. Сзм. Смелиж, с/с Красная слобода).

В селах Нижегородского Поволжья, где сватовство разбивалось на несколько самостоятельных эпизодов: *сговоры, запой, лады* и др., — каждый из них происходил после захода солнца, в темное время суток².

Также вечером повсеместно совершались обрядовые действия, связанные с прощанием невесты с подругами. В областях русско-белорусского пограничья, в смоленском Поднепровье, этот этап свадьбы носит названия *дявб́чая свадьба, вечару́ха, вяче́рний сбор*. Бытует и общерусское определение — **девичник**. «Свадьба начиналась в субботу. Девишник всегда был с вечера. Это сейчас уже садятся утром, а мы сиделись вечером, попозже» (См. Дрг. Усвятё).

Невеста сидела на *вечару́хе* за столом в окружении подруг, перед ней ставили свадебное деревце, чаще всего — ёлку, воткнутую в ковригу (это всё вместе называлось: *каравай*). Девушки-подневестницы пели *девиш-*

ные, особенно грустные песни. «Она тут, бедняжка, заляётся горькими слезами, а на неё глédя, все сидять и плачуть» (См. Рсл. Крапивна).

В большинстве населенных пунктов, где проходило обследование, после девичника девушки расходились по домам, чтобы вновь собраться у невесты утром и вместе с ней ждать приезда жениха. Однако во многих селах центральной части Смоленщины такой ночной перерыв отсутствовал.

«Вечером садятся, попозже — не то, что с самого вечера. Он же скажет, когда приедет, жаних — под утро. Сосна стоит, наряженная разными цветами, монистами, ленты вешали вот так кругом» (См. Сфн. Казулино).

«Жаних-то приезжает в двенадцать, а то и в два. Ночь-то пройдет, погуляют, а потом едут к жаниху» (См. Дрг. Выгорь, с/с Кузино).

«Жених приезжает когда-нибудь но́ччу — когда в двенадцать ночи, или под утро, как они справятся там, договорятся — когда» (См. Дрг. Васино).

Время приезда жениха обговаривалось заранее, это могло быть и в 11 часов вечера, и в 2 часа ночи, но чаще всего он приезжал со своим свадебным поездом — с поджанишниками и боярами — в полночь. Именно в этот сакральный час начиналась центральная часть свадебного ритуала, которую носители традиции собственно и называют свадьбой. Именно на этом этапе происходила главная встреча представителей двух родов, и совершался выкуп невесты и символов ее девичества: косы, свадебного деревца. С помощью этих обрядовых действий закреплялся ее переход в новую семью. Несмотря на ночное время, все происходившее сопровождалось шумом, зычным пением, громкими возгласами, вполне оправдывая древнее восточнославянское наименование свадьбы, сохранившееся в белорусском и украинском языках: *вясе́лле, весі́лля*.

«Вечером, как стемнеет, подруги выводили невесту на крыльцо, она кланялась на четыре стороны, приглашала всех на девичник. Шли в откупленный дом, садились за стол. На столе — елка. Все у платочках сидять, у беленьких, невеста хмуренька... Это до двенадцати часов. Ну, а потом уже к двенадцати часам уже сваты за ней едут. С двенадцати часов ночи свадьба начнется — когда приходит жаних невесту выкупáть. Приедет жаних на лошадях, кони наряженные, с колокольчиками, с бубнами. К 12 часам ёдутъ сюды гулять, за невестою ёдутъ, а утром уже невесту отправляють под венец» (См. Сфн. Сумароково, с/с Богдановщина).

Часто девичнику предшествовал ритуал дарения, который совершался и в доме невесты, и в доме жениха. «В субботу вечером начинается свадьба. Уже в субботу к вечеру, чтобы вся родня собралась. Приедут, садятся за стол. Пёрва отец с матерью икону снимут, дочку благословлять. Потом за стол садятся, выпивают, песни поют свадебные. И у жениха тоже так

же, и дѳрють там. У жанихѳ дѳрить жанихова родня, а у тебя уже твоя родня тебе дѳрить» (См. Дрг. Пензево, с/с Озерище). Главный распорядитель свадьбы — *дружок* или *густый сват* обходил всех гостей со словами:

Дарите, не томите!

Кто будет дарить, того буду горелкой поить,

А кто домой понесѳт, того тятюка затрясѳт!

Гости передавали дружку свои дары с приговорами: «Дарю рубашку, чтоб больше любила Маняшка!»; «Дарю грѳщи, чтоб дети были хорѳщи!» и т. п.

Только после даров в доме невесты устраивался девичник, на котором подневестницы расплетали ей косу, расчесывали волосы и надевали свадебный головной убор — восковой венок, украшенный *крѳлями* — разноцветными бусинками. В полночь приезжал жених со своими *боярами*. Дружок откупал место за столом и «метил невесту» — накидывал на неё платок. Отдельно откупали ѳлку — в селах Дорогобужского района она была такой высокой, что полностью загораживала сидящую за столом невесту. Молодых сажали за стол вместе, начиналось застолье. И лишь под утро, когда уже светало, молодых благословляли на расстеленной вывернутой шубе и провожали в дом жениха. По дороге заезжали в церковь, где происходило венчание. Даже в тех случаях, когда церковь располагалась в другом селе, церковный обряд должен был совершаться очень рано. Вероятно, именно с этим связаны ответы информантов на вопрос: когда происходило венчание? — «А как с батюшкой договаряется!»

Иногда свадебный ритуал расширялся и захватывал ночное время за счет дополнительных переходов-переездов из дома невесты в дом жениха и обратно, что вообще очень характерно для южнорусского типа свадьбы. Так, в некоторых деревнях брянского Подесенья молодые отправлялись к венцу раздельно, каждый из своего дома. Обычно это происходило поздним утром, что могло быть связано все с тем же церковным расписанием, согласно которому венчание совершается после литургии. От венца молодые ехали в дом жениха. Иногда дорога была довольно долгой. «Перевенчают, с-под венца везут уже невесту к жениху. Это уж дело к вечеру. Ну, и эти девки приѳдут, побѳдут тѳта, им тоже дадѳть выпить, закусить. Попѳют девки — и пошли уже в нявѳстин двор, и нявѳсту с собой повяли. А уже вечером поздно, ночью, за нявѳстою приезжают на кѳнях; если зимою — на возкѳх, если летом — на колѳсах. Как приѳдут — бѳют в двери, в ворота. Их не пускают: нельзя, это злодеи! Это воры идут! — Это так шѳтуют. До того, что ломѳют дверь. А в хате вечерѳют невеста с девками. Ну, тут уже входит дружок, выгоняет ѳтых девок, а они не ѳдут! Припевѳют:

Дай, сват, на мыло,
Што я портки шила...

А потом:

Наша девка не полтинная,
Наша девка сторублѳвая!

Ну, кладѳть им деньги — мѳже, пятака два» (Бр. Трбч. Арельск). В дом жениха свадебный поезд приезжал уже утром.

Временное распределение обрядовых действий часто приводило к тому, что застолье в доме жениха — «княжѳй стол» — происходило довольно рано, в светлое время суток. В середине застолья — после того, как из-за стола выходили приехавшие с невестой ее родственники, уступая свое место родне жениха — молодых вели в клеть или амбар, где для них уже была застелена привезенная из дома невесты постель. Перед тем как молодых оставить одних, иногда совершались действия продуцирующего характера. Например, по постели катали дружка со свахой или самого жениха. «Жанихѳ ужѳ катѳют по постели. Просто вот так завѳлют и прокѳтѳют так» (См. Рсл. Шуи, с/с Крапивна).

Брачная «ночь» — слово «ночь» здесь можно употреблять только в кавычках, поскольку за окном уже было позднее утро — продолжалась недолго.

«Их положат на час. Что-то у них получится... А «вечѳрки» — свахи — дожидѳют, што там у них бѳдет. А тады идут к ним, где они лежат. Невесту поднимают, рубашку скидѳют — и несѳт ѳѳ в хату. Песню поѳют:

Ходила Манечка по лясѳ,
Носила красу в поясѳ.
Купляли купцы — не продала,
Просили хлопцы — не дала!
Это уже честь, хвала» (Бр. Сзм. Смелиж, с/с Красная Слобода).

«Молодых водили в клеть посреди княжѳго стола. И каравѳлили. Вот стоять батѳка хрѳстный: — Ти скоро вы? Это ж наглѳсть была!» (См. Рсл. Фѳдоровское, с/с Астапковичи).

В селах Трубчевского района Брянской области молодых уводили в амбар на два часа, после чего свахи шли поднимать молодых с кашей — «завтрак несли». Рубаху невесты уносили в комнату, где в это время продолжали пировать гости, трясли ѳѳ над столом. В Дорогобужском районе Смоленской области «если она девка нехорошая, нечестная — свахи горшки били» (См. Дрг. Усвятье).

Совершенно очевидно, что в этих рассказах брачная ночь полностью лишена какого бы то ни было романтического ореола; она предстаѳт не

как интимное таинство, а как некая повинность, санкционированная и полностью контролируемая сельской общиной, что полностью соответствовало мировосприятию архаического традиционного сообщества. Показательно, что все приведенные примеры относятся к областям русско-белорусского и русско-украинского пограничья, где в течение долгого времени сохранялись реликтовые формы традиционной культуры. На более позднем историческом этапе они ушли из активного бытования. И все же их следы отчетливо проступают даже в современных версиях свадебного обряда.

Так, один из важнейших эпизодов свадебного ритуала — повивание невесты (закручивание волос в женскую прическу и надевание женского головного убора) — во многих позднейших версиях обряда, записанных на Смоленщине, совершался в доме жениха, в середине застолья, и целым рядом деталей напоминал приведенные описания брачной ночи. В селе Сукромля Ершицкого района в середине свадебного пира в доме жениха, в тот момент, когда родные невесты выходят из-за стола, невесту *вяду́ть кормить* в отдельное помещение. Там ей делают женскую прическу (плетут две косы и *заклада́ють* их), меняют головной убор, надевают *чапе́ц с гриба́точками* (женский головной убор). Сразу же после этого молодую посылали за водой, заставляли мести пол, танцевать (не хромая ли?). В обычных версиях южнорусской свадьбы такие обрядовые испытания следуют после брачной ночи.

Рассказ о свадебном обряде, записанный в дер. Пензево Дорогобужского района, также свидетельствует о том, что перемена головного убора в клети (т. е. там, где стелили брачную постель) воспринималась как лишение ее девственности: «Как посидят за столом, тогда уже невесту превращают в женщину. Отво́дють в клеть, она скидаёт венчалное пла́ття, друго́я надыа́ёт. И закручивають подкрутки: волосы на две стороны, укручивають такую ленту и надыають такой чепчик, а сверху завязывают платок. Уже не девушка она, а женщина».

Краткое уединение новобрачных во время свадебного застолья с последующей проверкой «честности» невесты — эпизод, характерный для многих локальных версий южнорусской свадьбы. В частности, он зафиксирован во многих приокских селах, от верховий (Одоевский район) до среднего и нижнего течения Оки (Тепло-Огаревский район Тульской области). В этом же ряду стоит один из этапов свадебного обряда в междуречье Оскола и Дона (село Большебыково Красногвардейского района Белгородской области). После приезда свадебного поезда в дом жениха, в середине застолья жених уводит невесту в холодную комнату или в амбар, там снимает с неё девичью юбку и надевает женскую поясную одежду — понёву с прош-

вой. После этого молодые едят в амбаре жареную курицу и возвращаются к гостям. Хотя кроме этих действий в амбаре ничего не происходит, данный эпизод воспринимается информантами как что-то чрезвычайно интимное.

Даже в тех случаях, когда первое соединение молодых происходило в вечернее и ночное время, в отведенном для них помещении всю ночь должен был гореть огонь, а под дверью или даже в том же помещении могли присутствовать посторонние, что, конечно же, идет вразрез с обыденными представлениями о брачной ночи.

Так, в ряде линейных станиц Кубани действия молодоженов контролировали подслушивавшие под дверью старухи или дружки, лежавший под кроватью³. В русских селах верховий Северского Донца (Балакле́йский район Харьковской области) старожилы помнят, что в прежние времена первым с невестой ложился в постель не жених, а дружок или *дядя* (пожилой родственник жениха)⁴.

«Ночную свадьбу» можно было бы считать одним из видов южнорусского свадебного ритуала, но некоторые факты свидетельствуют о том, что она имеет более универсальный характер, охватывая и севернорусский тип обряда, так называемую «свадьбу-похороны», и переходные формы ритуала, бытующие в Верхнем Поволжье. В частности, ночные версии ритуала зафиксированы в нескольких локальных традициях на территориях «низовской», московской колонизации Русского Севера. На Нижней Вычегде (Ленский район Архангельской области) с заката до рассвета в доме невесты проходил центральный этап довенечной части обряда — *сва́танье* — застолье, в котором участвовали родители жениха и невесты, другие представители их родов. Сватанье включало также выкуп невесты, *дарёнье*, чин *опевания* (величания) всех участников свадьбы и, наконец, символическое пропивание головы невесты, когда дру́жка *водил к вину* поочередно всех родных и гостей⁵.

Еще одно свидетельство содержится в статье Н.П. Колпаковой «Свадебный обряд на реке Пинеге», написанной по материалам комплексной экспедиции, которая была организована Ленинградским институтом истории искусств в 1927 г. Эта статья представляет особую ценность, так как является одним из самых ранних описаний ночной свадьбы, зафиксированной собирателями в деревне Великий Двор, недалеко от города Пинеги. Описывая местный свадебный обряд, Н.П. Колпакова отмечает: «Территориальная удаленность этого пункта от пяти предшествующих и иное культурно-бытовое окружение были, очевидно, основными условиями, в силу которых этот последний вариант и в порядке обряда, и в названии, и в содержании отдельных частей оказался заметно отличающимся от первых пяти записей»⁶. Рассмотрим его подробно.

Как и в приведенных выше локальных версиях свадебного обряда, центральная часть свадьбы в деревне Великий Двор начиналась с вечера, когда в доме невесты устраивались *посидки*. На них собирались все подруги невесты, ее сестры и вся женская родня. Невеста, одетая в *коклюшницу* — нарядную рубаху с кружевами и в *повязку* — свадебный головной убор — причитала, прощалась со всеми присутствующими, поочередно кланялась им в пояс. Затем следовало расплетание косы, покрывание головы невесты большой шалью, полностью закрывающей ее лицо. С этого момента ее водили только под руки: как существо, находящееся в состоянии ритуального перехода, она лишалась способности самостоятельно передвигаться. Крёстная — *божáтка* — вела невесту в баню, где она мылась с тремя подругами. Когда они возвращались из бани, мать невесты встречала их с братыней пива. В это время все остальные девушки вбегали в баню и старались схватить веники. Та, которой доставался веник невесты, по приметам должна была выйти замуж в этом же году. Затем устраивалось застолье — *последняя ўжэна*, на которое съезжались все родственники невесты. Встав из-за стола, гости шли гулять по деревне, а подруги невесты, переодевшись, садились с ней за стол в ожидании жениха.

Жених приезжал около 2-х часов ночи. После того как он угощал девушек, одаривал их конфетами, к нему *выводили на наставку* невесту. Она обносила вином всех родственников жениха, а девушки *опевали* их величальными песнями. В ответ все присутствующие одаривали невесту. Затем ее уводили в светелку, где происходил самый драматичный эпизод ритуала — прощание с *дивьей красотой* — символом девичества, лентой из косы невесты. Невеста причитала, пыталась помешать подругам, они отнимали ленту насильно. Жених в это время сидел за столом и ел жареного сига. После краткого застолья около 6-ти часов утра молодых провожали к венцу.

От венца в 8–9 часов утра поезжане приезжали в дом жениха, где уже собрались его гости, пришедшие на *малый стол*. После благословения хлебом и солью в 11 часов молодым подавали кашу и пели им песню:

Тетеря за стол прилетела,
Молодушка спать захотела.
Ивану с похмелья не спится.
Марьюшка на ножечку ступает,
Иванушка спать позывает:
— Пойдём, пойдём, Иванушка, спати,
Да осеннюю ночь коротати.

В постель молодым подкладывали полено, завёрнутое в тряпки, с приговором: «Перва ночь — сын да дочь!» Застолье в это время продолжалось.

Через два часа (около часу дня) шли будить молодых с песнями эротического содержания (по выражению Н.П. Колпаковой, «невозможными для публикации»). Молодые откупались, передавая через дверь вино и угощение, и затем возвращались к гостям на *большой стол*.

В большинстве пинежских деревень, обследованных экспедицией 1927 г., ночных свадеб не было, ритуал проходил с перерывами на сон. Однако и в такой его версии был зафиксирован любопытный эпизод, косвенно свидетельствующий о том, что в прошлом свадьба, возможно, также была ночной. Около 9-ти часов утра родственники жениха приходили будить его специальной песней:

Пóд цасы, всё под кóлоколы
Ходили-будили бояры вси
Молодого князя, князя Алексея,
Да Ивановиця:
— Встань, пробудись, да сам молод князь...

Однако, согласно деревенскому укладу, в такое время все уже давно бодрствуют, и специально будить кого-то нет никакой необходимости. Можно предположить, что *буженье жениха* когда-то совершалось ночью, и было связано с необходимостью всеобщего бодрствования.

Еще одна севернорусская версия ночной свадьбы была зафиксирована Д.М. Балашовым, Ю.И. Марченко и Н.И. Калмыковой на реке Уфтюге, в Тарногском районе Вологодской области⁷. Вся центральная часть ритуала, включающая девичник, приезд *женихов*⁸, выкуп стола, *здравствование* невесты жениховой родней, прощание с подругами в *ку́ти*, вывод невесты *перед столы* — происходила ночью и ранним утром. При этом местные жители именно эту часть свадьбы, а не венчание и послевенечные обрядовые действия, совершавшиеся в доме жениха, считают главной⁹. Этой ночью, последней перед венцом, невеста прощалась со своим молодежным окружением, с веселой девичьей жизнью. Перед началом девичника она причетом просила у отца «вóльки вольные на всю тёмную ноченьку»¹⁰.

После сидения с подругами в *кути* и торжественного вывода невесты к гостям устраивались *городки* или *игрушки* — последнее в ее жизни собрание холостой молодежи. Музыкальный ряд *городков* представлял собой причудливое смешение игровых припевок, хороводов и причитаний. Одновременное звучание столь несходных, противоположных по эмоциональному настрою музыкальных текстов также стирало привычные границы повседневного быта, разрушало его структуру.

В тарногской свадьбе обращает на себя внимание тенденция к созданию символической непрерывности ритуала, начинавшегося с *запорок*

или *закрыванья* невесты. За неделю до венчания подруги или отец невесты покрывал ей голову и лицо платком. «Так, закрытая, невеста и сидит до самого свадебного дня, не меняя наряда и не снимая платок-*фатку* даже на ночь»¹¹. Занавешенная, она сидела с подругами, когда они собирались на *шв́ално* (шили дары для жениха и его родных), и даже спала, «не сымая фаты».

Ежедневные собрания невесты с подругами проходили всегда вечером и продолжались до глубокой ночи. Перед этим, на вечерней заре, девушки ходили причитать на *угóр* — место летних молодежных гуляний и игр. Таким образом, этот обычай можно рассматривать как прощание невесты и с родной деревней, и со своей социовозрастной группой.

Ощущение непрерывности обрядового действия, продолжающегося и ночью, запечатлено и в причетных текстах, звучавших в этот период ритуала:

...Дак уж как ётой-то нóченьки,
Её считать-то ведь нéцево.
Уж как ёта-то нóченька
На три трети разлóжона.
Дак пройдёт ета нóченька
В хитростях да во мудростях.
Перва цясть нóцьки тёмные
Надо рéвить да пла́кати,
Да битце мне, убивáтисе,
Сильно ó пол хлестáтисе.
Втóра цясть нóцьки тёмные —
Надо белó умывáтисе.
Надо бодрó наряжáтисе.
Третья цясть нóцьки тёмные —
Меня поставит жо батюшко
Середь светлые свитлицы,
Середь столовые гóрници,
На стыдливоё мистецько¹²...

В поморских сёлах, расположенных на берегах Белого моря, свадьбы игрались зимой, от Крещения до Масленицы, когда световой день был очень коротким, поэтому они изначально были «ночными». Для местных версий ритуала характерно искусственное создание оппозиции света и тьмы, имеющее большое значение в драматургии обрядового действия. Когда свадебная процессия направляется после венчания в дом жениха, все село должно быть ярко освещено. Рассказывает Т.И. Махилева, жи-

тельница села Сумской Посад Беломорского района Карелии: «Идет первым из церкви дружка, с огнём — с фонарём — ведёт молодых. А сзади них идут уж все гости. Когда идут по посаду — зажигают в окнах свечки. У кого нет свечей, то зажигают лампы, всё равно в окна ставят. Сколько на передней улице окон, все должны заполнены светом быть. Пусть даже они на свадьбе не участвуют, но они уважают молодых, и уважения ради горит этот огонь в окнах. Во всём посаде! Вот если веди от церкви в слободу — в каждом доме во всех окнах свет горел. Жгут бочки на реке да всякие керосиновые тряпицы»¹³.

Напротив, встреча молодоженов с деревенским колдуном-стариком, когда он надевал на них обереги-óтпуски¹⁴, происходила в отдельной комнате с плотно занавешенными окнами, в крошечной темноте.

В Нижегородском Поволжье ночные эпизоды свадебного обряда большей частью являлись продолжением молодежных собраний, которые продолжались здесь с вечера до рассвета. Каждую осень, с Покрова до Пасхи, сельская молодежь собиралась на ночные посиделки в *кельях* — так называли избы, откупленные у хозяев на всю зиму. После игр и танцев девушки и парни оставались ночевать в *кельях*, для чего каждый из них специально приносил туда из дому постель. На предсвадебной неделе невеста приходила в *келью* «прощальные вечера погоревать» поздно ночью, когда посиделки уже заканчивались. Она садилась в простенке между окнами, причитала на голос (6. С. 50). Накануне девичника поздно вечером невеста и ее подруги направлялись в *келью* и забирали оттуда постель невесты¹⁵.

Очевидно сходство всех приведенных версий свадебного ритуала. В них стирается грань между ночью и днем, создается особый ритуальный хронотоп, все временные параметры которого отличаются от обыденных. Важным оказывается не только то, что день и ночь в нем как бы меняются местами, но и отсутствие сна как такового, непрерывное бдение, подобное ночным бдениям над покойником.

Показательно, что для ночных свадеб значимыми оказываются те же дни, которые отмечают этапы похоронно-поминального обрядового комплекса. Прежде всего, это 40-й день, который в народе часто обозначается как *шесть недель* или *шестьины*. Именно в этот день в ряде деревень северной Смоленщины происходит разрезание и деление свадебного обрядового хлеба (своеобразное перераспределение общинной «доли»). Приехав с этим хлебом от венца, поезжане кладут его туда, «где молодые сидят, на тот же стол, только не разрезают. Хлеб этот режут тады ня скоро — через шесть недель. Тогда разрезают этот буханок на четыре части и начинают его съедать. Вот 40 дней проляжить не разрезанный, а потом его разрезают» (См. Сфн. Казулино).

Косвенное подтверждение значимости 40-го дня в свадебном ритуале находим и на Нижней Вычегде, в тексте одной из хороводно-игровых песен, приуроченных к свадебному пиру — «красному столу». В этой песне молодую жену обижают и обзывают все родственники жениха: свёкор со свекровью, деверья, невестки, а она молчит и терпеливо выносит все эти издевательства. А затем следует примечательная фраза:

Шесть неделюшек прошло,
Говорить стало можно.

По-видимому, только по истечении 40-дневного периода молодая наконец-то получала статус полноправного члена новой семьи.

Другой повсеместно отмечаемой датой в похоронно-поминальном комплексе является год после смерти. Аналог также находим в северно-смоленской свадьбе. «Две бутылки связанные стоят полный год, и тыи уплётъши, что в косе у нявёсти были, висят. Потом тыи уплётъши сымáють, и эти бутылки принóсють, и опять собираются, вроде как свадьба. Самую большую родню собирають. Эти бутылки открывают, год проживши. Уплётъши отдают кому-нибудь своим девчонкам — раньше ленточки эти были дóроги. Ленты, что бутылки связаны и эти, с косы что выплätены, раздают девочкам» (См. Сфн. Казулино).

Подведем итоги. Ночная свадьба как феномен восточнославянской обрядовой культуры нуждается в специальном изучении. Ее можно рассматривать как стадияльно ранний вид свадебного ритуала, в прошлом, по-видимому, широко распространенный на русской этнической территории. Это подтверждается многочисленными пересечениями с другими ритуальными комплексами жизненного цикла, и прежде всего с похоронно-поминальными обрядами. К сожалению, судить о географии распространения ночных свадеб по имеющимся этнографическим описаниям обряда сложно, так как лишь в отдельных случаях собиратели фиксировали точное время суток, когда совершались те или иные обрядовые действия. Насколько универсальны ночные свадьбы в масштабе восточнославянской свадебной обрядности, а также за пределами славянского мира — покажут будущие исследования.

¹ В статье использованы материалы экспедиций Российской Академии музыки в Брянскую и Смоленскую области (1987–2004 гг.). Авторы записей: Е. Дорохова, М. Енговатова, Л. Иванова, О. Пашина.

- ² Нижегородская свадьба: Пушкинские места, Нижегородское Поволжье, Ветлужский край: Обряды, причитания, песни, приговоры / Сост. М.А. Лобанов, К.Е. Корепова, отв. ред. М.А. Лобанов. СПб., 1998. С. 49, С. 70.
- ³ Полевые материалы 1-й Кубанской интернациональной фольклорно-этнографической экспедиции: Динамика традиционной свадебной обрядности ст. Ладожской Усть-Лабинского района (1983–1987 гг.). Краснодар, 1990. С. 19.
- ⁴ См. материалы экспедиций автора статьи в русские села Харьковской области 1979–1998 гг., хранящиеся в архиве Фольклорной комиссии Союза композиторов России.
- ⁵ Русская свадьба: В 2-х т. / Сост. А.В. Кулагина, А.Н. Иванов. М., 2001. II. С. 56–63.
- ⁶ Колтакова Н.П. Свадебный обряд на р. Пинеге // Крестьянское искусство СССР. II: Искусство Севера. Л., 1928. С. 118–176. С. 120.
- ⁷ См. Балашов Д.М., Марченко Ю.И., Калмыкова Н.И. Русская свадьба: Свадебный обряд на Верхней и Средней Кокшеньге и Уфтюге (Тарногский район Вологодской области). М., 1985.
- ⁸ Женихами в местной традиции называют всех участников свадебного поезда, поезжан; ближайших же спутников, товарищей жениха, именуют приборьями или прибором. Поэтому обычно говорят: «Женихи приехали», а если хотят уточнить, то: «Жених приехал с прибором» (Указ соч. С. 116).
- ⁹ См. указ соч. С. 103.
- ¹⁰ См. указ соч. С. 146.
- ¹¹ См. указ соч. С. 34..
- ¹² См. указ соч. С. 60.
- ¹³ Русская свадьба Карельского Поморья (в селах Колежме и Нюхче) / изд. Подготовили А.П. Разумова, Т.А. Коски. Петрозаводск, 1980., С. 43.
- ¹⁴ Старик повязывал жениху и невесте на голое тело пояса, чтобы уберечь их от наведения порчи. Пояса были необычными: «кусочек рыболовной сетки в три ячеи или смоляная верёвочка с привязанным к ней мешочком, в который клали ртуть, овёс или камни с каменицы, с трёх бань; или шерстяная нитка с тридевятью узлами» (Указ соч. С. 36).
- ¹⁵ Нижегородская свадьба: Пушкинские места, Нижегородское Поволжье, Ветлужский край: Обряды, причитания, песни, приговоры / Сост. М.А. Лобанов, К.Е. Корепова, отв. ред. М.А. Лобанов. СПб., 1998. С. 29.

А. Суюхова

АРХЕТИПЫ НОЧИ В ТРАДИЦИОННОМ ХУДОЖЕСТВЕННОМ СОЗНАНИИ АДЫГОВ

Ночь как природно-астрономическое явление в культуре этносов играет важную роль. Традиционная жизнь народа естественным образом благодаря суточной цикличности делится на диалектически сопряженные сегменты: дневная жизнь — время труда, общественных взаимодействий на основаниях рациональности, и ночная жизнь — время души, сакральное время обряда и ритуала, в основе которых мистика, иррациональность, трансцендентная связь с космосом. В традиционной культуре адыгов вплоть до настоящего времени ночь как время реализации обрядовой практики родовой интеграции продолжает нести актуальное содержание. Все свадебные обряды, обряды, связанные с рождением ребенка, обряд у постели больного «чапщ» проводятся в темное время суток. Очевидно, что значимость ночи должна каким-то способом отразиться через образное воплощение в фольклоре, наиболее ярко выражающем традиционное художественное сознание этноса.

Современные методы в сфере исследования феноменов культуры требуют комплексного подхода, использования средств смежных дисциплин: социологии, психологии, этнографии и пр. Учитывая, что выбранный нами ракурс анализа народного творчества адыгов является новым, никогда не использованным, нам пришлось отрабатывать собственно исследовательские операции. В частности, в качестве сбора первичной информации частично был использован социологический метод контент-анализа. Из имеющегося массива опубликованных адыгских сказок и легенд на русском языке были выделены информационные единицы — слова «ночь», «тьма» — и проанализированы их контекстные значения. После первоначальной обработки текста определились основные типы использования означенных категорий, что позволило рассмотреть такие аспекты реализации феномена ночи в фольклоре, как зооморфизм и антропоморфизм образа ночи, деятельностный аспект ночи в традиционном сознании. Ночь в качестве организации структуры художественного времени и пространства, а также источника психологического символизма рассматривается с искусствоведческих и культурологических позиций.

Зооморфизм воплощения образа ночи. Художественное сознание издревле наделяло важнейшие сферы и качества человеческого бытия звериными ликами. Можно вспомнить часто встречающиеся в фольклоре разных народов ассоциативные пары «кот — сон», «петух — пожар»,

«лев — власть», «змея — коварство», «павлин — хвастовство» и т. п. Ночь как важная составляющая цикличности традиционной жизни этноса в художественном воплощении также может представляться в образе животных. Значимость ночи в этническом сознании адыгов подтверждается в ассоциациях с наиболее сильными тотемами народов Кавказа.

Чаще всего и достаточно прямолинейно образ ночи передается через образ огромной птицы, закрывающей своими крыльями свет солнца и насылающей на землю тьму. Так, в нартском сказании о Петерезе великан Пако, почитающий себя богом и люто ненавидящий нарттов, имел у себя на службе сторожевого орла. Рефреном на протяжении всего сказания звучит повествование о том, что «был он (орел) так велик, что крылья его едва помещались в ущелье, закрывали свет». Желая освободить своего предводителя, плененного великаном Пако, и добыть украденный им огонь, самые смелые нарты пошли в набег. «Пако, как только увидел их, выпустил сторожевых орлов. Крыльями своими закрыли они солнце — стало темно, как в дождливую ночь. (Много достойных людей погибло.)» В финале сказания в игру вступает нарт Петерез, вызывая на бой самого Пако и его орла. В третий раз орел предстает как провозвестник ночи: «Вдруг наступила темнота. Это взмыл в воздух могучий орел Пако. Чем ближе подлетал он к богатырю, тем гуще становился мрак». Эмоциональная динамика переводит ощущение ночной неопределенности на грань могильного мрака — близости смерти. Тем ярче воспринимается победа нарта над силами тьмы. «Тогда вскинул Петерез лук и пронзил стрелой крыло орла. Словно утро вернулось в мир. Вторую стрелу он вонзил в голову орла, и день родился заново»¹. В сказании противопоставление тьмы и света реализуется многослойно: огонь — символ света и жизни — крадет у нарттов великан Пако; Петерез идет добывать огонь, побеждая тьму (орла). Таким образом, ночь в данном сказании выступает в деструктивном, разрушающем гармонию жизни качестве.

В другой адыгской сказке о Шауае также присутствует орел, несущий мрак. Однако метафоричность ночи и тьмы в данном случае более отдалена, но натуралистически ужасна. Герой сказки в поисках своей потерянной возлюбленной подошел к скале, на которой сидел орел. Птица-великан обращается к Шауаю: «Кто ты, посмевший вступить на мою землю? Маленький человек, я подниму тебя на скалу и раздеру на куски, выключу твои глаза». Лишение зрения становится символом погружения во тьму и небытие. Об особой ценности зрения можно прочесть в сказке «Кто нужнее?» «Недаром говорят старые люди: лучше жизни лишиться, чем лишиться глаз. Не видать света — все равно, что лежать в черной земле»². Таким образом, грань между ночью, тьмой и смертью вовсе стирается.

Коварство и жестокость орла — провозвестника смерти — вызывает ответную хитрость и коварство Петереза, притворившегося спящим, тем самым усыпив бдительность птицы и внезапно поразив ее насмерть³.

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

В архаическом сознании этноса большое значение имело трепетное отношение к коню. В эпосе адыгов мифологема сказочного коня часто используется в сочетании с ситуацией ночи и тьмы. Одна из бытовых ситуаций — это ночное воровство лошадей. При этом в мифотворчестве обе стороны деяния несут на себе черты чудесного: жеребцы, подвергаемые воровству, при неудачном исходе похищения оказываются воплощением чуда (летающими, говорящими человеческим языком и неутомимыми), а воры — это иныжи, волшебники-великаны, априори находящиеся в оппозиции к людям. Например, в сказке «Заур» жеребят от особой кобылицы, которую хозяин никому не показывал и выводил пастись только ночью, похищал семиглавый иныж. Заур — сын покойного хозяина кобылицы — прервал цепь похищений, отрубив иныжу все семь голов. Спасенный жеребенок, когда вырос, превратился в могучего крылатого коня-альпа, который впоследствии помогал словом и делом Зауру в его героических приключениях. В этой сказке кони постоянно ассоциированы с темой ночи и как бы являются символом особого воплощения ночи — «ночи-действия», «ночи-движения» (полета).

В других сказках часто используется сюжетная схема, когда коня выращивали тайно, в подземелье (в темноте), без солнечного света. В нужный момент фабулы скакуна отдавали будущему герою, который и становился героем во многом благодаря чудесному коню. Сокрытость коня до необходимого времени акцентируется в сказке «Шауай», когда в результате долгих поисков подходящего скакуна в нескольких табунах герой находит его в овраге, т. е. он сокрыт от непосредственного взгляда,

находится в сумраке. В сказке «Кан батрачки» представлен еще один вариант данного сюжетного клише. Асланмиз (приемный сын батрачки) не может охотиться успешно из-за того, что конь его плох. Соседский старик советует ему попросить у пши (богача) чалого коня, худого и больного. Пши отдает чалого, старик ставит его в подвал и целый месяц там его кормит, моет и лечит. Таким образом, Асланмизу достается отличный скакун, помощник в охоте и поединках с великанами. В этом же сказании герой получает тяжелые ранения в схватке с иныжами, его целый месяц лечит старуха-знахарка. Все это время его боевой конь ожидает своего хозяина в подземелье.

В «Сказке о пшитле» находим сходный сюжетный поворот. Мать поведала сыну о том, как пши уговорил его отца поехать за богатством и тот не вернулся. Она рассказала ему также, что отец вырастил в подземелье тайно от людей стригуна от своего коня на тот случай, если у него родится сын. Кони, доставшиеся герою другой сказки «Куйжий и пши» после смерти отца, были все время скрыты от глаз жителей аула. Этим косвенно указывается на то, что они содержались в темноте — подземелье, погреб, овраге и т. п.

В пояснении к сказкам в сборнике «Сказки адыгских народов» А.И. Алиева указывает, что «конь занимал особое место в жизни горца. Не случайно в сказках нередко подчеркивается, что коней лучшей породы содержат в тайне от окружающих, в подземной конюшне, куда не должны проникать даже солнечные лучи»⁴. Данное пояснение, с нашей точки зрения, недостаточно, так как не полностью объясняет причины создания атмосферы тайны и темноты вокруг коней. В реальной жизни здорового и сильного коня в условиях темноты вырастить невозможно. Следовательно, конь, выращенный в подземелье, становится неким символом важнеешего явления жизни племени. Можно предположить, что конь является художественным образом самой ночи в ощущении тревожного ожидания героических событий.

Зооморфные ассоциации с образом тьмы (ночи и подземного мира) выражаются не только через образы орла и коня. Например, в сказке «Батыр сын медведя» герой, предательски оставленный товарищами в колодце со спящим иныжем, по совету спасенной им девушки должен найти подземную овчарню, где содержатся три барана: белый, серый и черный. Если броситься на спину белому барану — забросит он на семь ярусов вверх в наземный (дневной) мир. Если броситься на спину черному барану — то он забросит героя на семь ярусов вниз в подземный мир. В решающий момент бараны забежали так быстро, что у Батыра зареяло в глазах. Он бросился на спину белого барана, а попал на спину черного, и тот его

забросил в подземный мир. В данном фрагменте ассоциация трех баранов с тремя цветовыми ипостасями суточного цикла (день — утро/вечер — ночь) легко угадывается.

Существуют примеры, когда ночь в содержании сказания представлена в образе собаки. В мифе о Щабатаныко мать героя Сатанай вырастила в подземелье для него коня, орла и собаку. Однако в дальнейшем повествовании роль собаки не акцентируется. А в песенном варианте нартского сказания (пшинатле) «Нэсырен прикованный» встречается образ собаки, лежащей возле прикованного злодея Нэсырена и по ночам грызущей цепь великана («за ночь утончает — с ниточку осталось»). С наступлением утра кузнецы цепь восстанавливают (по другим вариантам пересказа цепь самовосстанавливается под воздействием солнечных лучей). Пес в данном случае может выражать символ ночи как ожидания избавления от страдания (плена).

Как видим, этническое традиционное художественное сознание, базирующееся на архаическом тотемическом мироощущении, активно вовлекает в сюжет мифов животных, символизирующих сферы жизни человека, которые не принято или вовсе запрещено обозначать напрямую (табу) в силу первобытного страха перед их непонятностью, грозностью, бесконечностью. Таким образом, ночь как темная бесконечность передается в адыгском эпосе через таких животных, как орел, конь, баран, собака. При этом каждый из перечисленных персонажей может выражать как негативный, так и позитивный уровень отношений героев эпоса с ночью, что иллюстрирует инвариантность архаического художественного сознания адыгов.

Антропоморфность архетипа ночи. Антропоморфность воплощения мифологических образов является универсальной для определенного этапа развития духовной культуры любого этноса. Например, в мифологии древних греков все значимые проявления человеческой и общественной сущностей (мудрость, любовь, жадность, война, победа и т. д.) имеют свое выражение в божествах, являемых в виде человекоподобного существа. Адыгская мифология в данном ряду не является исключением.

Антропоморфное осознание категории суточных циклов дня и ночи видим в «Сказке о Темирбеке». Герой попал в трудную ситуацию, когда ему нужно было добыть огня до восхода солнца. Он помчался на коне по лесу и вдруг увидел двух дерущихся людей, из которых один был совсем черный, а другой белый.

— Что вы за люди и из-за чего ссоритесь? — спросил юноша.

— Мы — День и Ночь, — отвечали борющиеся. — Кто из нас одолеет, тот и появится на земле⁵.

В данном случае образы Ночи и Дня воплощены в персонажах мужчин-борцов, отражающих извечное противоборство этих ипостасей. По сюжету Темирбек связывает юношей и велит им подождать, пока он не вернется с огнем. Таким образом, высказывается идея о желании человека властвовать над временем и останавливать его по необходимости (стремление к бессмертию).

Другой пример антропоморфного осмысления образа ночи мы видим в сказке «Шауай и черноволосая красавица». Главного героя Шауая свела судьба с одиноким всадником, который ехал к нему в гости с просьбой о помощи в деле отмщения за убитых братьев. После сложных приготовлений и перипетий, славной победы над иныжами, одинокий всадник признался, что он не юноша, а девушка. По законам сказочного повествования в момент обретения Шауаем любви (всадник оказался черноволосой красавицей, о которой давно мечтал Шауай), он упускает свое счастье — девушка закрыла лицо черными косами и наступила темнота, в которой она растворилась. Происходит цепь превращений от неизвестного всадника, через девушку-красавицу к тьме, ночи. Образ прекрасной девушки контрастом белого, как день, лица и черных, как ночь, кос прямо ассоциируется с явлением смены дня и ночи в заключительном разделе сказки. После долгих поисков возлюбленной главный герой добрался до подножия отвесной скалы. «Вершина ее то светилась огнем, то скрывалась во мраке. Это черноволосая красавица откидывала свои волосы то вперед, то назад, стремясь дать знак Шауаю»⁶. В данном фрагменте опять выражена возможность власти человека над сменой дня и ночи.

Нередко в сказках встречаются сюжетные формулы, когда будущий герой до поры до времени невидим для окружающих, — его с момента рождения прячут (часто в подземелье) от людей. В сумраке подземелья родились и выросли богатыри Едидж («Хан Сантемир и хан Тахтамыш»), Щабатаныко («Как Щабатаныко спас своего отца»), Ащамез («Ащамез»). В медвежьей берлоге прошло детство Батыра («Батыр сын медведя»). В данном случае видна аналогия с выращиванием во тьме подземелья богатырских коней. Таким образом, тьма, ночь в ассоциативном значении является необходимым основанием для вызревания некоей позитивной энергии (коней, богатырей), направленной на восстановление порядка, справедливости, устойчивости мироздания.

Необходимо заметить, что антропоморфные воплощения архетипа ночи встречаются в устном творчестве адыгов не так часто. Однако формы данного воплощения весьма разнообразны. Это и мужские и женские персонажи, и подчиняемые обычным героям и неподвластные им. Дуализм постоянного противоборства ночи и дня может выражаться как в парных

персонажах (юноши-борцы), так и в одном персонаже, но в противоположных сущностных проявлениях (у черноволосой красавицы лицо — ясный день, косы — темная ночь). Все это свидетельствует о многомерности самого феномена ночи и многоаспектности ее восприятия и отражения художественным сознанием этноса. Следует указать на то, что антропоморфные образы ночи, как и дня, в адыгских сказках и сказаниях не получают прикрепления к сущностям зла или добра, а характеризуются как объективные и нейтральные, дополняющие друг друга противоположности. В этом проявляется важная особенность адыгского архаического сознания, — диалектичность и изначальная толерантность к разнообразным проявлениям человеческих сущностей.

Ночь в системе художественного пространства и времени

Поэтика ночи в бытовании различных культур получает весьма специфическую интерпретацию. Ночь как культурологическая категория представляется в виде сложноструктурированного феномена, включающего психофизические, темпоральные, психоэмоциональные, символические характеристики. Следует признать, однако, что биофизические и темпоральные факторы относят феномен ночи в первую очередь к категории времени, философское и культурологическое осмысление которого в современной науке является весьма актуальным.

Время, в котором находится произведение как вещь, не имеет ничего общего с изображенным в нем временем, ведь любой текст является, прежде всего, объектом эстетического восприятия⁷. Необходимым условием интеграции различных аспектов проблемы времени является пересечение и взаимопроникновение проблемы времени и проблемы сознания. Фольклор как объективизированный поток мифологического общественного сознания отражает время совершенно по-иному, нежели наука или хозяйственная практика, вследствие чего выявление проблематики воплощения архетипа ночи как осмысленной проекции сегмента времени в традиционном художественном сознании этноса кажется обоснованным.

Многоаспектность феномена ночи предполагает рассмотрение данного природно-космического явления в контексте организации художественного хронотопа повествования в эпосе адыгов. Важно заметить, что географическое положение Северного Кавказа таково, что большую часть года длительность дня и ночи отличается незначительно. В реальной жизни смена дня и ночи делает наглядным непрерывное течение времени, являясь природным механизмом хронометрии. Деятельностное наполнение дня и ночи и эмоциональное отношение к ним дифференцированно по

объективным причинам. День — это время труда, подвигов и праздников. Ночь — сакрализована. Завеса таинственности, ирреальности часто сопутствует действиям, происходящим ночью. При этом ценностное наполнение ночной деятельности максимально вариативно.

Биологическая сущность человека предполагает, что наиболее характерное состояние его в ночное время — сон. Современная наука оценивает феномен сна как весьма сложное психическое явление, парадоксально сочетающее состояние покоя и неподвижности тела и бурной циклической спонтанной деятельности нервной системы, продуцирующей яркие сновидения, обостряющей ощущения предчувствия грядущего⁸.

Многие этнографы отмечают, что сон в архаическом сознании осознавался как временная смерть, дискретное небытие. Страх смерти, присущий только людям, очевидно, объясняет то, что в мифах и сказках периоды сна в повествовании, как правило, пропускались, сообразуясь с интуитивным табу на произнесение вслух слов, связанных со смертью. Изучая тексты адыгских сказок и мифов, нами было замечено, что описание ночи и, соответственно, массового сна, пропускается почти всегда. Обращает внимание на себя то, что если упоминается спящий персонаж, то это, чаще всего, не человек, а иныж, т. е. априори враг, злодей, по отношению к которому нет табу на произнесение сакральных слов, связанных со смертью. Так, в сказке «Младший сын старика» главный герой отправляется в путь, чтобы спасти красавицу Телентай, похищенную иныжем. «День ехал юноша вокруг подворья — ни ворот, ни калитки. Делать нечего, достал он из-под седла аркан, раскрутил его и перебросил через изгородь... Спустился юноша, вошел в дом, а там возле очага сидела девушка невиданной красоты в тоске и печали.

— Какая беда привела тебя в этот дом? Беги отсюда, пока великан спит, а то ни тебе, ни мне не сдобровать...

Наступил срок, и великан очнулся от сна»⁹.

В представленном фрагменте нет никакого указания на время суток сна и пробуждения иныжа. Однако тот факт, что пленница в это время не спала, косвенно указывает на то, что сон великана, скорее всего, случился днем. Подобный сюжетный ход используется в сказке «Кан батрачки». Старая женщина напутствует главного героя, вызвавшегося вернуть ей украденную иныжем дочь: «Завтра вы должны выехать на рассвете, чтобы приехать к обеду — в это время иныж спит». Таким образом, дневной сон иныжа как временное небытие включается в повествование с тем, чтобы у героя был некоторый запас времени для подготовки к поединку с великаном.

Отсутствие в литературном фольклоре изображения дневного сна может быть объяснено, согласно мнению исследователей адыгской

традиционной культуры тем, что в народной традиции сформировался безотчетный страх перед летаргией. Этнограф М.-К. Азаматова считает, что именно страхом перед летаргией объясняется обычай адыгов не держать более полусуток покойника в доме. Л.М. Сиюхова и Ф.К. Сулейманова отмечают: «Уснувших летаргическим сном считали бродячими покойниками (*адыг.* — хъадэджадэ), их боялись, относились к ним с брезгливостью». Упомянутые исследователи также указывают на то, что «видимо, по причине такого негативного отношения к летаргическому сну ни в фольклоре адыгов, ни в истории не упоминались подобные случаи о людях, проспавших более суток или в течение месяца, как это отмечается у других народов»¹⁰. Однако следует признать неоднозначность данного утверждения. В сказке «Шауай и черноволосая красавица» одинокий всадник — гость Шауая — прежде чем отправиться на бой с великанами, целенаправленно ложится спать на целый месяц, в течение которого Шауай косит и сушит сено для приготовления смолы, впоследствии защитившей коня одинокого всадника. Непрерывный сон в течение месяца как намеренная летаргия в данном случае выполняет функцию накопления энергии, очевидно почерпываемой из потустороннего, сакрального мира. Отмена табу на описание сна в данном случае обусловлена сущностью самого персонажа одинокого всадника — суперчеловека, обладающего всем набором качеств настоящего мужчины (сила, ловкость, бесстрашие, благородство), и таким же полным набором качеств настоящей женщины (красота, ум, верность черноволосой красавицы). Воплощая в себе все эти черты, персонаж переходит грань овеществленности и превращается в некий идеал, неподвластный разрушительному влиянию темных сил, но использующий их для своей и общественной пользы.

Подобное описание многодневного (трехдневного и семидневного) сна встречается в адыгских сказках несколько раз, однако всегда данное состояние добровольной летаргии относится к супергероям, сражающимся с великанами или драконами. Как видим, изображение сна в сказках редко носит бытовой характер, а, в основном, раскрывает сакральную сущность временного погружения во мрак ночи за грань жизни.

Описывая факты изображения сна как психологического состояния героя вне сознательной деятельности, в эпосе адыгов мы не находим прямых указаний на сюжеты приснившихся им снов. Наряду с трудностью передачи содержания снов в силу его иррациональности, неструктурированности, искаженности реальных перспектив, очевидно, что важным фактором такого избегания является подсознательное ощущение того, что сюжеты снов являются параллельной реальностью, где герой не вла-

стен над ситуацией, слаб и беззащитен. До настоящего времени в обыденной практике многих этнических культур не рекомендуется рассказывать плохие сны, чтобы через вербализацию не стерлась грань между «этим» и «тем» миром и неприятности не случились на самом деле.

Отождествление объективной реальности жизни и виртуальной реальности сна можно увидеть в сказании о Саусырыко. Нарт Саусырыко собирался жениться, но незадолго до намеченного срока свадьбы девушка внезапно умирает. Ночью после похорон Саусырыко навещает ее могилу на кладбище. «В сумрачной тишине кладбища он овладевает ею». В результате соития с покойницей у него рождается сын, который обладает удивительной способностью жить и на этом свете и на том¹¹. Подобная сюжетная коллизия позволила исследователям Л.М. Сиюховой и Ф.Х. Сулеймановой предположить, что в эпосе описываются моменты некрофилии. Однако с этим трудно согласиться в силу того, что некрофилия в любой традиционной культуре является наиболее жестко табуированной. Следовательно, можно утверждать, что описываемое соитие происходит не между живым Саусырыко и мертвой девушкой, а между спящим (т. е. временно мертвым) Саусырыко и его невестой, находящейся в другом мире. Таким образом, подтверждается то, что сон осмысливается в мифологическом сознании как коридор между реальным и загробным миром, в силу чего подпадает под запрет на произнесение слов, обозначающих и самое состояние сна, и содержание сновидений. Отмена табу по отношению к нарту Саусырыко объясняется, как и в случае с иныжами и персонажем одинокого всадника, его сверхчеловеческой природой, над которой силы зла не властны.

Итак, проследив немногочисленные упоминания состояний сна в сказках и мифах адыгского народа, можно выделить основные моменты, выявляющие отношение к феномену сна в традиционном сознании адыгов: 1) состояние сна и сюжеты сновидений никогда не упоминаются по отношению к обычным людям; 2) такое избегание темы сна по отношению к обыденным персонажам обусловлено подсознательным запретом, табу, так как сон ассоциируется с временной смертью, и, следовательно, вызывает безотчетный страх; 3) отмена табу на описание сна допускается только по отношению к иныжам и драконам, изначально олицетворяющим зло и не вызывающим сочувствия со стороны людей; 4) отмена запрета на упоминание сна также возможна по отношению к супергероям — нарто, освободителям похищенных девушек и т. п., над которыми силы зла теряют свое влияние; 5) сюжеты сновидений отождествляются с реальностью, но происходящей в «другом» мире, а сам сон осмысливается как коридор, по которому возможен переход персонажей из одного мира в другой в обоих направлениях.

Ночь имеет значительное влияние на психоэмоциональные процессы человека, рождающие комплексы психологического символизма. Часто ночь представляется в сказках и нартских сказаниях как время опасности, зла, разрушения. В сказке «Губная гармошка» трое братьев после смерти отца отправились на поиски счастья. «Шли они, шли, шли долго, а когда стало темнеть, вошли в лес. На ночь братья решили взобраться на какое-нибудь дерево и там просидеть, чтобы не встретить разбойников». Несмотря на последующее веселое содержание сказки, ночь в данном случае представлена как средоточие ожидаемой опасности (сочетание с лесом и разбойниками). Часто ночь ассоциируется с преступными замыслами и каверзами. В сказке «Куйцук и иныжи» иныжи пытаются ночью убить остановившегося у них гостем Куйцука, завалив кунацкую (помещение для гостей) речными камнями. Подобный сюжетный ход встречается в сказке «Младший брат», где по сюжету иныжи собираются ночью придавить уснувшего работника огромным валуном по причине того, что тот «слишком много ест и чересчур сообразительный». В обоих случаях ночь помогает героям избежать печальной участи быть раздавленными камнями, — им удастся незаметно спрятаться, быть невидимыми в ночной тьме.

Негативное воплощение ночи как времени преступных замыслов можно увидеть в сказке «Курджимуко Лаурсен». Герой Курджимуко Лаурсен останавливается на ночлег у женщины — жены злобного иныжа. Ночью, когда гость уснул, супруги составляют коварный план, в результате которого Курджимуко Лаурсен потеряет свою богатырскую силу и будет побежден в бою с иныжем. Реализация замысла происходит днем, возможно, поэтому герою не удастся избежать временного поражения.

Ранее упоминалось об особой ценности коней для адыгов. В связи с этим часто ключевым моментом завязки сюжета в сказках становится воровство жеребят (коней, кобылиц) и угон целых табунов. Как правило, все эти действия происходят ночью.

Перечисленные примеры раскрывают через атмосферу ночи обострение противоречий противоборствующих сил добра (наргы, герои) и зла (иныжи, драконы и пр.), тем самым обостряя драматургию и привнося в повествование динамику действия.

Ночь — время чудес и волшебства. Этому времени присущи сказочные метаморфозы: универсальным качеством мифов и сказок многих этносов становится возможность его сжатия до мгновения или невероятного растяжения. Фактор сжатия ночного времени выражается в регулярном пропуске ночи в повествовании. Увеличение длительности ночи претворяется в описании событий, которые в реальной жизни не могут быть реализованы в течение одной ночи. Например, в «Сказке о Долетмизе» две девушки,

освобожденные героем от колдовства (превращения в драконов), ночью, уложив Долетмиза спать, накинули на себя шкуры драконов, достали кожаную сумку с инструментами и к утру построили новые дома¹². В сказке «Приключения Задеба» гость за ночь успел размять кожу, сделать седло и другие принадлежности упряжи, а остальную большую часть времени лежал вверх лицом на тахте и играл на шичепшине (аналог скрипки), чем очаровал дочь хозяина¹³. Необходимо заметить, что большинство подобных растяжений ночного времени в сказках связаны с необходимостью выполнить вполне реальную и, как правило, тяжелую работу, наподобие выпечки хлеба, шитья рубахи и тканья ковра в русской народной сказке «Царевна-лягушка». За подобным художественным решением, возможно, лежит желание облегчения трудностей быта народа за счет неких инноваций, связанных с изменением течения времени.

Комплексное рассмотрение феномена ночи в сфере художественного сознания этноса предполагает анализ структуры художественного времени в рамках фольклорных образцов. Сегодня в науке сложилась традиция выделять два способа описания времени в произведениях словесного творчества: как объективное художественное время и субъективное художественное время. Категория объективного художественного времени охватывает такие понятия, как «прошлое», «настоящее», «будущее» и характеризуется цикличностью, непрерывностью, направленностью, динамичностью и т. п. Субъективное художественное время связано с личностными ощущениями течения времени (автора, персонажа, рассказчика, слушателя) и характеризуется такими параметрами, как скорость, плотность, прерывистость, неподвижность и т. п. Ночь как воплощение темного времени суток, т. е. объективного времени, в описании событий в сказках и мифах адыгов несомненно присутствует, о чем свидетельствуют приведенные выше примеры. Однако понятия «прошлого» и «будущего» в устном народном творчестве отсутствуют, — время мифологического/сказочного действия, изначально вымышленного, совпадает со временем непосредственного повествования о нем. На это обращают внимание исследователи русских сказок и былин¹⁴. Этим объясняется то, что во многих сказках адыгов время ночи пропускается в связи с отсутствием ночных событий. Показательным примером является сказка о ленивом Шадуле. В ней говорится: «С утра до вечера он лежал на солнышке да еще старался пореже с боку на бок переворачиваться. Ничего у него не было, все время голодал он ...решил он пойти к мудрецу — узнать, отчего он такой бедный и как ему разбогатеть». Сразу вслед за этим без упоминания о прошедшей ночи говорится: «Едва стало светать, пустился Шадула в путь». Далее описывается путешествие героя к мудрецу, встречи его

с другими значимыми персонажами (волком, яблоней и рыбой), общение с мудрецом, обратное путешествие и его гибель в пасти голодного волка. Насыщенность событий соответствует достаточной протяженности времени, однако в самой сказке нет указаний на смену дня и ночи.

Сказок и мифов с подобным течением времени вне цикличности и направленности в адыгском народном творчестве имеется в достаточном количестве. Возможно, они составляют наиболее древний пласт фольклора, образно отражающего сознание первобытного человека, мышление которого, по замечанию Л. Леви-Брюля, внепространственно и вневременно¹⁵.

Другой тип адыгских сказок и сказаний имеет более сложную организацию художественного времени. В них присутствует периодическая смена фрагментов, где происходит действие, но время не проявлено, с фрагментами, где время стремительно движется, а действия нет. Благодаря осознанию наличия ночи как причины цикличности и зримого подтверждения быстрого течения реального времени, в более поздних сказках образуется основа для формирования принципов временной организации профессиональной художественной литературы. Весьма показательно, что часто указание на смену дня и ночи имеет кратный характер: три дня и три ночи, семь дней и семь ночей, много дней и ночей и т. д. Подобное упоминание периодичной смены ночи и дня в сказках и мифах используется в различных драматургических ситуациях. Один из вариантов — это применение указания на чередование дня и ночи в качестве разграничения одного сказочного действия от другого. Например, в сказке «Сын слепого Ногая» слова «ехал он много дней и много ночей» являются переходом от драматургической завязки (Ногай просит сыновей уехать так далеко, куда не ступала нога его коня и привезти горсть земли, чтобы излечиться от слепоты) к развитию сюжетной линии главного персонажа — младшего сына Ногая. Аналогично используются слова «он продолжал свой путь и скакал несколько дней и ночей без отдыха» в «Сказке о пшитле». В этой же сказке прием кратного упоминания смены дня и ночи используется в качестве своеобразного предыкта, создающего напряжение и ожидание чего-то необычайного: «Не сворачивая никуда, ехал он по этой тропинке три дня и три ночи. На третью ночь увидел дом необыкновенной красоты». Далее происходят все самые драматичные события сказки.

Итак, проанализировав тексты адыгских мифов и сказок, можно выделить основные аспекты воплощения феномена ночи в традиционном художественном сознании народа, заключающиеся в следующем.

В наиболее древних образцах устного народного творчества ночь раскрывается не как фактор реального времени, а как мифологическая персонификация сумрачности эмоционального состояния героев. На практике

подобная персонификация реализуется в отождествлении ночи с зооморфными и антропоморфными персонажами.

Более поздние примеры художественного воплощения ночи в фольклоре представляют ночь как некое пространство для выходящей за рамки обыденности деятельности — подвигов, волшебства, злодейства.

Использование указания на ночь как течения реального времени в отдельных сказках свидетельствует о развитии архаического художественного сознания этноса и постепенного перехода к современному рациональному сознанию, реализующемуся впоследствии в профессиональной литературе адыгских авторов. Ночь начинает использоваться в художественных приемах (связках и предыктах), организующих плотность повествования, придавая ему уравновешенную форму и логическую завершенность.

¹ Сказания и сказки адыгов. М., 1987. С. 24.

² Сказки адыгских народов. М., 2003. С. 271.

³ Сказания и сказки адыгов. М., 1987. С. 53.

⁴ Там же. С. 357.

⁵ Там же. С. 61.

⁶ Там же. С. 53.

⁷ Бахтин М.М. Эстетика словесного творчества. М., 1979.

⁸ Лотман Ю.М. Культура и взрыв. М., 1992.

⁹ Сказки адыгских народов. М., 2003. С. 120.

¹⁰ Суюхова Л.М., Сулейманова Ф.Х. Отношение к смерти в адыгской культуре (историко-культурологический аспект) // Культура и быт адыгов. Вып. 10. Майкоп, 2005. С. 73.

¹¹ Нартхэр. Адэгэ эпос. Майкоп, 1969. Т. 2. С. 238.

¹² Сказки адыгских народов. М., 2003. С. 68.

¹³ Там же. С. 98.

¹⁴ Якимов П. Художественное время в сказках и былинах. URL: <http://documcos.ru/portal/dt?last> (дата обращения 25.01.2009)

¹⁵ Леви-Брюль Л. Сверхъестественное в первобытном мышлении. М., 1994. С. 328.

В. Трофимова

ИСПАНСКАЯ НОЧЬ.

ДУЭНДЕ — «ЧЕРНЫЙ» ДУХ КУЛЬТУРЫ ФЛАМЕНКО

Фламенко — самобытная культура андалузских цыган, объединившая в себе танец, пение и гитарную музыку. Сформировавшись к концу XVIII в. как уникальный танцевально-музыкальный феномен, фламенко имеет многовековую историю, уходящую в глубь веков. Она отсылает нас к временам арабского владычества в Испании (800 гг. н. э. — XV в.) и к древнеиндийским напевам: цыгане, собственно носители культуры, бежав из Индии и попав в Испанию в XVI в., принесли «на хвосте» музыкальный привет из Индии, влияние которого на культуру фламенко нельзя не оценить. Более ранний пласт культуры фламенко принято называть *канте хондо* (в переводе с испанского «глубинное пение»), хотя оно относится и к пению, и к танцу. В принципе, понятия «хондо» и «фламенко» почти синонимичные, но канте хондо все же имеет более экспрессивную смысловую окраску — «пение, танец из глубины души».

Естественной частью суток, собственно, когда фламенко «пляшет-поет-играет на гитаре», является ночь. Испания сама по себе страна ночная. Определенные климатические условия наложили свой отпечаток на образ жизни испанца, а тем более андалузца, жителя самой южной области Испании, где даже зимой температура воздуха не опускается ниже +25 градусов Цельсия. Поэтому ночь для испанца — время развлечений, наслаждений, общения, прогулок, встреч, то есть собственно самой жизни. День — скучен, тем более что почти полдня занимает сиеста (с 12.00 до 17.00), послеобеденный отдых, во время которого изможденный от жары испанец блаженно отдыхает в прохладной комнате, пока беспощадное южное солнце выжигает площади и улицы спящих городов, а он тем временем набирается сил перед грядущей где-то примерно с 22.00 *la marcha*, периодом традиционных испанских ночных прогулок. Даже время ужина в Испании весьма отличается от нашего, обычно он начинается не ранее 22.00 и плавно перетекает в *la marcha*.

Ночь настолько романтизирована испанцами, что именно это время суток стало неким образом воплощения Испании в артефактах музыкальной культуры. Морис Равель открывает свою «Испанскую рапсодию» для оркестра «Ночной прелюдией»; Мануэль де Фалья пишет сюиту для фортепиано с оркестром «Ночи в садах Испании», Филиппе Педрель — трио «Ночи Испании», а первооткрыватель Испании музыкальной для России М.И. Глинка называет свою испанскую увертюру № 2 «Воспоминания о

летней ночи в Мадриде». И сегодня «испанская ночь» как символ всего испанского продолжает существовать и в современной прозе: Топильская Е. «Испанская ночь» (детектив), Георг Хакен «Одна испанская ночь» (драма), Нина Горланова «Испанская ночь» (повесть); и в названиях развлечений в испанском стиле. В Москве прошло уже 10 вечеринок «La noche flamenco» («Ночь в стиле фламенко»). Они представляют собой своеобразные ночные мероприятия, на которых выступления профессиональных танцоров и музыкантов фламенко перемежаются с любительскими номерами и плавно перетекают в дискотеку фламенко. Купив тур на побережье Коста-дель-Соль, счастливый путешественник получает в своем тур-пакете и незабываемый вечер под названием «Испанская ночь», на котором он посетит один из ближайших таблао¹ фламенко, посмотрит зажигательное шоу и непременно продегустирует местные напитки, закусив при этом еще одной испанской «достопримечательностью» — тапас.

Хотя романтизируют испанцы не только ночь. Да, ночь в Испании — это бренд, один из туристических продуктов, который замечательно продается любопытным иностранцам. Но настоящий испанец, а тем более андалузец, и тем паче каталонец, даже дорогу заблудившемуся туристу объяснит с таким пафосом и надменной артикуляцией, что невольно начинаешь осознавать особость испанской нации. Мол, куда уж нам, простым смертным, мы же — «неиспанцы». Хотя эта надменность тона отнюдь не раздражает, тем более что этому находятся весьма объективные факторы, связанные с географическим местоположением Испании.

Она занимает почти весь Пиренейский полуостров, расположение которого уникально. С южной стороны остров соседствует с Африкой и отделяется от нее лишь небольшим Гибралтарским проливом. Ширина пролива в самой узкой части составляет лишь 14 километров, что позволяет ученым Испании и Марокко пытаться спроектировать под проливом железнодорожный или автомобильный туннель, аналогичный тому, который соединяет Францию и Великобританию под проливом Ла-Манш. Когда-то этого пролива и не было вовсе. «В отдаленнейшие времена здесь существовал перешеек, покрытый затем волнами Атлантического океана. Доказательством этому служат незначительная глубина пролива (320 метров) и одинаковый характер природных условий Испании и северного побережья Африки»². Географы иногда даже называют Пиренейский полуостров Малой Африкой. С другой стороны, Испания — это все-таки Европа, ее западная оконечность³. Но связана с материком лишь небольшим перешейком, который представляет собой весьма труднодоступный хребет. Поэтому контакты с Европой вплоть до развития автодорожной системы в XX в. были весьма затруднительны. «Природа распорядилась

так, что этот полуостров — почти маленький материк — стал отдельным историческим организмом»⁴. Естественно, все это сказалось на формировании характера испанского народа: «мы не такие как все, мы — особенные!», будто говорят сами испанцы. Отсюда и главные черты характера — гордость, осознание собственной значимости и яркой отличительности от других европейских народов. Соответственно, проистекающее из этого умение испанцами каждое явление их бытовой, социальной и культурной жизни облечь в *особые* приподнятые (если не сказать пафосные) тона. Поэтому и ночь у испанца — это «Испанская ночь», это целое событие, превращенное бизнесменами от туризма в умело раскрученный бренд.

Апологет культуры фламенко Федерико Гарсиа Лорка заметил, что *«лучшей декорацией для слов и древних мелодий канте хондо является ночь... синяя ночь наших сельских просторов. Пластическая изобразительность, свойственная многим испанским песням, лишает их глубины и интимности, которыми пронизан канте хондо. Канте хондо всегда песня ночная. В нем нет ни утра, ни вечера, ни гор, ни долин. Ничего, кроме ночи, безмерной звездной ночи. Все остальное излишне»*⁵. Гений испанской поэзии совершенно точно подмечает, что ночь — это не просто декорация к действию или один из основных образов фламенко. Ночь — это то пространство, в котором канте хондо живет, «дышит», развивается. Именно пространство, а не время. Ночь как некое качество: тьма, мрак, бездна, черная дыра, хаос, из которого будто выплывает, постепенно и мучительно рождается само искусство андалузских цыган. В недрах ночи зародилось фламенко.

И дело тут вовсе не в условиях горячего андалузского климата. Хотя, действительно, именно ночью или поздним вечером гораздо комфортнее петь и танцевать с истовостью, присущей темпераментным испанцам. Ночь сама явилась прародительницей фламенко. А у фламенко есть суть, душа, внутреннее наполнение — *дуэнде*. Оно примыкает к понятиям «хондо» и «фламенко». Без дуэнде невозможно ни фламенко, ни хондо. Вполне правомочно представить это в виде некой терминологической триады *фламенко–хондо–дуэнде*. Эти три компонента существуют только вместе: говоря «фламенко», подразумеваем «хондо» и «дуэнде», сказав «хондо», домысливаем «фламенко» и имеем в виду «дуэнде» и так далее. *Фламенко–хондо–дуэнде* — едины и неразрывны. Но в то же время каждый компонент триады — самоценная категория андалузского фольклора, занимающая свою собственную смысловую нишу. *Фламенко* — тело, физически осязаемая субстанция, внутри которого живет мрачный дух *дуэнде*, обладающий невероятной силой *хондо*.

Итак, дуэнде. В переводе с испанского «duende» — «домовой, темная сила, живущая в домах». Действительно, в испанском и латиноамери-

канском фольклоре существует некое хтоническое существо, именуемое дуэнде. Это маленький человекообразный субъект в огромной шляпе (вероятно, сомбреро), обитающий, подобно отечественному домовому, в жилых домах и всячески мешающий нормальной жизнедеятельности хозяев. Его невозможно изгнать ни святой водой, ни молитвой. По ночам он шумит, разбрасывает вещи, двигает мебель и т. д. Успокоить его можно, только предложив ему стакан молока. Но есть еще и переносный смысл «дуэнде», переводимый как «сила обаяния». Например, можно встретить выражение: «Она не очень красива, но у нее есть дуэнде». В русском языке можно найти аналог во фразе «она не очень красива, но чертовски привлекательна». Во фламенко дуэнде — «нерв» культуры, ее сила, определенный психологический настрой. Сходное понятие встречается в рок-культуре — это понятие «драйва». Это то, что, выражаясь современным сленгом, можно определить глаголом «завести» или «заводить». Выражение «меня заводит эта музыка» можно перевести на испанский так: «Esta música tiene duende» — «в этой музыке есть дуэнде».

*«Однажды андалусская певица Пастора Павон по прозвищу Девушка с гребнями пела в одной таверне Кадиса. Она играла своим грудным голосом, тягучим, как расплавленное олово, мягким, будто утопающим во мху... Пастора Павон закончила свою песню при полном молчании. Какой-то человек саркастически произнес: «Да здравствует Париж!» — как бы говоря: здесь не нужны ни способности, ни техника, ни мастерство. Нам нужно другое... Тогда Девушка с гребнями вскочила в бешенстве, волосы ее спутались, как у средневековой плакальщицы, она залпом выпила стакан огненной касальи и снова запела, без голоса, без дыхания, без оттенков, обожженным горлом, но... с дуэнде... Голос ее уже не играл, он стал потоком крови, бесподобным в своей искренней муке...»*⁶

В культуре фламенко сложилась традиция добавлять к дуэнде эпитет «черный». «Las notas negras» (черные ноты), «los sonidos negros» (черные звуки), фламенкисты так называют дуэнде. Снова обратимся к Гарсиа Лорке. Он первым отмечает окраску дуэнде в черный цвет: «*Всюду, где черные звуки, там дуэнде... Эти черные звуки — тайна, корни, вросшие в топь...*» и продолжает свою мысль: «*У всякого искусства свой дуэнде, но корни их сходятся там, откуда бьют черные звуки Мануэля Торреса — первоисток, стихийное и трепетное начало дерева, звука, ткани и слова. Черные звуки, в которых теплится нежное родство муравья с вулканом, ветром и великой ночью, опоясанной Млечным Путем*»⁷. Черный — главный цвет фламенко. Черный для фламенко — это цвет-основа, на базе которого выводят свои хореографические узоры байлаоры (танцоры). «Когда танцую свои рисунки в воздухе, я ощущаю себя танцовщицей», говорит

в своем интервью танцовщица Мерседес Руиз⁸. Черный цвет — это есть сама ночь, прародительница фламенко и ее черного духа дуэнде.

Как известно, в разных культурах, в том числе в европейской, ночь ассоциируется со смертью. «Структура суточного цикла изоморфна структуре жизненного цикла, где рассвет соответствует рождению, полдень символизирует зрелость, закат — старость, а ночь — смерть»⁹. Получается, что не просто ночь, а ночь, символизирующая смерть, порождает мрачный дух дуэнде, *«дуэнде не появится, пока не почует смерть, пока не переступит ее порог, пока не уверится, что всколыхнет те наши струны, которым нет утешения и не будет»*¹⁰.

Со смертью у испанцев вообще сложились особые отношения. Гарсиа Лорка объясняет это так: *«В других странах смерть — это все. Она приходит, и занавес падает. В Испании иначе. В Испании он поднимается. Многие здесь замурованы в четырех стенах до самой смерти, и лишь тогда их выносят на солнце. В Испании, как нигде, до конца жив только мертвый — и вид его ранит, как лезвие бритвы. Шутить со смертью и молча вглядываться в нее для испанца обыденно»*¹¹. Смерть — это та отправная точка, от которой, в прямом и переносном смысле этого слова, танцует само фламенко. Шоу начинается с конца. Во многих культурах происходит так: герой умирает, действие кончается, король умер, да здравствует король! Во фламенко все наоборот. С этой финальной драматической сцены, с трагического крика берет начало фламенко, так начинается каждая *кантес* (песня). Как отмечал Гарсиа Лорка: *«Цыганская сигирийя начинается с ужасного крика, разделяющего мир на две части»*¹². Эти две части: мир живых и мир мертвых. Канте хондо далее продолжает общение с иным миром, небытием, с бездной, со смертью. К примеру, одна из копл (куплетов) сигирийи:

Quando yo me muera
Mira que te encargo:
Ay¹³, que te pongas un lutito negro
Siquiera pa un a o.
Когда я умру
Поручу тебе сделать:
Ай, носить будешь траур
Хотя бы год¹⁴.

Только с «когда я умру» начинается фламенко. Смерть — это некая тема — исток. И даже любовь в канте хондо — это путь к смерти, это всегда боль, утрата, надрыв. Фламенкист упивается этой болью, неистово вокализируя свой запредельный на грани жизни и смерти «Ау», с каким-то,

можно сказать, мазохистским наслаждением. Он ищет эту боль, он жаждет ее, так как именно в этом он находит источник дуэнде, того экстаза, который избавит его от страданий.

Исполнители фламенко прибывают в том же пограничном состоянии между «этим» и «тем» светом, что и шаманы, ворожеи, экстрасенсы, колдуны, медиумы. Кантаор, байлаор, токаор (гитарист) вместе ли или одновременно впадают в подлинный транс, экстаз, то есть в то состояние, которое Ван Геннеп называл «*marge*» (промежуточный): «...это промежуточное состояние, одновременно и воображаемое и реальное, в большей или меньшей степени выражено во всех церемониях, которые сопровождают переход из одного магически-религиозного или общественного состояния в другое»¹⁵. По классификации этого знаменитого французского фольклориста канте фламенко подходит под категорию «косвенного обряда»: «это нечто вроде толчка, который приводит в действие автономную, или персонифицированную силу или целую серию сил этого порядка, например, демона, группу джиннов или божество»¹⁶. Получается, что кантаор, начав свое пение с вопля «Ау!», дает таким образом сигнал к выходу демона (*duende*), сигнал к началу ритуального действия, выхода в лиминальную фазу. *«Певцы — это попросту медиумы, лирические излучения нашего народа. Они поют, замороженные блестящей точкой, мерцающей на горизонте, это странные и вместе с тем простые люди»*¹⁷.

Таким образом, как в раннем фламенко периода кафе-кантантес, так и в современных фламенко-шоу всегда прослеживается определенный сценарный план:

1. В зале (в комнате) — полный мрак.
2. Из тьмы ночи постепенно прорисовывается фигура байлаоры — красная на черном. Она выходит из мира «иного», из бездны (за которой закрепился черный цвет). Приходит в гости в мир «живых». Поэтому сама танцовщица одета в красное (символ жизни, любви, страсти, огня, движения). Она ступает медленно, даже осторожно, боясь спугнуть «живых». Музыка гитариста и пение кантаора едва слышна, легкие гитарные переборы.
3. Постепенно байлаора «отвоевывает» у «живых» все большее и большее пространство. Взмахи руками как всполохи огня становятся все выше и шире. Музыка — громче.
4. Примерно в середине фламенко-действия на первый план выходит кантаор. Своим громогласным криком «Ай» делит «весь мир пополам», «ай» становится сигналом — вот, оно началось... выход в промежуточное (лиминальное) состояние, начинается взаимодействие мира «живых» и «мертвых», мрака и света, бездны и человека. С этого момента начинается выход

черного духа *дуэнде* из тел байлаоры и кантаора. Они борются с дуэнде или за него — не столь важно. Главное, что дуэнде есть, оно витает в воздухе.

Дуэнде окончательно охватывает исполнителей и уносит их в бездну, тьму. «Табора уходит в небо», в небо черное, беззвездное, зияющее как черная дыра. Выйдя из мрака вечности, дуэнде, возмущив покой мира живых, вновь возвращается в мир иной.

¹ Таблао — кафе в Испании, где исполняется профессиональное фламенко.

² Кудрявцев А.Е. Испания в средние века. Издание третье, М., 2009.

³ В городе Нерха, что в Андалусии, есть местечко, именуемое «Балкон Европы». Что еще раз подчеркивает особость Испании как европейского государства. Она выделяется из общей массы всех стран Евросоюза как большой красивый балкон, выступающий на здании. Он вроде бы «прикреплён» и зависим от самого дома, но и сам по себе прекрасен и самодостаточен.

⁴ Пьер Вилар. История Испании. М., 2006.

⁵ Федерико Гарсиа Лорка. Дуэнде, тема с вариациями / Избранные произведения в 2 томах. М., 1986; Перевод А. Грибанова.

⁶ Ф.Г. Лорка. Теория и игра дуэнде /Сб.ст.: Об искусстве. М., 1971. Перевод Грибанова А.

⁷ Там же.

⁸ Программка концерта Мерседес Руиз 26.10.09, состоявшегося в ЦДКЖ Москвы.

⁹ Левин Л.И. Концепт ночи в городской культуре // Ночь: ритуалы, искусство, развлечения. Глубины темноты. М., 2008.

¹⁰ Федерико Гарсиа Лорка. Ф.Г.Лорка. Теория и игра дуэнде /Сб.ст.: Об искусстве. М., 1971. Перевод А. Грибанова.

¹¹ Там же.

¹² Там же.

¹³ На слог «Ау», в русской транскрипции звучит как «Ай», кантаор начинает затяжной, 2–3 — минутный хроматический распев, мелодически обыгрывая основной тон коплы.

¹⁴ Manuel Ríos Ruiz. Introducción al cante flamenco. Madrid, 1972.

¹⁵ Арнольд Ван Геннеп. Обряды перехода М., 1999.

¹⁶ Там же.

¹⁷ Федерико Гарсиа Лорка. Канте хондо. Избранные произведения в 2-х томах. М., 1976; Перевод А. Грибанова.

РАЗДЕЛ 3

ОТ НОВОГО ВРЕМЕНИ К НОЧНЫМ ИЗЫСКАМ XX ВЕКА

А. Якимович

«НОЧНОЙ ДОЗОР» РЕМБРАНДТА

В 1642 г. была написана картина Рембрандта «Ночной дозор». Имел место типично голландский и довольно-таки прозаический заказ. Шестнадцать офицеров из городского отряда самообороны (это один из двух главных видов тогдашней голландской армии наряду с наемниками) сложились в равных долях, чтобы Рембрандт запечатлел их в групповом портрете. Они, скорее всего, ожидали чего-то по своим меркам и запросам: чтобы костюмы были пышные и богатые, лица мужественные и оживленные, видные и узнаваемые. Ничего более того они, по всей видимости, не требовали. То есть прямого требования не было. В подтексте заказа очевидным образом наличествует «приглашение полюбоваться на успех». Видные граждане богатого города самой динамичной и процветающей страны тогдашней Европы желали того, чтобы художник показал бы их реальные и узнаваемые физиономии и достойное уважения национальное и социальное естество.

Рембрандт написал картину скорее для себя, чем для заказчиков. Он создал драматическую сцену довольно необычного и загадочного вида. Это первый в истории образец группового портрета, в котором люди не позируют, а принимают участие в некотором событии, делают общее дело. Считается, что мастер дал в своем шедевре один из высших образцов художественного человековедения Нового времени. То есть мы сегодня можем увидеть в «Ночном дозоре» такие достоинства. Современники их не требовали и не ожидали, а заказчики не заказывали.

На картине — беспорядок и суeta, люди выбегают из городских ворот, то ли собираясь по тревоге в точку сбора, то ли отправляясь в поход, чтобы сразиться с врагом. Обычно предполагается, что этим врагом были испанские отряды короля Филиппа IV или наемные войска католического Юга. В беспокойной сцене, полной движения, некоторые герои хорошо узнаваемы, другие же почти совершенно пропадают на заднем плане, и это уже само по себе было нарушением обычая и договора. Деньги заплачены, каждый из заказчиков должен найти себя на холсте в лучшем виде. Если

же он превращен в неясную тень сбоку или на заднем плане, то это скандал и неприятность.

Известно, что само название «Ночной дозор» — это изобретение позднее и самому художнику не принадлежит. Более того, некоторые считают это название случайным и казусным. Лак, покрывающий краски, сильно потемнел, и через несколько десятков лет зрители видели в происходящем ночную сцену, событие ночного времени. А на самом деле изображенное событие свершается при свете дня. Вообще случайные названия и примеры неверной интерпретации изобилуют в истории искусств. Но в данном случае перед нами парадокс. Название, пожалуй, оказалось ошибочным в темпоральном смысле. Все-таки военные в то время собирались и отправлялись воевать не в ночные часы, а в светлое время суток. Но в том-то и дело, что по своей сути, по смыслу, слова «ночной дозор» имеют прямое отношение к происходящим в картине событиям и к тем подтекстам, аллюзиям, которые там можно уловить.

Самый общий вопрос касательно «Ночного дозора» звучит примерно так: можно ли считать, что эта странная и необычная картина имеет государственный резон и подкрепляет патриотические чувства голландцев, отстоявших свою страну в долгой и трудной борьбе с иностранными оккупантами? Правы ли те зрители и критики, которые видят в этом произведении один из символов Голландии, своего рода гимн голландской национальной идентичности, то есть успеха на мировой арене, отвоеванной в тяжелой борьбе независимости, благосостояния и сплоченности небольшого числом, но великого своими достижениями народа? Вообще говоря, большинство ученых историков искусства не сомневается в том, что именно таким образом и следует понимать историческую картину 1642 г.¹

Если верить ученым людям, то получается, будто картина Рембрандта посвящена теме и идее «великого успеха», то есть исторического торжества голландцев. Так ли это на самом деле? Разумеется, картина Рембрандта имеет отношение к ритуалам национальной гордости и социальной солидарности. Но в ней присутствуют странные персонажи и происходят странные события, которые издавна озадачивают интерпретаторов.

Почему в луче света бежит наискосок девочка с петухом, привязанным к поясу? Что это за луч света, если бравые вояки отправляются воевать в дневное время? Наверное, в нем есть некий особый смысл. Какое отношение эта фигурка в белом платьице имеет к почтенным господам офицерам? Если картина посвящена славе, успеху, военной силе и исторической правоте родной страны, то зачем нужна эта девчонка и зачем перед нею то ли пляшет, то ли кривляется странный «актер», низкорос-

лый парень в странном одеянии — то ли шут, то ли городской дурачок или вообще непонятно кто?

Из документов времени известно, что командиром отряда был капитан Франс Баннинг Кок (он стоит тут на первом плане в черном костюме). «Кок» означает по-голландски (как и по-английски) «петух». Очевидно, Рембрандт использовал геральдический намек. За фигурой капитана Кока мы видим своего рода персонификацию его герба или, точнее, видимую форму его имени. Вот он сам собственной персоной, командир Кок (он писал свое имя на старинный французский лад: Coccq), а позади него другой «кок» (Cock), то бишь эмблематический петух. Вероятно, несущая его девочка тоже не какая-нибудь случайная девочка, а в известном смысле фигура иносказательная.

В живописи «эпохи барокко» такие приемы использовались довольно часто. Аллегорические и мифологические персонажи стали свободно разгуливать среди реальных и узнаваемых людей. Любитель эмблем и символов должен помнить и о том, что петух — почтенная и горделивая птица, символ воинственности, бесстрашия и отпора темным силам. Он не только подражать любит, он еще и возвещает восход солнца и конец ночи с ее нечистью и ее страхами. Так что этого самого петуха можно увязать и с патриотизмом, и с благочестием, и с другими похвальными достоинствами. Отряд бойцов выступает на борьбу с тьмой. Да здравствует солнце, да скроется тьма. Тьма — это католическая реакция, фанатизм, герцог Альба с его свирепыми репрессиями и прочие темные призраки исторической ночи.

Намечается своего рода барочный панегирик славному капитану, который со своим отрядом возвещает восход солнца над любимой страной и готов задать жару врагам своего народа, и его очищенной от темных пятен прошлого религии — суровому протестантизму. Примерно так можно описать смысл произведения, точнее, определенный слой или уровень этого смысла. Отряд идет воевать с темной силой, с властью ночи.

Таким образом, перед нами как будто вполне правильная «идейная картина», которую можно было одобрить и принять в качестве политически полезного, социально конформного и культурно адекватного произведения искусства. В общем, заказчики как будто получили желаемое. Правда, сцена несколько хаотична и неясна, большинство персонажей теряется в сутолоке на заднем плане. Они скрываются в полутьме даже сегодня, когда полотно расчищено, и в нем воцарилось нечто вроде дневного освещения. Точнее сказать, освещение оказалось какое-то странное. Не сказать, чтобы здесь царилась ночь. Но и день — не то слово. Тут, как говорят французы, время между собакой и волком; промежуточное время. Темнота еще не отступила, свет обещает залить сцену действия, да все никак не зальет. То ли

аллегорическая, то ли просто так себе девчонка попала в луч света, а некоторые из офицеров славной роты так и остались в полутьме. А ведь они за свои портреты внесли свои деньги, свои кровные гульденy. Некоторые из заказчиков были открыто недовольны. Но в целом мастер все-таки выполнил заказ. Настало время, когда картину стали показывать в особом зале амстердамского «Рейксмузеума», и сама обстановка показа подчеркивает, что тут речь идет о славной реликвии, одной из тех символических ценностей, которые лежат в фундаменте национальной культуры.

Однако мы знаем, что к этой картине были серьезные претензии, а отношение к ней долгое время было несколько странным и даже, можно сказать, не вполне почтительным. Дело не только в неудовольствии отдельных заказчиков. «Ночной дозор» явно вызывал определенное недоумение современников и сограждан. Они видели в картине своего рода занятный курьез. Такие вещи не выбрасывают, но с ними обращаются достаточно непринужденно. Известно, что лет через сорок после написания ее выставили в одном из помещений городской администрации, но для того чтобы подогнать слишком большой холст к простенку, картина была обрезана с трех сторон, а более всего с левой стороны. Несколько фигур из нее исчезли, да и сама пространственная конфигурация заметно изменилась. По всей вероятности, работа Рембрандта не настолько ценилась, чтобы уберечь ее от бесцеремонного урезания².

С высокоценными шедеврами больших мастеров так не поступали: картины признанных мастеров вроде Тициана или Рубенса стоили весьма дорого, и отрезать от них куски обычно не приходило в голову ни расточительным королям, ни практичным торговцам. Картины же Рембрандта подвергались такому урезанию не однажды. «Заговор Юлия Цивилиса» из Стокгольмского музея тоже претерпел подобную операцию. Кстати, тоже картина о борьбе тьмы и света. Но не станем отвлекаться.

Может быть, что-то было не так в «Ночном дозоре»? Что же именно могло озадачивать и настораживать внимательных, понимающих ценителей живописного искусства, которых в Амстердаме уже в те времена было немало? Может быть, что-то мешало современникам-голландцам увидеть в картине изображение героев родной страны и гордый символ идентичности славной нации? Оно было бы и хорошо увидеть там гимн свету и проклятие ночи, «да скроется тьма». Это было бы идеологически корректно — и власти бы порадовались, и почтенным горожанам было бы приятно. Но что-то мешало в данном случае и властям радоваться, и горожанам испытать приятные чувства.

Некая странность «Ночного дозора» очевидна зрителю в тот самый миг, когда зритель рассматривает центральную фигуру. На первом плане

возвышается высокая фигура капитана Кока в дорогом черном костюме с великолепными кружевами на воротнике и обшлагах. Темный силуэт должен был бы, по идее, выделяться на более светлом фоне и обладать выразительным контуром, а потому господствовать над своим окружением. На самом деле мы замечаем, что тут что-то не так: фигура «плавает» в пространстве, или как бы растворяется в нем, а не господствует над окружением. Дело в том, что темный силуэт погружен в неясную полутьму, которая и смазывает контуры. Опять эта полутьма, чтоб ей. Выделяется лицо командира и его ноги в дорогих туфлях. Все остальное размыто, нечетко. Вряд ли это результат поврежденности холста, которому пришлось пережить немало в своей исторической биографии. (Одна только эвакуация шедевра во время Второй мировой войны чего стоит.) Красочный слой, как уверенно говорят специалисты, сохранился неплохо. Так что игры непонятого света и неизвестно для чего фигурирующих здесь теней имеют, скорее всего, авторское происхождение. Что-то нам хотел сказать этот художник, и даже сказал, и даже, вероятно, можно понять, что именно он нам сказал.

По своему местоположению капитан Франс Баннинг Кок в картине главный, но он написан таким образом, что как будто бы он и не главный. А есть ли тут вообще главный герой? Без героя, без вождя, без предводителя идеологическая картина немыслима. Но в центре картины находится странная «девочка» с эмблематическим петухом (птицей капитана Кока) привязанным к поясу. Она выделена лучом света, и ее белое платье сверкает таким манером, что взгляд зрителя непроизвольно возвращается к этому пятну света снова и снова. Иносказательная «девочка с петухом» озадачивает внимательного зрителя вовсе не потому, что она иносказательная. Она вообще странное существо. Если капитан Кок здесь только наполовину командир, то эмблематическая девочка с петухом — она вообще, быть может, совсем и не девочка. У нее лицо бойкой молодой женщины с несколько курносый носиком и намечающимся вторым подбородком. Мы видим примерно тот самый тип женщины, который нередко появляется в картинах Рембрандта. Это не тип классической красавицы или аристократической дамы, а скорее тип демократической «милашки», задорной и забавной непоседы из народа. Но рост совсем маленький, как у десятилетнего ребенка. Уж не карлица ли, не занятная ли человеческая игрушка? Но с какой стати такие шутки могли бы появиться в серьезной и ответственной картине на большую и важную тему? Почтенные бюргеры надели свои военные камзолы, взяли оружие и отправились на войну против сил ночи. Дело серьезное — страну спасти, а тут какие-то странности и непонятки. О чем думал минхер кунстенаар Рембрандт, когда чудил таким манером?

Существо с петухом занимается в картине каким-то особым делом. Все остальные мобилизуются, выступают в поход, проверяют оружие, всматриваются вдаль. Они как будто готовы убедить нас в том, что участвуют в «большой истории». «Девочка» скорее пританцовывает и двигается в противоположную сторону: все двигаются налево и вперед, а она — направо и вглубь. Притом она оглядывается на нас и прямо заглядывает в глаза зрителя своими внимательными и совсем не озабоченными глазками. Она словно переглядывается со зрителем, но для чего и с какой стати? Вряд ли она полна сознанием своего участия в государственном, патриотическом общем деле. Вряд ли она ищет в наших глазах сочувствия и понимания этому общему делу достойных и славных голландцев. Тут что-то другое.

Скорее перед нами разворачивается некое подобие театральной интермедии. Большая игра на общую государственную и национальную тему охватывает большинство больших и воинственных персонажей с их алебардами и аркебузами. Они заняты своей идеологией, они играют в исторической драме, где силы света дают отпор врагам — силам тьмы, порождениям ночи, исчадиям ада. Это большой идеологический спектакль. Но у девочки с петухом какая-то своя игра. Историки искусства с давних пор жалуются на то, что в великой картине присутствуют некие необязательные и невнятные персонажи³. Имеются в виду прежде всего именно «девочка» и «плясун». В самом деле, для чего здесь нужны эти небольшие, но столь заметные и явно существенные фигурки? Возможно, они вовсе не случайны здесь, а, напротив, играют ключевую роль?

Странное «необязательное» существо находится здесь в небольшом открытом пространстве; это единственный свободный пятачок среди толпы людей, и в это самое место как раз и падает яркий луч света. Напоминаю, что вся картина была первоначально освещена дневным светом. Но как бы то ни было, маленькая площадка в середине, на которой и расположена девочка, освещена ярче всех прочих частей картины, и так оно было с самого начала. Следовательно, в этой фигуре есть какой-то особый и существенный смысл.

Перед приплясывающей не то девочкой, не то актрисой, исполняющей роль девочки, также пританцовывает уже упоминавшаяся выше небольшая мужская (или мальчишеская) фигурка в несомненно театральном костюме. Мы не видим лица этого существа, а можем различить в полутени (опять эта полутьма!) его короткие широкие штаны, скроенные по старинной испанской моде столетней давности (то есть одежда для середины XVII в. уже забавная и театральная, как все стародедовское). Почему-то венок из дубовых листьев, то есть символ мужества, победы и триумфа, напылен прямо на металлический шлем. Тут больше шутовства, чем серьезности.

Костюм героя и гротескные выкрутасы, производимые ногами и задом этого «танцора», довольно откровенным образом отсылают нас к комическим и шутовским образам «смешных вояк» в народном комедийном театре XVII и XVIII вв. Маска вояки была распространенной принадлежностью шутейных представлений в разных странах Европы, и голландцы тоже не могли не знать, кто такие Тарталья, Скарамуш, Капитан и прочие забавные персонажи. Они были призваны корчить на сцене свирепые рожи, изрыгать зверские угрозы, но в конце концов тушеваться и отступать, причем нередко перед натиском решительной женщины или дерзкой девчонки. Быть может, в странном импровизированном театре Рембрандта, разыгранном на ходу, маленький кривоногий испанский вояка с дубовым венком на бронированной башке пытается припугнуть «девочку с петухом», олицетворяющим голландского командира, капитана Кока? И девочка явно не робеет и не собирается отступать.

Кроме догадок, тут трудно что-либо предложить. Недоговоренность иносказаний здесь равноценна невыявленности форм и двусмысленности живописной ткани. Происходит нечто странное. Реальный живой военачальник, капитан Кок, отчасти растворяется в воздухе, начинает превращаться в призрак, уходит в полутьму, и мы не можем быть вполне уверены в том, что у него есть настоящее тело и реальные мышцы. Эмблематическая «девочка с петухом» на глазах превращается в крошечную актерку, которая приплясывает за спиной капитана в сопровождении забавного маленького актера, похожего на смешного вояку из ярмарочного народного театра. Они вдвоем как будто разыгрывают какой-то импровизированный дивертисмент.

Театральное начало в картине Рембрандта первоначально было выявлено гораздо очевиднее, чем сегодня. На краю сцены слева располагались фигуры трех зрителей. Они известны по старой копии, изготовленной в конце XVII в. еще до обрезания левой стороны. (Сегодня эта старая копия выставляется в Рейксмузее в одном зале с самим «Ночным дозором».) Зрители не принимают участия в общем переполохе, они скорее смотрят на происходящее как на своего рода занятный спектакль.

Приплясывает освещенная лучом света «девочка», а может быть, и не девочка. Вертит седалищем забавный маленький вояка с венком победителя на голове. В общем, там играют, и даже, быть может, валяют дурака. Актриса же, играющая девочку, успевает мельком заглянуть в зал, всмотреться в лица зрителей, как будто спрашивает: дошло ли до нас то, что там разыгрывается? Способны ли мы сообразить, о чем идет речь?

Как же не сообразить. Картина закончена в 1642 г. Беды, победы и страхи большой европейской войны остались позади. До Мюнстерского

мира 1648 г. оставалось еще несколько лет, но после двух десятилетий Тридцатилетней войны стало ясно, что католические силы, их союзники и наемники не могут нанести больше серьезного урона непокорным странам Северной Европы. Эта старая угроза развеялась.

Консервативная сторона конфликта выдохлась, патриархально-монархическая и католическая политика обанкротилась. Главные ударные силы испанцев скованы в новых стычках и походах, ибо португальцы восстали и борются за государственную независимость от Мадрида, каталонцы обнаруживают непокорность, даже вчерашние союзники — французы собираются выступить против воинства Габсбургов. Ни о каких походах в Нидерланды уже не думают в это время ни при дворе испанского короля Филиппа IV, ни в Ватикане. Непокорных и непочтительных голландцев, отпавших от католической веры и от своей метрополии, приходится оставить в покое.

Хорошо информированные и весьма сообразительные мореплаватели, купцы и предприниматели Голландии, ее патриции и политические деятели уже отлично сообразили, куда ветер дует и как обстоят дела. Ничто на самом деле не угрожает в это время маленькой, процветающей и фактически уже вполне независимой стране. И потому сцена мобилизации, воинственное размахивание алебардами и аркебузами — это своего рода патриотическое представление для поддержания духа. Или, иными словами, перед нами социальный ритуал демонстрации своей национальной и политической идентичности. Но именно ритуал, а не реальное событие. Войны не будет. Испанцы не придут. Серьезное историческое потрясение, требующее всплеска национального самосознания, не предвидится. Можно снять с лица возвышенное выражение, расслабиться и даже посмеяться. Ночь не угрожает жителям Амстердама. И потому патриотическое зрелище типа «отправляемся в поход» — это чистой воды пропагандистский акт.

Вот о чем следовало бы думать зрителю, который пришел в Рейксмузеум и стоит перед картиной «Ночной дозор». Разумеется, ее никак нельзя назвать антипатриотической либо антисоциальной. До антивоенных картин XX в. еще очень далеко, а до исторически более приближенных «Бедствий войны» испанца Франсиско Гойи остается еще полтора столетия. И все же ироническая театрализованная сцена разыгрывается в картине Рембрандта прямо за плечами бойцов, которым не придется (да и не с кем) на самом деле воевать. Они всматриваются вдаль, готовят оружие, устремляются вперед, а ведь напрасно: противника у них нет. Проницательный голландский зритель 1642 г. должен был это понимать и даже, вероятно, посмеиваться над забавным героическим спектаклем, в котором обнаруживаются такие комичные саморазоблачения.

Напрасно потешный вояка в шлеме с дубовым венком кривляется и словно хочет наброситься на «девочку капитана Кока». Она не боится и вприпрыжку двигается к городским воротам. Командир начинает как бы таять в воздухе, а боевой петух — воинственная эмблема командира — свешивается с пояса, но выглядит уже как мирный припас, купленная на рынке снедь, отправляющаяся на мирную кухню городской семьи, захотевшей отведать куриного супчика. Героические времена остались позади. Тьма осталась в прошлом, преисподняя более не разверзается, и страшные инквизиторы, чудовищные фанатики и безумцы не наступают на страну. Рембрандт и его зрители наверняка понимают это, и потому художник намеком дает нам понять, что тут перед нами ритуал, государственное действо, в котором полагается участвовать всем сознательным гражданам, но ежели эти граждане не глупы, то они про себя усмеваются над действиями и ритуалами, и понимают их условность.

Художник не отказывается иллюстрировать общие места и идейные стереотипы своего времени и своей страны, но притом не преминет глянуть в другом направлении и дать нам повод подумать о том, что такое коллективная мифология, что такое самовнушение власти и массовые иллюзии наций и социумов о себе самих.

Так что в картине «Ночной дозор» напрасно видели и стремятся до сих пор видеть панегирик голландской национальной идентичности и героической истории страны. Рембрандт не стал повторять мифологические патриотические штампы. Он проявил скорее качество «мудрого непослушания». Он подметил в истории те пласты или моменты, которые с точки зрения культурных императивов его родины были сомнительными, даже компрометирующими.

Откуда пришло к художнику такое качество и с какими линиями европейского сознания (в смысле mind) можно было бы его увязать? В какой-то степени можно здесь сослаться на «протестантское бесстрашие» и исследовательское отношение к почтенным и общественно почитаемым моментам истории (национальной, библейской, античной или иной). Вспомним о том, что в 1642 г. издана одна из немногих голландских теоретических работ об искусстве: это трактат Филиппа Ангеля «Похвала искусству живописи». Там явственно звучит призыв к демифологизирующему мышлению. Ангель настоятельно советует не ориентироваться на идеи почтенных предшественников и не повторять образцы старых мастеров, а самостоятельно и независимо углубляться в историю и научиться мыслить о ней без привычных очков⁴.

В такой рекомендации можно заподозрить уже те самые установки, которые пойдут в ход в эпоху Просвещения, когда кто только не говорил

о том, что разум человеческий должен наконец принести людям свет и проникнуть в темные закоулки веры, общественных условностей и политической власти. «Везде движение, беспокойство, свет» — напишет Бомарше спустя более чем сто лет.

Можно ли было в самом деле научиться «искусству непослушания», читая тогдашние протестантские исследования Библии и толкования античной истории, остается открытым вопросом. Факт заключается в том, что остропроблемная трактовка исторической темы в картине «Ночной дозор» была для Рембрандта не отдельным эпизодом, а скорее выражением его принципиальной установки.

Вспомним о том, что в прежние годы он написал несколько картин, где наличествует откровенная ирония над классическим идеалом античности. Например, «Похищение Ганимеда» 1635 г. из Дрезденской галереи. Написать Ганимеда в виде перепуганного неказистого мальчонки, которого ухватил за нечистую рубашечку довольно нелепый и пыльный орел, а мальчонка орет и писается с перепугу — такого никто себе не позволял ни в Голландии, ни где-либо еще в те времена. Е.И. Ротенберг справедливо усматривает в подобных произведениях своего рода нигилизм⁵.

Разумеется, над «священной историей» христиан Рембрандт никогда не иронизировал, опасной игры в области этой тематики себе не позволял. Но именно в этой особо важной для себя сфере идей он проявлял уникальное исследовательское качество: осмысливал и запечатлевал никогда не изображавшиеся эпизоды из Библии, совершенно перетолковывал сюжеты канонические, и даже реконструировал такие эпизоды, которые в Писании как бы подразумевались, однако же прямо не фигурировали.

Вольное и независимое отношение Рембрандта к историческим, мифологическим и религиозным сюжетам было опробовано и разработано в самых разных регистрах: в плане иронической игры на грани гротеска, в плане философского переосмысления, в ключе независимого домысливания. В «Ночном дозоре» мы видим историю с ее героической фасадной стороны, но тут же находим такие моменты и эпизоды, которые решительно снимают официальный пафос и говорят скорее об иронической умудренности, нежели о конформизме мастера.

Искусство молодого Рембрандта в свое время играло, как молодое вино, и там мы найдем и упоение радостями жизни («Автопортрет с Саскийей на коленях», 1635), и откровенное озорство по отношению к священным коровам культуры («Похищение Ганимеда»), а затем и более сложные смеси безмятежного упоения мгновением и неуверенного, даже тревожного предвидения будущего («Даная», 1636).

С «Ночного дозора» окончательно определился поворот к зрелому и позднему искусству. Теперь Рембрандт будет писать исключительно и только людей, подверженных ударам судьбы и потерпевших некое крушение или поражение. Это могут быть герои библейские, античные, жанровые (семейно-бытовые), но это всегда персонажи, прошедшие сквозь какое-то горнило бытия, где сгорели их молодые надежды, честлюбивые мечты, инстинкты и наивный оптимизм. Зато теперь они наделены опытом, мудростью и способностью к интенсивной внутренней жизни, к просветленности среди темных теней. Опыты с искусством светотени приобретают новое качество. Экзистенциальное поражение человека описывается сосредоточенным и величаво-медитативным живописным языком.

К концу этой стадии развития появятся такие мощные и необычные произведения, как петербургское «Возвращение блудного сына», стоковский «Заговор Юлия Цивилиса» и так называемая «Еврейская невеста» из Амстердама. Проблема ночной тьмы и дневного света будет поворачиваться новыми гранями и обретет новую глубинность. Но это уже другая история.

¹ Этой традиционной точки зрения придерживается и такой глубокий интерпретатор искусства XVII в., как Е.И. Ротенберг (*Ротенберг Е.И.* Западноевропейская живопись 17 века. Тематические принципы. М., 1989, С. 202).

² *Rosenberg J.* Rembrandt, vol.1. Cambridge/Mass., 1948. P. 121.

³ *Weisbach W.* Rembrandt. Berlin und Leipzig, 1926. S. 56.

⁴ Мастера искусства об искусстве, Т.3. М., 1967. С. 251.

⁵ *Ротенберг Е.И.* Западноевропейская живопись 17 века. Тематические принципы. М., 1989. С. 200.

Т. Аллатова

«НОЧНАЯ ЖИЗНЬ» В КУЛЬТУРЕ ПЕТЕРБУРГА XVIII — ПЕРВОЙ ТРЕТИ XIX ВЕКА

Специфика символической интерпретации ночи в двойственности, амбивалентности этого образа. Ночь как время смерти и рождения, как время недозволенного, преступного и таинственно-мистического, созидательного, всегда волновала людские умы. И при любом восприятии «ночного» мира, он всегда противопоставлен миру «дневному» как нечто нетривиальное — либо «неправильное», либо именно возвышающееся над обыденностью, выходящее за рамки всяких правил.

В этой связи особое любопытство и часто неприятие современников всегда вызывают люди, которые «путают» день с ночью, превращают ночь из времени отдохновения в пору активной жизни, насыщенной интеллектуальной деятельностью. И если ночная жизнь мужчин, как правило, вызвала ассоциации либо с погружением в светские развлечения (вспомним Онегина в I главе пушкинского романа), либо с ночными бдениями в поисках истины (подобными интеллектуальному поиску, что ведут герои философского романа В.Ф. Одоевского «Русские ночи»), то фигуры изменивших естественным биологическим часам женщин представляются куда более странными, окруженными ореолом тайны.

Предметом статьи является культурологическая интерпретация поведения двух признанных «ночных» героинь русской культуры. Это императрица Елизавета Петровна и княгиня А.И. Голицына. Обе они шокировали современников тем, что, по общему мнению, практически не спали по ночам, полностью заняв это время чередой самых разнообразных занятий. Специфика их восприятия ночи как определенного природного и культурного символа, отраженная в поведении, может быть восстановлена на основе мемуаров современников. Ночь и ночные занятия в этом случае оказываются не только дополнением к своду материалов о культурной жизни Петербурга XVIII — первой трети XIX в. Анализируя поведение «ночной императрицы» и «ночной княгини», исследователь рассчитывает отчасти прояснить, чем же были день и ночь в пределах живых повседневных представлений тогдашнего общества. Это может быть важным и для разговора о русской литературе той поры — периода, когда «ночная» тема в ней открывается и интенсивно набирает силу.

Миф об инвертированном, «ночном» ритме жизни Елизаветы Петровны возник в первую очередь благодаря мемуарам Екатерины II. С ее слов, в ответ на высказанное удивление, почему императрица никогда не по-

является на людях днем, в частности, на раутах в шесть часов вечера в галерее Зимнего дворца, Екатерина получила разъяснение, что государыня спит, поскольку «императрица <...> никогда не ложилась спать раньше шести часов утра и спала до полудня и позже»¹. Придворному брильянщику вторила и Екатерина II, в своих «Записках» утверждавшая: «у императрицы не было определенного часа ни для сна, ни для вставания, ни для обеда, ни для ужина, ни для одевания»². Этот неправильный распорядок жизни Елизаветы было принято объяснять политическими мотивами — якобы сама совершившая переворот в ночное время, императрица до конца своих дней боялась повторения подобного и потому не спала ночами, словно из суеверного опасения повторить судьбу своей предшественницы Анны Леопольдовны, которую сама она в свое время подняла с постели.

Современному историку К.И. Писаренко удалось на основании архивных данных, а также анализа «Журнала дежурных генерал-адъютантов»³ восстановить подлинный распорядок дня императрицы куда менее экзотический и близкий образу жизни обычных людей⁴. Однако слухи о ее «ночном» образе жизни, пусть даже компрометирующие государственные способности императрицы и поддерживающие превратное представление о ней (позднее окончательно закрепленное в знаменитой сатирической формуле А.К. Толстого «Веселая царица // Была Елисавет...»), по уверению историка, не пресекались, а возможно, и сознательно поддерживались самой царицей, которая «хорошо знала политическую аксиому: с престола свергают не того, кто царствует, а того, кто правит», и следовательно, «чтобы надежней обезопасить себя, надо маскироваться»⁵.

Таким образом, легенда, принятая за истину, и легенда развенчанная приводят к единому парадоксальному итогу. Жизнь «ночной» императрицы, которая спит, когда обычные люди бодрствуют, а ночь посвящает активным занятиям и развлечениям, превращается в таинственно-неуловимую маскарадную игру, и неважно, что стало причиной этой игры — действительная жажда развлечений или тонкий политический расчет. Современники поверили, историческая иллюзия оказалась весьма устойчивой, и причина тому не только ловкость самой Елизаветы и ее доверенных лиц. Эта маскаратно-иллюзорная мена дня и ночи может интерпретироваться в рамках барочной культуры в целом. Человек, отказавшийся от сна, поменявший местами день и ночь, словно бы встраивается в общую традицию барочного «головокружения» (Ж. Женет), в котором «всякое отличие заключает в себе противоположность, всякая противоположность составляет симметрию, а всякая симметрия равнозначна целостности»⁶. В барочном сознании антитетичность дня и ночи (предопределенная

самим естественным ходом вещей) в любой момент способна обернуться их взаимозаменяемостью и парадоксальным равенством.

Лучшим доказательством пристрастия барочной эстетики к иллюзорной игре/мене дня и ночи может быть искусство фейерверка. Свет в ночи, изливаемый «потешными огнями», заставлял словно бы забывать об истинном времени суток, знаменовал наступления полдня в полночи, поражал воображение и восхищал, подготавливая таким образом сознание зрителей к восприятию главной идеи, воплощенной в аллегорических изображениях «на иллюминационном театре». Как правило, основой эмблематического смысла фейерверка была идея пытающих любовью сердце подданных — они горят ярче ночных светил, и ярче самого солнца: «Тебе с усердием, Минерве мы своей, // Приносим радостных сияние огней. // Но естлиб с нашею любовью то сравнилось, // Тоб солнце перед ним в полудни устыдилось» («Надпись на иллюминацию, представленную перед Летним домом ея величества...», 1747)⁷; «Во храме ревности, на олтаре сердец // С подавшему Тебе с высот своих венец // От подданных Твоих чистейший огонь пылает, // Да щастием Твоим Россию увенчает, // Да солнце. Восходя и заходя, дивится, // Что всюду красота Твоих триумфов зрится» («Надпись на иллюминацию, представленную в торжественный день коронавания ея величества...», 1748. С. 208); «Мы ныне, празднуя тот час благословенный, // Огнями кажем огонь во всех сердцах воженный. // О, естлиб с внутренним огонь внешний равен был, // Он выше бы восшел в ночь блещущих светил» («Проект иллюминации и фейерверка к торжественному дню восшествия на всероссийский престол...» 1753. С. 533).

Солнцем для своих подданных может являться и сама императрица. Эта идея определяла эмблематику фейерверка в Ораниенбауме 31 июля 1750 г., во время которого, по свидетельству Ломоносова, «изображены были два соединенных сердца, пылающие на Олтаре к сияющему над ними солнцу; по сторонам молодой месяц и восходящая денница» (с. 288). Стихотворная надпись гласила:

Как Солнце с высоты, Богиня, к нам сияешь
И в наших жар сердцах усерднейший раждаешь:
Мы оба, чувствуя любовь Твою к себе,
Приносим ревности взаимно жар Тебе.
Монархиня, ты всем един источник света,
Российский Горизонт Тобою освещен,
Тобою наш восход на оном озарен.
Мы свет заимствует, даёт Елисавета (с. 208).

Таким образом в репрезентациях российской монархии по-своему интерпретировалась заимствованная из французской традиции эмблема правителя-солнца. В этом качестве «чудесного светильника», превратившего ночную тьму в яркий светлый день, Елизавета у Ломоносова продолжает дело солнечного преобразователя России, животворной энергии, изначальным источником которой был ее великий отец Петр I (см. эмблематику «Проекта на иллюминацию к торжественному празднеству восшествия на всероссийский престол...» 1754 г.: «Елисаветины доброты, как свечи, // Открыл, и нам блеснул пресветлый день в нощи» (с. 572)). В случае с Елизаветой эта идея поддерживалась также благодаря эмблематической связи между весенним восхождением солнца на небеса и коронацией государыни, состоявшийся 25 апреля, почему и становилась возможной и естественной солярная эмблематика фейерверков, приуроченных к годовщине коронации: «Ликуя, веселясь мы празднеством твоим, // Усердно все в тебе венчано солнце зрим» («Проект иллюминации на торжественный день коронавания...» 1752 г. С. 488).

В исследованиях солярной эмблематики, определяющей один из распространенных путей репрезентации абсолютизма, отмечается своеобразная статичность, статуарность самой художественной реализации эмблемы. Как пишет об этом М. Ямпольский, «функция монарха, как и функция солнца, заключается не в том, чтобы быть оживляющей мир энергетической душой, но, наоборот, чтобы останавливать хаотическое движение водоворотов, придавать миру неподвижность»⁸. Однако, когда мы говорим об эмблематической репрезентации правителя через символику явившегося в ночи солнца, пожалуй, оживляющая энергетическая мощь как образа, так и самой реалии, за ним встающей, не оставляет сомнений. Такова Елизавета-Солнце в иллюминациях Ломоносова; усилению динамики образа как раз способствует появление в иллюминационных проектах сюжета восхождения солнца, утра, неожиданно наступающего вместо ночной темноты. Таков сюжет ломоносовского «Проекта иллюминации и фейерверка на торжественный праздник рождения ея императорского величества декабря 18 дня 1753 года»: «На одном фитильном плане, которой должен быть нарочито от земли отделен и возвышен, изобразить выехавшую в колеснице на белых огнедышущих конях Аврору с факелом в руке и с утреннею звездой на челе» (с. 534). Это явление Авроры трактуется как явление Елизаветы, превратившей ночную тьму в новый воссиявший день.

Родясь, как ясная заря, нам воссияла
И царства своего день светлый предвещала.
Монархиня, мы тем освещены всегда,
Сокрытого во тме избавились вреда

И радостным в ночи огнем Тебе являем,
Что ночи мы в сердцах и темноты не знаем. (С. 535)

Превращения ночи в день, в сознании современников связанные с правлением Елизаветы Петровны, будь то культурная реальность или сознательно создаваемая иллюзия, обретали в художественных образах дополнительный эмблематический смысл.

Происходящие в России последней трети XVIII в. смена политической модели и формирование концепции просвещенного абсолютизма повлекли за собой смену целого ряда культурных моделей, в том числе модели повседневного поведения монарха. В этом смысле самый факт косвенного осуждения Елизаветы Петровны, звучащего в удивленных интонациях записок Екатерины, очень показателен: на смену концепции поведения монарха, стоящего над природой и эту природу кардинально перестраивавшего в соответствии со своей политической целью, приходит концепция, условно говоря, «природосообразных» поступков монарха. Правительницу, являющую собой «солнце полуночи», сменяет правительница, освещенная лучами дневного светила. «Простота» Екатерины, становящаяся одной из основных культурных идей репрезентации ее царствования в одах Г.Р. Державина («см. «Фелица», «Вельможа» и др.), подчеркивалась и самой императрицей. Естественный ритм ее жизни был хорошо известен современникам⁹ и подчеркнуто ориентирован на простоту, естественность и соответствие предустановленному ходу вещей. Всякое отступление от него здравомыслящая государыня оценивала как проявление слабости и болезни, которых не может позволить себе истинный монарх. Рискнем предположить, что своеобразные намеки на «игру» со временем суток в предыдущем царствовании создали определенный политический подтекст в литературном произведении самой Екатерины II — «Сказке о царевиче Февее»¹⁰. В экспозиции сказки появляется некая китайская царица, жена правителя Тао-ау, тяжело болевшая оттого, что вела неправильный образ жизни и не соблюдала режим дня: «лежит день и ночь в теплой горнице, не делает движения ни малейшего и воздухом свежим не пользуется, кушает же повсечастно, что не вздумает, спит днем, ночь пробалагурирует с барынями и барышнями, кои попеременно гладят ей ноги и сказывают ей сказки либо вести, кто что делает и не делает, кто что говорит или не говорит». Средством от болезней и слабости царицы становится возвращение к естественному образу жизни, в том числе и сообразно естественному времени суток: согласно совету врача, ей следует «запретить спать днем, говорить ночью, кушать и пить не в обед и ужин» и приказать «встать и не лежать кроме ночи».

Правильный образ жизни как одна из поведенческих норм просвещенного екатерининского царствования становится таким образом не просто обыденностью (на фоне которой ярче выделялось маркированное, неожиданное поведение фигур, творивших культуру новой империи). Отныне жизнь в соответствии с естественным ритмом смены дня и ночи сама обретала культурную маркированность, смысл, становилась воплощением истинной мудрости и умения использовать законы природы, не искажая их и не навязывая извне дополнительных культурно-политических смыслов преобразованной до неузнаваемости природе.

Однако «естественность» поведения, ставшая государственной нормой, породила своеобразную культурную оппозицию в виде вновь возродившегося стремления вести «ночной» образ жизни, но теперь не ради развлечений или политической интриги. Сентиментально-предромантическая и романтическая литература закрепила в общественном сознании восприятие ночи как времени напряженных религиозных и нравственных размышлений, раскаяния (Э. Юнг), меланхолии, искания философских истин. В связи с актуализацией в общественном сознании данной культурной модели менялась и интерпретация женского поведения «владычиц ночи», одной из которых и была для современников знаменитая *Princesse Nocturne*, княгиня Авдотья Ивановна Голицына (1780–1850). Об особой культурной атмосфере ее салона, который был отнюдь не только местом развлечений, существует обстоятельное исследование И.С. Чистовой¹¹. Это было поистине «интеллектуальное содружество»¹², душой которого стали М.Ф. Орлов, братья Тургеневы, а деятельными участниками, кроме самой хозяйки, П.А. Вяземский и А.С. Пушкин.

П.А. Вяземский писал о княгине Голицыной: «В ней ничто не обнаруживало обдуманной озабоченности, житейской женской изворотливости и суетливости. Напротив, в ней было что-то ясное, спокойное, скорее ленивое, бесстрастное»¹³. Именно это спокойствие и внутреннее благородство воспринимались современниками как определяющие черты личности княгини, и потому эксцентричность, по сути, переставала быть эксцентричностью и становилась своеобразным воплощением высшей нормы поведения для людей, способных противопоставить пустому легкомысленному свету истинную интеллектуальность и возвышенность чувств. С этой точки зрения салон княгини Голицыной по Мильонной и был охарактеризован Вяземским: «По вечерам немногочисленное, но избранное общество собиралось в этом салоне — хотелось бы сказать: в этой храмине, тем более что хозяйку можно было признать не обыкновенной светской барыней, а жрицей какого-то чистого и высокого служения»¹⁴. «Ночная княгиня» Голицына, по свидетельству мемуариста, «не любила

рано спать ложиться, а беседы длились обыкновенно до трех и четырех часов утра <...> Прозрачные и светлые невские ночи еще более благоприятствовали этим продолжительным всенощным»¹⁵.

Парадокс рассматриваемой культурной модели в том, что здесь, казалось бы, искаженное восприятие дня и ночи неожиданно становится как будто естественным. «Прозрачные и светлые невские ночи» в мемуарном повествовании Вяземского, по всей вероятности, реминисценция из I главы пушкинского романа в стихах «Евгений Онегин» (параллель тем более уместная, что Пушкин посвятил княгине А.И. Голицыной два стихотворения — «Краев чужих неопытный любитель...» и «Княгине Голицыной, посылая ей оду Вольность» — «Простой воспитанник природы...»):

Как часто летнею порою,
Когда прозрачно и светло
Ночное небо над Невою,
И вод веселое стекло
Не отражает лик Дианы <...>¹⁶

Ночь героя и автора пушкинского романа, как и «ночной княгини», хозяйки салона на Милонной Авдотьи Голицыной, превращается в естественное время творческой активности; особый лирический ореол, одухотворяющей ночь в литературном сознании эпохи, распространяется и на «поэтику бытового поведения» (термин Ю.М. Лотмана¹⁷) людей той поры. Именно живость чувства и пылкость души — те качества Голицыной, которые выделены в своеобразном мадригале ей Пушкина:

...Я говорил: в отечестве моем
Где верный ум, где гений мы найдем?
Где гражданин с душою благородной,
Возвышенной и пламенно свободной?
Где женщина — не с холодной красотой,
Но с пламенной, блистательной, живой?
Где разговор найду непринужденный,
Блистательный, веселый, просвещенный?
С кем можно быть не холодным, не пустым?
Отечество почти я ненавижу —
Но я вчера Голицыну увидел
И примирен с отечеством моим¹⁸.

Ночь «ночной княгини» Голицыной и близких ей людей — это уже не ночь политической интриги и волшебного маскарада XVIII столетия

и еще не ночь философствующих «архивных юношей» 1830-х гг. Пушкинский мадригал тонко передает особую атмосферу ночных собраний в ее салоне, с их главным одушевляющим началом — животворной силой ночи, освежающей людей, как и саму природу, рождающей особую интенсивность мысли и чувства.

Житейское не бывает случайным, особенно когда речь идет о культурных и природных константах, всякое изменение восприятия которых в сущности означает наличие определенных нюансов в самой картине мира, изменений в выстраивании взаимосвязей человека и космоса. Потому так важны культурные факты, отражающие житейское и художественное восприятие ночи, которое можно трактовать как одну из самых устойчивых природных и культурных универсалий.

¹ Записки придворного брильянтика Позье о пребывании его в России с 1729 по 1764 г. / пер. с франц. А.А.Куника // Русская Старина. 1870. Т. 1. № 2. С. 99–100.

² Екатерина II. О величии России. М., 2003. С. 617.

³ Публикацию см.: *Евдокимов Л.В.* Журнал дежурных генерал-адъютантов. СПб., 1897. Вып. 1 и след.

⁴ «...Вставала дочь Петра Великого в восемь утра. По завершении туалета следовал завтрак <...> Между первым и вторым часом пополудни — обед. Потом — послеобеденный сон до пяти вечера (в середине пятидесятых годов график слегка сдвинулся — с трех до семи пополудни). Проснувшуюся царицу ожидал полдник <...> Вечерняя пора посвящалась развлечениям во дворце (куртаги, балы) или поездкам в театр. За ужин царица обычно садилась незадолго до полуночи, а после трапезы ложилась спать». См.: *Писаренко К.А.* Елизавета Петровна. М., 2008. С. 340.

⁵ Там же. С. 338.

⁶ *Женет Ж.* Фигуры. Работы и поэтике. М., 1998. Т. 1. С. 79.

⁷ *Ломоносов М.В.* Полн. собр. соч.: В 10 т. М.; Л., 1950–1983. Т. 8: Поэзия, ораторская проза, надписи, 1732–1764. М.; Л., 1959. С. 194. Далее ссылки на это издание приводятся в тексте.

⁸ *Ямпольский М.* Физиология символического. Кн. 1: Возвращение Левиафана. Политическая теология, репрезентация власти и конец Старого режима. М., 2004. С. 178.

⁹ См.: *Кислягина Л.Г.* Екатерина II в повседневной жизни // Международная конференция «Екатерина Великая: эпоха российской истории», в память 200-летия со дня смерти Екатерины II (1729–1796) и к 275-летию Академии наук Санкт-Петербурга. СПб., 1996.

¹⁰ См.: Сочинения императрицы Екатерины II: Произведения литературные / Под ред. А.И. Введенского. СПб., 1893.

- ¹¹ См.: Чистова И.С. Пушкин в салоне Авдотьи Голицыной // Пушкин. Исследования и материалы. Л., 1989. Т. 13. С. 186–202. См. также: Кубасов И. Пушкин и кн. Е.И.Голицына // Пушкин А.С. Соч. / Под ред. С.А.Венгерова. СПб., 1907. Т. 1. С. 516–522.
- ¹² Чистова И.С. Указ. Соч. С. 200.
- ¹³ Вяземский П.А. Старая записная книжка. М., 2000. С. 182.
- ¹⁴ Там же. С. 183.
- ¹⁵ Там же. С. 184.
- ¹⁶ Пушкин А.С. Полн. собр. соч.: В 16 т. М.; Л., 1937–1959. Т. 6: Евгений Онегин / Ред. Б.В.Томашевский. М.; Л., 1937. С. 24.
- ¹⁷ См.: Лотман Ю.М. Поэтика бытового поведения в русской культуре XVIII в. // Учен. зап. Тартуского гос. ун-та. 1977. Вып. 411. С. 65–69. Труды по знаковым системам. Т. 8.
- ¹⁸ Пушкин А.С. Полн. собр. соч.: В 16 т. Т. 2: Стихотворения 1817–1825 гг., лицейские стихотворения в позднейших редакциях / Общ. ред. Т.Л.Цявловская-Зенгер, М.А.Цявловский. Кн. 1. С. 43.

Е. Петрушанская

ВО-КРУГ ПОЛНОЧИ

Во все расширяющемся, особенно с эпохи романтизма, мире ночи, которое исследователи плодотворно наблюдают и анализируют, есть некая условная, а нередко ключевая точка. Она поставлена не природой, а самим человеком.

Именно от полночи зависимо течение круговорота дня, для каждого часового пояса по-своему. Называемое 0 часов 0 минут, это нулевое положение, почти неуловимое время «ничто» призвано обозначать момент завершения одних суток и начало следующих. Согласно научному определению, «полночь может рассматриваться согласно принятому поясу времени, при прохождении солнца через меридиан, или астрономически для данного места как момент нижней кульминации центра истинного (среднего) солнца». Отметим, что тут момент полночи заведомо противопоставлен, как своего рода противоположный полюс, моменту наивысшего положения солнца, т. е. полдню, срединной точке светлого участка суток. Европейские языки неслучайно называют интересное нас условное мгновение «средоточием» ночи (*Mitternacht* — нем.; *midnight* — англ.; *minuit* — фр.). Для него есть и такая устойчивая метафора, как «сердце ночи» (*cuore della notte* — итал.).

Грань, отделяющая одни сутки от других, по мнению современных нейрофизиологов, совершенно не обусловлена объективными процессами в человеческих организмах. Так, специалист в области физиологии сна В.М. Ковальзон считает, что в физиологических процессах человека время течет субъективно, и в восприятии грани полночи или полдня не имеется первичных объективных физиологических основ. Все реакции на полночь — вторичны; они существуют в зависимости от установки: это — дополнительные факторы, вносимые индивидуальным сознанием, культуральным контекстом. Рассматриваемое нами понятие не связано также напрямую, по мнению специалиста, ни с детерминированностью нормативными, свойственными человеку как биологической особи состояниями психики, ни с «медленным» или «быстрым» сном, ни с зависимостью от его фаз, открываемых и изучаемых ныне наукой¹.

Значит, все, связанное с полночью, есть лишь плод человеческой фантазии, условностями цивилизации. Однако рожденное этой фантазией столь значимо и весомо, что вызывает к попытке очертить многофункциональность полночи и связанных с ней художественных (и не только таковых) феноменов в культуре.

Дадим здесь лишь пролегомены — штрихи, наброски к более полному и систематическому рассмотрению темы. Интригующим и решающим для сосредоточения на ней стало наблюдение над расширяющимся пространством полночи и возрастание его особой роли в формировании экстремальных и новых выразительных средств (здесь сфокусируемся более всего на поэтике музыкального искусства).

Обратимся к ключевым, исторически начальным моментам

Притча Иисуса Христа о человеке, просящем хлеба в полночь у своего друга, содержится в Евангелии от Луки [Лука, 11:5–10]². Характерно, что богословское толкование образов раннехристианской притчи предлагает два противоположных понимания времени полночи. Феофилакт Болгарский (вторая половина XI — начало XII века) трактует полночь как последний отрезок жизни, когда человек начинает сочувствовать добру и устремляется к Богу. Или — для него наступает финальный период соблазнов. Тот же богослов указывает: «Разумей и иначе: под полночью разумей силу и средину искушений. Ибо всякое искушение есть ночь, а средина искушений, без сомнения, — полночь»³.

Словно иллюстрируя эти положения, именно в полночь обычно проходит Пасхальные крестный ход и торжественное богослужение (знаменующая воскресение, преображение Господне). И в это время суток (в другой период календаря) принято проводить самые сокровенные языческие обряды, связанные с темными силами бытия, с потусторонним. По народной мифологии, именно в полночь распускается цветок папоротника в полярный христианскому Рождеству День Ивана Купала. До Крещения проходят гадания, напоминающие о язычестве. Среди них отметим символический призыв нижних сил, проходивший на «перепутье»: «зачуркиватцы» в поле или лесу на перекрестке дорог. Перекресток в народных поверьях считается наиболее «нечистым» местом: он, воплощающий грань между реальностью и сном, как некие врата в запредельное, способен ввести в иной мир. Потому и «в полночь на крестах (пересечении двух дорог) становились в круг и двигались «взапятки», то есть пятками назад, против хода солнца. Затем одна из девушек становилась в центр круга и все кричали, вызывая чертей: **Черти, бесы! Прибегите из леса, сам сотона подымися с моря дна. Маленьки чертенятки все за меня!**»

Итак, мифология полночи издавна амбивалентна. Возможно, таковая двойственность усиливает притягательность полночи для художественного воплощения и сознания, склонного к мистике. С одной стороны, пытаются черпать из околополуночного времени особую энергию, недоступ-

ную дневной особи. С другой — этот период чреват особо интенсивной «растратой» (по Ж. Батаю) человеческих ресурсов.

Многие художественные и эпистолярные тексты, затрагивающие происходящее в полночи и сразу после нее, содержат одну характерную доминанту. Данная зона (повторим, субъективно, при соответствующих установках) рождает некие преображения восприятия, привлекавшие художников. Мы покажем это, сделав акцент на некоторых музыкальных опусах разных эпох, где заявлена тема полночи.

Если в программных сочинениях барокко, классицизма присутствовали — пусть не в той мере, как позже — образы ночи и сочинения, предназначенные для ночного исполнения (Nachtmusik, ночные серенады, дивертисменты), то мотив полночи появляется в музыке с эпохи романтизма. Ибо романтизм исследует и даже культивирует темы предельных и запредельных состояний, плоды фантазий и галлюцинаций, черпая в них новые возможности и границы человеческих эмоций, сознания, воображения.

Потому неудивительно, что первым ярчайшим примером выявления звукового мира полночи нам вспоминается «Фантастическая симфония» Г. Берлиоза. Смелое новаторское создание 1830 года, она открывает (впрочем, по-новому продолжая традиции музыкальной программности через «Пасторальную симфонию» Бетховена) линию романтического симфонизма, более всего сосредоточенного на проблемах личности и исследовании ее границ. Опус Берлиоза включает в себя дерзкую, выразительнейшую картину представлений своего времени о «Сне в ночь шабаша» (название четвертой части симфонии). Звуковое повествование проходит стадию полуночного колокольного звона — звона, становящегося магическим, ибо он словно расколдовывает, высвобождает силы «нечисти», пророчески опирается на средневековую нисходящую фигуру катасиса (метафору нисхождения в ад) и формулу Dies Irae, этап Апокалипсиса — «День гнева». Музыка тем самым соединяет **реалии обыденных полночных звучаний, звуки колокола (и часов) как метоним времени с образом последнего периода жизни человечества** и с представлениями о «дьявольском».

Почти одновременно, в 1829–1831 гг., Р. Шуман написал фортепианный цикл Papillons (Бабочки) op. 2, где в финальной, и, думается, не случайно именно двенадцатой пьесе, есть авторская ремарка с программными разъяснениями замысла. В ней встречаем следующие указания видений композитора: «Шум карнавальной ночи умолкает... гаснут свечи... Башенные часы бьют шесть» (утра. — *Е.П.*)⁴. Значит, чередой причудливых звуковых всполохов о порхающих в масках людях-бабочках слышится Шуману выходящей после полночи. А с ударом очищающего утреннего колокола наваждение ночных видений безумного бала рассеивается...

Ранний этот опус открывает ряд аллегорических мозаик Шумана, воплощающих его галлюцинации, фантазии: они явились звуковым олицетворением различных сторон богатейшей натуры романтика, да и выявили характерные черты направления в целом.

Двенадцать повторений — ударов аккорда ля бемоль мажора (с выписанным замедлением на последних четырех «ударах»), есть в самом конце самого знаменитого (как сказали бы ныне, «знакового») творения Шумана «Карнавал» (1834–1835). И там, в завершении всего музыкального действия, можно ощутить «биение полночи» в финальных тактах «Марша Давидсбюндлеров против Филистимлян»⁵. Кстати, и таинственных составляющих интонационную основу тематизма цикла «Сфинксов» звуков — тоже двенадцать...

18 характерных пьес Давидсбюндлеры (ор. 6, 1837) написаны от имени двух alter ego Шумана: то воображаемые персонажи-лирические герои, сквозь призму которых идет музыкальное повествование, холерик Флорестан и мечтательный Эвсебий. Аллегорическое «биение часов» встречаем также и в этом фортепианном цикле, вновь в его последней пьесе (№ 18, с авторской ремаркой: «Это уже совсем лишнее, подумал Эвсебий; но при этом блаженство светилось в его глазах»). В этой пьесе, при наступлении полной окончательной каденции в до мажоре, к последним тактам приведена сноска, где даны слова Шумана из письма своей невесте Кларе Вик в феврале 1838 г.: «В Давидовых танцах, как я это открыл, бьет в конце 12» («In den Davidstanzen schlägt es zuletzt 12, wie ist entdeckt habe»)⁶. Следовательно, эти финальные «удары» звука до в басу рождены композитором бессознательно, а узнаны им уже после написания музыки! Однако означает ли это, что все мелькающие фантастические образы отображают выплывания *on line* музыкальных портретов и реплик «персонажей» (изобретения шумановской фантазии — метафорического Давидова братства)? И в полночь их дискурс сворачивается, звуковое наваждение отступает, все проясняется, успокаивается в простом до мажоре? Или — не развивается ли время этого цикла в обратном направлении, до полночи? Значит ли это, что муза диктует музыканту только ночные звуки, звуки темноты? Или в том впервые открывается то, что внятно объясняет современная наука: каждому человеку свойственны мимолетные галлюцинации перед погружением в сон, а более чувствительные способны запоминать, «развивать» эти фантазии, окрашивая ими все время ночи, — даже стараясь воплощать их в реальность?

Более позднее течение романтизма наполнило содержание полночи также и иными смыслами.

То, что ночной колокол символизирует отход от дневных дел, суеты, времени успокоения, сна, ощутимо в ля бемоль мажорной прелюдии

Ф. Шопена. Любопытно, что она завершается одиннадцатью «ударами» удержанного звука в басах фортепиано. Они, впрочем, означают здесь именно фактический приход полночи: композитор с подругой жили тогда в монастыре, где ко сну отправляются ранее, чем свойственно для светской жизни. Тем подтверждается условность временной грани, более зависящей от восприятия человека.

Шопеновские «сигналы» воцарения ночи светлы и неопасны, в отличие от их роли в звуковой метафорике Ф. Листа, где «ночное» нередко связано с упоительно-интригующими и греховно-соблазнительными, «темными» сторонами бытия, разгулом бесовских сил, освобождаемых в полночь (как в трансцендентном — думается, не только по сложности фортепианной техники, а и по содержательным моментам — этюде «Дикая охота»).

Унаследовала жанр «Dance macabre» от Листа (таков был его опус 1859 г. для фортепиано с оркестром, созданный под впечатлением фрески «Триумф смерти» Андреа Орканьи), а отображение звуков полуночных ударов — от «Фантастической симфонии» Берлиоза⁷ — симфоническая поэма «Пляска смерти» К. Сен-Санса (ор. 40, 1874). Родившись от старинных гравюр со стихами (начиная с цикла Ганса Лютценбурга по рисункам Гольдбейна Младшего), тема «Пляски смерти» соединилась со временем после полуночи⁸. Интерес к теме был актуализирован популярным стихотворением Гёте «Танец смерти» (*Der Todtentanz*), определившим линию сюжетного развития танца в виде полуночного пира воскрешенных скелетов. Тогда, по новым, созвучным времени романтизма народным поверьям, мертвецов «расколдовывают» удары колокола. Те выходят из могил, до первых петухов развлекаются зловещими танцами, вовлекая в них живых и затанцовывая их до смерти (что отобразилось и в балете Ж. Адана «Жизель», 1841). В 1875 г. Сен-Санс уже дирижировал свой вышеназванный опус (в свою очередь, инспирированный поэмой Анри Казалиса «Пляска смерти» и персонифицирующий «главную силу» в партии солирующей скрипки) в С.-Петербурге, что, возможно, могло оказать воздействие на российских музыкантов. Но и ранее тема ночи в соединении с темой смерти, словно празднующей свою победу, и мотивом восстания из мертвых занимала значительное место в отечественном искусстве.

Прежде чем обратиться к оному, упомянем весьма характерное появление сцены полночи в «Фальстафе» Дж. Верди (1893). Атмосфера «*Mezzanotte*» в этой поздней опере столь отлична от оригинала пьесы, но музыкальные портреты соразмерны шекспировским. Верди гениально соединяет прелесть и магию звуковой картины таинства полуночи (произнесение каждой цифры боя колокола очарованным и испуганным

героем сопровождается «портретом запрельного»: новаторской последовательностью аккордов, смелой даже для музыкального импрессионизма!) с ироническим. Звуковая ткань в сцене «после полночи» тонко отображает мгновенные повороты от возвышенного к грубо реальному. Очарование мнимых духов, эльфов ночи оборачивается бессердечностью насмешек над героем, готовым верить в «чудесное». Нам эта музыкальная метаморфоза представляется символом столь значимых для грядущих времен превращений, переосмыслений романтического в эскапдно смешное.

Симптоматична в том важная тенденция, отличная от прежней романтизации и даже сакрализации нашей темы: то определенное развенчивание ее возвышенно-чарующей и притягательно-опасной магии, предвещающее иные окраски в XX столетии. Можно счесть это началом деструкции прежней «чары» полночи.

Знаменательна и созданная в самый последний год XIX века знаковая песня Г. Малера «В полночь» на стихи Фр. Рюккрета⁹.

Музыка раскрывает, но и переосмысливает текст романтика и идеи Новалиса. Благо Человек в духе нищестанства, а также открытий психоанализа предстает уже словно над Богом, подчиняет себе творца. А сила полночного озарения дает ему силу личностного откровения, мощь надмирного взгляда на мир, полный грусти расставания с богом... То гимн, хвала ПОЛНОЧИ как темного времени суток, открывающего Свет сознанию.

Для краткого рейда по отечественному восприятию полночи надо сначала вернуться к первым десятилетиям XIX века.

Пожалуй, вот первый значительный пример воплощения темы. «Ночной смотр» М. Глинки написан в год создания стихов русского перевода (1836) стихотворения «Die nächtliche Heerschau» австрийского автора И.-Х. фон Цедлица (1827)¹⁰. Авторизированный перевод В.А. Жуковского высоко оценил Пушкин (поместив его в первом номере своего журнала «Современник»).

Согласно уже упомянутому верованию романтической эпохи, в этом стихотворении «в двенадцать часов по ночам» встают из могил мертвецы; в стихах — это важные фигуры войны и символы победы. Таковы барабанщик, трубач и полководец, далее в тексте предстающий как император, то есть Буонапарте. Вторжения армий Наполеона пробудили дух освобождения от поработителей в Европе (в Италии, Польше...). И конечно, в России, отозвавшись у декабристов; потому наряду с принижением этой фигуры гения-тирана распространен был и его культ (вспомним, на каминной доске в кабинете Печорина статуэтку Наполеона, его изображение в комнате Германна).

«С фантазией “Ночной смотр Глинки” в русскую камерно-вокальную музыку пришла муза эпической поэзии»¹¹, но не только: туда проник и некий мистизм романтического толка. Пришло и сугубо романтическое звукоизображение боя часов — в музыке Глинки замечательное по своей небуквальности, лаконичной обобщенности «шагов судьбы».

Часы и бой колокола не только метонимы времени. Они звучат воплощением самой Судьбы. И особенно полуночные их появления, знаменующие некий судьбоносный «поворот» при переходе в сферу потустороннего. Таковы их отображения и в полной звуковых картин ночных состояний музыке М. Мусоргского.

Во втором действии оперы «Борис Годунов» композитор дает ремарку: «Царский терем (...) Влево в углу, часы с курантами»¹². По ходу повествования (ц. 3) часы внезапно начинают бить, и сын царя Феодор поет в восхищении и ужасе (обычно слова голоса отрока, в высоком неудобном регистре, заслоненные стенаниями Ксении, разобрать почти невозможно): «Куранты заиграли! А про те часы писано: как часы и перечастья забьют, и в те поры в трубы и варганы заиграют, и в накры, и люди выходят, и люди... Глянько, мама, как живые... вишь!»

По сути, любознательный Феодор предвкушает выход в 12 часов всех двенадцати аллегорических фигурок в недавней покупке отца, западных курантах. Нам же здесь слышится аллюзия на Апокалипсис, намек на Страшный суд, трубы Предвечного, на выход почивших из могил, хотя изначально композитор переименовал слова исторического документа¹³. Это, в связи с «оживлением» мертвого механизма, усиливает все выразительные устрашающие средства музыки¹⁴, воссоздавая чувства боязни и тревоги. Так, еще до полночи и до сцены галлюцинаций Бориса (сцена «с курантами», когда царю мерещится умершее «дитя окровавленное»), звон «ожившего мертвеца» — механизм курантов — предвещает страшные видения.

Подсознательный страх вернется в продолжении сцены после разговора Годунова с Шуйским¹⁵, когда куранты бьют полночь (это подтверждает выход череды фигурок, ц. 98). Часы никак не могут остановиться, словно подстегиваемые окружающей Бориса аурой ужаса и вины. Их бой соединяется, у персонажа и у слушателя, с видением мертвого отрока¹⁶. Реален ли полночный перезвон или он лишь в сознании Бориса? Звук курантов преобразен в образ *idée fixe* как измененное сознание, «сдвинут», трансформирован в некое наваждение, схож с прерывистым бредом, галлюцинацией, он «стоит в ушах укором и проклятьем» (ц. 99). Полуночный бой часов мучителен, кровав — и в то же время словно мрачно рифмуется, отвечает на радостный полуденный звон при коронации царя-грешника.

Иная семантика полночи в сцене «Сонное видение Паробка» из оперы Мусоргского «Сорочинская ярмарка»; то переработка в виде сценической интерлюдии симфонической картины композитора «Иванова ночь на Лысой горе»¹⁷. В авторских ремарках к музыкальному тексту поклонник идей Фрейда мог бы вычитать немало любопытного. Ибо после фразы героя «Парася, завтра увижу тебя, мою голубку» композитор указывает «запретное видение» «облачного занавеса», а со с. 162 (ц. 26) — «холмистую глухую местность» с приближающимся хором адских сил. Вхождение в мир темных видений (ярко контрастных живописной, светлой музыке оперы в целом) начинается со знаков наступления полночи. «Диавольщина» связана тут и с суггестивным повтором попевки-заклинания у хора бесов (*ostinato* в басах, постепенно приобретающее сходство с взбесившимся звоном). Симптоматична замена согласной («Сагана! Аксафат! Сабатан! Тенемос... Астарот!») Подробно и сочно выписанная сцена появления Чернобога и его спутников (ведьмы, Кашей, Червь Тополец, Чума, Смерть и прочая свита, с ц. 41) выливается в некую «черную мессу» (ц. 46, «служба Чернобогу») и шабаш с балетом (фрагмент с ц. 49–56).

Весьма показательно отличие этой могучей и страшной русской фантазии на тему «шабаш» от вполне цивильной и симпатичной картины «Вальпургиевой ночи» в опере Ш. Гуно «Фауст» (характерен западный отклик: «“Ночь на Лысой горе” Мусоргского — самая отвратительная вещь из тех, что нам доводилось слышать... разгул мерзости и гнусности. Не желаем слушать ее снова!»¹⁸). Удивительно и то, что здесь музыкальная ткань сцены бесовского наваждения (с ц. 69) словно нанизана на единый общий звук — до диез, подобно грандиозному колокольному звону в сцене коронации из «Бориса Годунова». Постепенное же высветление колорита и рассеивание бесовщины (перемежающиеся реплики хора «Свят Господь во святых его» и призывы «Сагана!») происходит под звукоизобразительные сигналы очищения (указание автора: «Удары утреннего колокола»)¹⁹.

Ощутим иное, далекое от воссоздания и развития крестьянского фольклора, ощущение времени полночи в мелодраматическом восприятии горожанина. Так, в музыке «Пиковой дамы» П. Чайковский, на наш слух, воссоздает, в 5-й и 6-й картинах оперы, два образа полночи. Одна — аллегорическая, в затмении сознания Германа и появлении Призрака графини: мистичны знаки целотонных трехзвучных попевок, схожие с «тремя картами» и боем замерзших часов. И реален в 6-й картине (№ 21) «бой часов на крепостной башне», отмеченный в партитуре двенадцатью ударами, после которых торжествует низменная страсть Игрока, а надежда и любовь «утоплены». Обе полночи в музыке Чайковского кажутся нам символическими;

они знаменуют время отступления от гуманистических законов, помрачение российской нравственности, чреватое большой бедой.

Потому, как представляется, с начала XX в. обращение к теме полночи чаще сопровождается музыкой глубокого отчаяния, как в романсе С. Рахманинова «Отрывок из Мюссе» (в переводе А. Апухтина, ор. 21 № 6, 1902). Там фраза «Это полночь пробило» отмечена не буквальным звукоизобразительностью — «ударов» у фортепиано всего четыре, — а воссозданием в музыке атмосферы пустоты, ритма окаменения, почти умирания. Потому столь резок контраст, взрыв откровения: «О, одиночество, о, нищета!»

В целом, XX в. начинает «пересмотр» прежних идей и текстов, строя им определенные оппозиции, переосмысливая ключевые слова, понятия, цитаты из русской и мировой классики. Сакрализация полночи подчас трансформируется в мрачный усугубляющийся мистицизм «заката» цивилизации, с которым неслучайно рифмуется «расплата», как в стихотворении Георгия Иванова: «Сиянье. В двенадцать часов по ночам, / Из гроба. / Все — темные розы по детским плечам. / И нежность, и злоба. // И верность. О, верность верна! / Шампанское взоры туманит... / И музыка. Только она / Одна не обманет. // О, все это шорох ночных голосов, / О, все это было когда-то — / Над синими далями русских лесов / В торжественной грусти заката... // Сиянье. Сиянье. Двенадцать часов. / Расплата».

Новое прочтение грани полночи дала, парадоксальным образом, советская действительность. Обезбоженное ее пространство содержало свой важный символ «закрытия» и «отворения» суток — поднятое до сакрального звучание Гимна СССР по радио. Поскольку радиовещание было только государственным и обязательно сопровождало бытие, звучало повсюду (в квартирах, общественных местах, на улице), чем организовывало, программировало, ритмизировало жизнь каждого человека и общества в целом. Гимн обрамлял время «человека общественного», заменяя звуки полночного и рассветного колокола. А между полночью и шестью утра радио повсеместно замолкало, словно отпуская на волю «приватную» сторону личности. В послевоенный период для части населения в это время удавалось тайком слушать «вражеские голоса» западного радио. Потому-то время слилось с ощущением «свободы», иной, запретной литературы, музыки (особенно джаза), вольных мыслей и чувств.

Послеполночные метаморфозы обыденности в тот период многообразно отобразились и в творчестве, как у Иосифа Бродского. Так, в корпусе его стихов 28 упоминаний слова «полночь» — очень много для поэзии второй половины XX в., в целом довольно равнодушной к семантике этого понятия. Появления полночи связаны в его текстах с магическим изменением окружающего, полетом «полуночного кораблика» вдохновения.

Высвобождение фантазии, взрыв творческих устремлений после полуночи ощутим, например, «в звуковой драматургии «Пьесы с двумя паузами для сакс-баритона» Бродского. Там на грани действительности и воображаемого раздается “металлический звон в полночь (...) с Петропавловского собора” (СС1:87, I, 71), после которого, как в волшебной сказке, начинается преобразование реальности. “В радиоприемниках смолкают гимны” (...), “все стихает”, и слышнее полуночный величественный, словно волшебным расковыривающий воображение, колокольный звон. Тогда и начинается свободная игра с джазом; то не только передачи запрещенного, тайно слушаемого американского радио “Time for jazz”, но время для себя в противовес дневному притворству (...) Личное время начиналось у поэта только после отключения официального звукового радиопотока», когда есть возможность «раскрепощения и духовного, платонического любования далеким миром свободы — тем, что ему представлялось Западом»²⁰.

Исследования и отдельные экскурсы в художественной форме в сферу запредельного (например, у Ф. Листа в трансцендентности программ Трансцендентных этюдов, в «Мефисто-вальсах») сменяются детальными сценами из «дьявольской жизни». Как в фортепианном триптихе М. Равеля «Ночной Гаспар» (1908, по стихотворениям в прозе из одноименной книги французского романтика Алоизия Бертрана), где «ночным Гаспаром», исходя из этимологии имени — хранителем ночных сокровищ, — эвфемистически назван дьявол»²¹. Эта тематика становится популярной в становлении кинематографа. Так, «В полночь на кладбище» (реж. Вас. Гончаров, 1910, считается утерянным) — первый русский немой художественный фильм в жанре гиньоля.

Для музыки же «серьезной» в последние полвека, а то и более, тема полночи, пожалуй, не соединилась с интересными открытиями. Можно назвать сочинения «служебного», прикладного значения, где стиль композитора затуманен задачами жанра, как в музыке Анд. Волконского к радиопостановке «Полночь в Риме» (1956); или обусловлен задачами изысканной, милой звукоизобразительности (как у Б. Бриттена в вокальном цикле «Ноктюрн» 1958 г., где № 4 на стихи Т. Милтона, «Полночный колокол звонит дин-дон», «Midnight's bell goes ting, ting, ting, и «колоколу и животным — собакам, совам, воронам, сверчку, котам и др. подражает валторна»²²); или связан с преобразованием мотивов романтизма, как в «Полуночной пьесе» (Mitternachtsstuck) М. Кареля для чтеца, трех голосов, хора, инструментального ансамбля на слова из дневников Р. Шумана (1986). Немало замечательных опусов отдано «перевертышам» жанра ноктюрна (скажем, у Д. Шостаковича), темам ночных метаморфоз

(у А. Шнитке, Д. Лигети и др.), ночным предчувствиям и сближениям несовместимого (у П. Булеза, Вал. Сильвестрова, Б. Тищенко...). Хотя грань полночи и звучания после нее уже не обладают прежней яркой странностью и тем самым особой привлекательностью интересной задачи звукового воплощения, привлечение композиторами в заглавии, в программе опусов такой тематики провоцируют использование экстремальных музыкальных средств, новых эффектов, выразительных приемов.

Но в целом же со второй половины XX в., все быстрее с начала века следующего, — нуминозное (нерациональное в религии), то, что ранее ощущалось сакральным или опасно-греховным в проблематике таинственной, возвышенной полночи, профанизируется в потоке продукции, претендующей на художественность. И даже для воспитанного на классике слуха и вкуса нередко звучит как пародия, благодаря бессовестной вульгаризации. Такова, с ее претензией на философичность и откровения, песня И. Крутого на сл. К. Арсеньева, в исполнении певца Валерия Леонова, полном самоотдачи, всерьез, «на разрыв аорты». Однако слова песни пустозвонно жонглируют обрывками прежних символов с упоминаниями, словно на всякий случай, сил добра и зла полярных миров: ... Бьет полночь в городе снов, / И сразу стёкла зацвели цветами, / Мы снова в мире ином, / Кто смотрит в окна, что же будет с нами. / Бьет полночь в городе снов, / Когда приходят память и сознание, / ...Помоги нам, Бог. // ...Демон ночной рисовал эти сны / Или это я».

Характерный этот пример демонстрирует нынешний расцвет доморощенной мистики, безудержную и пустую вербализацию прежде запретного.

Если можно предположить, что постепенно одержана победа над страхом перед полночью, любопытство во многом удовлетворено, а таинство магического момента и следующего за ним временного отрезка развенчано, — что же осталось, так звучит ныне интересующая нас тема?

Щедро разрабатывается аллегорическое звучание полночи цивилизации, жизни, творчества. В нем есть обертоны «часа пик», часа расплаты, финального наступления бесовских сил. «Шабашная» полуночная культура характеризуется близостью запредельному, внеположенному, выдвижению на первый план фигур нечисти, темных призраков, привидений, страшных созданий ночи, появляющихся, по новой мифологии, после момента «нулевой позиции» суток. Персонажи и образы полночи «опускаются» в плоды массовых жанров. Множатся востребованные жадой ужасного монстры, черти, а чаще всего вампиры — и, как гласят названия антологий и отдельных сочинений, «они появляются в полночь». Подчас полночь и ее владения предстают символами остановленного времени.

Вурдалаки, будоража тоскливую кровь (и свою и потребителя подобной продукции), пьют энергию человека; их присутствие словно замораживает, сворачивает течение времени; момент полночи длится и длится, бесовщина расширяется, а утреннего колокола все не слышно...

Широкая публика жаждет подобных острых ощущений. Спрос рождает предложение, как, к примеру, в уже немало лет популярной компьютерной игре «Полночь». Сюжет ее описан так: «Эта война готовилась тысячи лет. Падшие Ангелы создали непобедимую армию, которая уничтожала всё на своём пути. И все живые существа объединились под знаменем Альянса. Противостояние магов этих армий навсегда остановило время в этом мире...»²³

Расширяется литература и фильмография о происходящих после полуночи вампиризме, ночных кошмарах. Они отражены в массовой музыке и радиопрограммах, отвечающих на потребности и провоцирующих таковые. Сошлюсь лишь на цикл радиопередач «После полночи» с обзором альтернативной музыки, созданий в стиле «тяжелого металла» и культа ночных ужасов. Потому выпуски Goodrone посвящены «исключительно российским талантам, работающим... во благо темного эмбиента»²⁴, где фантазмы полночи призывает ведущий: «Приятного вам прослушивания и кошмарных снов!»

Удовлетворяется, коммерчески используется также и страсть человека к наслаждению будоражающим состоянием «у бездны на краю» — к «сладостным» ужасам, своего рода мазохизму. Любовь к ужасам, в том числе предельным, полуночным, разогревает аудиторию фильмов и рассказов horror, рождая широкий диапазон «предложений»: страшилки, от ночных детских фантазий, близких фольклору рассказиков, компьютерные игры, музыка, литература жанров гиньоль, фэнтези.

Мир полночи участвует в формировании того, что ныне называется ГОТИЧНЫМ, или «готишкой». Таковое качество, включающее в себя мрачное апокалиптическое фэнтези, черты жанра ужасиков, мнимой средневековой романтики, разумеется, связано и с вампиризмом. Как, например, происходит в типичной для жанра антиутопии «Полуночная империя»²⁵. Там речь идет о воображаемом переводе британских военных сил в армию вампиров с помощью магической, легко распространяемой «воздушно-капельным путем» с вертолетов сыворотки, превращающей людей с полночи в вампиров. Лаконичная разработка темы в этом сюжете потрясает псевдореалистичностью и обусловленностью действующими ныне реалиями. В двух сформированных кастах вампиры много действеннее людей, они фактически правят миром; им в помощь люди разрабатывают специальные средства защиты от дня и света, некий солн-

цезащитный скафандр. Есть свой флаг, разработаны символы этого (как сказано в тексте утопии) «полуфашистского государства вампиров», благо операция «овампиривания» происходила в этом фэнтези, когда фюрер был еще жив, с согласия королевы, В НОЧЬ НА ПЕРВОЕ СЕНТЯБРЯ. То есть — в ночь на Новый год согласно древним верованиям...

Однако, что любопытно, за историю человечества народная мифология создала лишь «демонов полудня»²⁶, мешающих работать, искушающих зовами к лени, праздности! Мифопоэтические представления о злых духах, активных в полдень, известно у многих народов (вспомним полудницы у славян). «Христианские воззрения на полуденного демона опирались главным образом на 90 псалом, где (в переводе Вульгаты) прямо называется «Полуденный демон» (*daemonium meridianum*) (Пс. 90:6)»²⁷. Круг представлений о ночных явлениях нечистого не отражен в фольклоре...

Когда же понятие ПОЛНОЧЬ участвует в новой мифологии темных сил как ключ, открывающий доступ в запредельное, то «ровно в полночь» открывается дверь, и ...

На деле ничего страшного! Никакого «в черном-черном гробу», мы же в двадцать первом веке. Полуночные коммерческие чудеса обещают надежную защиту от полуночных коммерческих кошмаров.

¹ «На протяжении многих столетий сон рассматривался именно по... внешним признакам, т.е. состоянию покоя и пониженной реактивности. Такому подходу не смогло помешать даже формирование представлений о двух состояниях “внутри” естественного сна, принципиально отличных друг от друга и от бодрствования (волновая и парадоксальная фазы).

Однако в последнее время появляется все большее число фактов, которые не укладываются в такие представления. Так, в начале 80-х годов сотрудники I Московского медицинского института В.С. Ротенберг и С.И. Кобрин, изучая сон больных с полной атрофией мышечной системы, не выявили его сокращения, хотя эти больные вовсе не нуждались в соматическом (телесном) “отдыхе”. Значит (...) сон не есть покой, а телесный отдых вовсе не обязательный элемент физиологического сна.

Аналогичным образом можно рассмотреть и такую общепринятую характеристику сна, как ареактивность, т.е. психическую заторможенность, отсутствие реакции на внешние стимулы. Во-первых, это “апостериорный” признак сна, поскольку порог пробуждения можно определить, лишь разбудив человека. Во-вторых, ареактивность, так же как и неподвижность, не служит достаточным признаком, поскольку она характерна для целого ряда заболеваний и других патологических состояний: фармакологического сна, наркоза, комы и пр.» (Ковальзон В.М. Природа сна // Природа. 1999. № 8. С. 172).

- ² «И сказал им: [положим, что] кто-нибудь из вас, имея друга, придет к нему в полночь и скажет ему: друг! дай мне займы три хлеба, ибо друг мой с дороги зашёл ко мне, и мне нечего предложить ему; а тот изнутри скажет ему в ответ: не беспокой меня, двери уже заперты, и дети мои со мною на постели; не могу встать и дать тебе. Если, говорю вам, он не встанет и не даст ему по дружбе с ним, то по неотступности его, встав, даст ему, сколько просит. И Я скажу вам: просите, и дано будет вам; ищите, и найдёте; стучите, и отворят вам, ибо всякий просящий получает, и ищущий находит, и стучащему отворят» (Лк.11:5–10)
- ³ Св. Феофилакт, Архиепископ Болгарский. Толкование Священного Писания. Евангелие от Луки. Глава 11. Цит. по ссылке в Интернете: <http://feofilakt.org.ua/ot-luki/glava-11.html>
- Там же тот же богослов интерпретирует понятие полночи как «конец жизни», три искомых в Притче Христа хлеба — как жажду веры в Троицу, а также следующим образом трактует понятие искушение (особенно насылаемое в полночь): «Нам должно молить Бога не о том, чтобы Он насладился на нас искушение, но о том, чтобы отвратил оное; а если постигнет, должно с мужеством переносить оное. Нужно сказать, что искушений два вида. Одни — произвольные, например, пьянство, убийство, прелюбодеяние и прочие страсти; ибо сим искушениям мы сами поддаёмся произвольно. Другие искушения — невольные, коим подвергают нас владыки и сильные. От произвольных-то искушений, то есть от страстей, нам должно убежать, молиться об избавлении от них и говорить «не введи нас», то есть не попусти нам впасть «в искушение», то есть в произвольную страсть, — «но избавь нас от лукавого». Ибо он наводит невольные и вольные искушения. Поэтому, когда ты невольно терпишь искушение от человека, не человека этого считай виновником твоего искушения, но лукавого. Ибо он научает человека яриться на тебя и неистовствовать» (Там же).
- ⁴ *Шуман Р.* Полное собрание сочинений для фортепиано. Т. 3. М.; Петроград. Государственное муз. издательство. Муз. отдел Н.К.П. 1920. С. 17.
- ⁵ Там же, с. 82.
- ⁶ Там же, с. 116.
- ⁷ И также в оркестровке роскошная, сатанински-соблазнительная иллюстративная звукопись этой поэмы унаследована от Г. Берлиоза, вплоть до «стука костей» в партии ксилофона...
- ⁸ Первым музыкальным произведением, отразившим данный сюжет, принято считать «Mattasin oder Toden Tantz» Авруста Нёмигера (August Noermiger), которое было опубликовано в «Tabulaturbuch auff dem Instrumente» в 1598 году.
- ⁹ «Um Mitternacht / Hab' ich gewacht / Und aufgeblickt zum Himmel; / Kein Stern vom Sternegewimmel / Hat mir gelacht / Um Mitternacht // Um Mitternacht / Hab' ich gedacht / Hinaus in dunkle Schranken; / Es hat kein Lichtgedanken / Mir Trost gebracht / Um Mitternacht. // Um Mitternacht / Nahm ich in Acht / Die Schläge meines Herzens; / Ein einz'ger Puls des Schmerzens / War angefacht / Um Mitternacht. // Um Mitternacht / Kämpft' ich die Schlacht / O Menschheit deiner Leiden; / Nicht konnt' ich sie entscheiden / Mit meiner Macht / Um Mitternacht. // Um Mitternacht / Hab' ich die Macht / In deine Hand gegeben; / Herr

- über Tod und Leben, / Du hältst die Wacht / Um Mitternacht». — Friedrich Rückert, Um Mitternacht (ca. 1835) in: *Ausgewählte Werke*, vol. 1, pp. 1, с. 234–235 (A. Schimmel ed. 1988) (SH transl.) 234–235 (A. Schimmel ed. 1988) (SH пер.)
- ¹⁰ На музыку эти стихи положены и А. Верстовским (1849).
- ¹¹ *Ширинян Р.К.* О романах Глинки (к вопросу о соотношении слова и музыки) // М.И. Глинка. К 200-летию со дня рождения: Материалы межд. науч. конф.: в 2-х тт. / Московская государственная консерватория им. П.И. Чайковского, Санкт-Петербургская государственная консерватория им. Н.А. Римского-Корсакова; отв. Ред. Н.И. Дегтярева, Е.Г. Сорокина. М.: МГК им. П.И. Чайковского, 2006. Том II. С. 239.
- ¹² Все цитаты даются по тексту партитуры в издании: Мусоргский М. Борис Годунов. Том.1 Полный ориг. текст подготовил Д. Ллойд-Джонс. М., Музыка, 1979. С. 236–241.
- ¹³ Мусоргскому была известна книга его друга Платона Павлова «Об историческом значении царствования Бориса Годунова». Второе изд. 1863. С. 100. Это слова подл. Истор. документ о покупке у нем. часовщиков с фигурками апостолов // Тетерина Н.И. Историзм художественного мышления М.П. Мусоргского. Дисс. на соиск. уч. ст. канд. искусствоведения. М. 2007. С. 127–128.
- ¹⁴ Таковы «биение-перезвон» у низких струнных и шуршание секстолой арфы, низкие духовые: фагот, валторны, потом низкие тромбоны и туба педалью; трель литавр с устрашающими крещендо, взлеты флейт и гобоев до «взвизга» (к ц. 4).
- ¹⁵ Цит. по вышеуказанному изданию партитуры оперы, С. 336–349.
- ¹⁶ На то направлены все экстремальные для своего времени выразительные средства: интонационные, гармонические, тембровые (см. с. 388 названного издания).
- ¹⁷ *Мусоргский М.* Сорочинская ярмарка М., Музгиз. 1957. Опера в 3-х действиях по Гоголю. Сост. и переработал по автографам П. Ламм. По изданию 1933 г. М., Музгиз, 1957. Сцена Видения дана в переложении с сопр. ф-но, сделанным по ориг. тексту С. Павчинским. С. 161 и далее.
- ¹⁸ Musical Times. London. Март 1898.
- ¹⁹ Примечание композитора: «текст этой части заимствован из сборника Сахарова». (Сказания русского народа, собр. Н. Сахаровым. 3-е изд. типография Сахарова. СПб. 1841. Т. 1, книга 2: русское народное чернокнижие». С. 46.
- ²⁰ *Петрушанская Е.* Музыкальный мир Иосифа Бродского. СПб., 2004. С. 29, 58.
- ²¹ *Акопян Л.* Музыка XX века. Энциклопедический словарь. М., 2010. С. 387–388.
- ²² Там же. С. 384.
- ²³ Warcraft 3 TFT «Полночь» Midnight_AI_v.3.64_SLKOpt.w3x Размер: 3,1Mb v3.64. Автор 16GB. Размер файла 3242 kb. Размер карты 96x64. Тип карты AoS. Число игроков 2–10. Тайлсет Sunken Ruins. Версия игры 1.23+ Язык — русский.
- ²⁴ Фрагмент хвалебного комментария характерен: «...музыка становится более нойзовой и давящей. В частности, трек Velehentor'a "Кадыкачан" был навеян посещением одного из городов-призраков России...»

- ²⁵ Полуночная империя. Ссылка в Интернете: <http://209.85.129.132/search?q=cache:opS2pY4ga1UJ:www.liveinternet.ru/community/2985458/post94733511/+%D0%BF%D0%BE%D0%BB%D1%83%D0%BD%D0%BE%D1%87%D0%BD%D0%B0%D1%8F+%D0%BC%D1%83%D0%B7%D1%8B%D0%BA%D0%B0&cd=8&hl=ru&ct=clnk&gl=ru&client=firefox>
- ²⁶ Сад демонов. Словарь inferнальной мифологии Средневековья и Возрождения. Авт. сост. А.Е. Махов. М., 1998.
- ²⁷ Там же. С. 223–224.

Е. Волкова

ЖАНР «ГИМНА НОЧИ» В ЕВРОПЕЙСКОЙ ПОЭЗИИ И ЖИВОПИСИ КОНЦА XVIII – НАЧАЛА XIX ВВ.

Э. ЮНГ, У. БЛЕЙК, НОВАЛИС

Разве не все, что нас восхищает,
окрашено цветом Ночи?

Новалис

«Се богиня, ночь, исполненная величия, сидит на черном престоле и свинцовый свой скипетр на спящий мир простирает! Какая мертвая тишина! Какая глубокая мрачность! Ни око, ни внимающее ухо не обретают ни единого предмета: спит все творение! Будто пульс Вселенной остановился и природа замерла. Благоговейная тишина, конец предвещающая. Да исполнится скорее сие пророчество. О, судьба! Опустит занавес; мне более нечего терять»¹. Так начинается поэма одного из родоначальников английской кладбищенской поэзии — Эдварда Юнга (Edward Young, 1683–1765), широко известная в России конца XVIII в. под разными названиями «Нощные мысли и другие некоторые сочинения г. Юнга» (1780), «Бытие разумное» (1787), «Дух, или Нравственные мысли славного Юнга, извлеченные из нощных его размышлений» (1798), «О нищете человечества», «Нарцисса», «Средство не страшиться смерти», «Юнговы нощи» и «Плач, или Нощные мысли о жизни, смерти и бессмертии, аглинское творение г-на Йонга...» (1799)². Священник и философ-моралист Юнг назвал свою поэму «The Complaint, or Night-Thoughts on Life, Death and Immortality» («Жалоба, или Ночные размышления о жизни, смерти и бессмертии») и публиковал частями с 1742 по 1746 гг., а вскоре «ее можно было обнаружить рядом с Библией практически в каждом благочестивом доме»³. В 1750–1770-е гг. она приобрела невероятную, но недолгую популярность в Европе, а позднее — и в России. Некоторые немецкие критики ставили «Ночи» Юнга выше «Потерянного рая» Милтона; Гёте изучал английский по Юнгу и Милтону и утверждал, что атмосфера «Ночей» повлияла на создание «Страданий юного Вертера».

Французские, немецкие, а за ними и русские переводчики (переводившие поначалу с французского или, как А.М. Кутузов, с немецкого языка-посредника) иногда очень вольно обращались с оригиналом. Во-первых, потому что перевод тогда воспринимался многими как вариации на тему оригинала. Во-вторых, потому что «Ночные мысли» были написаны белым стихом, что некоторым переводчикам хотелось «исправить», заключив свой

текст в строгие рамки метрической системы. И в-третьих, потому что эти размышления выросли из плача Юнга по умершим близким (он в один год потерял супругу, любимую падчерицу и ее мужа), что в ответ вызвало исповедальный плач переводчика, также потерявшего дорогих ему или ей людей. «Ночные размышления» Юнга считают наиболее исповедальным произведением кладбищенской поэзии, которую можно определить как поэзию ночную и готическую, поскольку ею создана мистическая поэтика смерти как ночи жизни.

Поэма Юнга разделена на девять ночей, каждая из которых посвящена отдельной теме. Обоснование ночи как символа религиозно-нравственной проповеди дано в первой части «Ночь I. Жизнь, смерть и бессмертие».

Сладостный ночной сон, пишет Юнг, посещает только счастливых людей, от несчастных, тоскующих в ночи, он отлетает. Если и спит страдалец, то сон его краток и беспокоен. «О, сколь счастливы те, которые не пробуждаются уже более!» Погружение в сон как ежедневный опыт умирания делает ночь метафорой смерти. Образ ночи как богини смерти приводит к созданию ночной мифологии: богиня восседает на троне в окружении двух дочерей-близнецов — Тишины и Тьмы. Если царство их матери — старухи-ночи — подчинено законам земного времени, то дочери царствуют в вечности загробного мира. «Тишина и тьма, величественные сестры! Близнецы престарелой ночи, которые влекут нежные мысли к разуму — основанию воли (столп истинного величия в человеке), вас призываю я на помощь и возблагодарю вас во гробе — во гробе, вашем царстве, где оболочка телесная души моей падет как святая жертва на безотрадный алтарь ваш»⁴.

Мифология, или своего рода религия ночи, рождает в поэзии Юнга особый жанр, близкий молитвенному славословию Бога, который можно определить как «гимн ночи» (в религиозном значении «гимна» как церковной молитвы).

Написанная под влиянием кембриджских неоплатоников (таких как Б. Уичкоут, Р. Кадворт, Дж. Смит и Г. Мор) и масонов, поэма воспекает смерть как возвращение души в вечность⁵. Сын века разума, Юнг вслед за неоплатониками утверждает единство разума и веры и слагает гимн ночи, чьи дочери — Тишина и Тьма — «влекут нежную мысль к Разуму и на Разуме основывают Волю». Юнг известен как христианский рационалист, который верил, что разум способен подняться до познания Бога и через это возвышение восстановить в падшем человеке его Божественную целостность и чистоту.

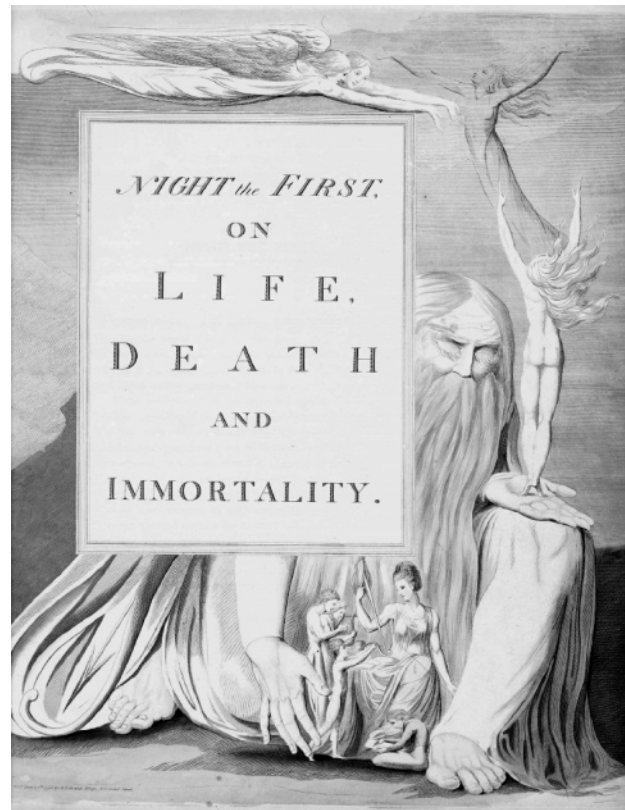
В 1795 г. (когда слава Юнговых ночей пошла на убыль) английский издатель Ричард Эдвардс (Richard Edwards) решил выпустить респекта-

бельное четырехтомное иллюстрированное издание «The Complaint, and the Consolation; or, Night Thoughts by Edward Young» (как тогда было принято иллюстрировать только таких классиков, как Шекспир или Милтон) и обратился к бедному малоизвестному художнику Уильяму Блейку, которого Англия откроет для себя лишь спустя полвека, когда прерафаэлиты объявят его своим предшественником. Блейк, непризнанный тогда поэт гораздо большего дарования, чем Юнг, в течение полутора лет (1795–1797 гг.) создал 537 акварелей и выгравировал сорок три из них. Затея издателя оказалась финансово несостоятельной, и в 1797 г. в свет вышли только сорок три цветные гравюры как иллюстрации к четырем «Ночам» Юнга, которые вскоре были преданы забвению. Неизданные акварели оставались неизвестными до 1874 г., да и позднее долгое время они были наименее изученными из живописных работ Блейка.

В отличие от Юнга, он был человеком новой романтической эпохи, бунтарем и пророком. Рационалистов Локка и Ньютона он объявлял глашатаями сатаны, поскольку сам ниспровергал ratio как силу, приковывающую человека к материальному миру, а воспевал воображение — как дар, способный вознести душу к небесам⁶.

Иллюстрации Блейка стали визуальным опровержением вербального — тем редким случаем, когда иллюстратор намеренно вступает в спор с литератором. На сохранившемся экземпляре «Ночных мыслей» Юнга остались пометки Блейка, которыми он выделял стихи, выбранные им для иллюстраций. Стихотворный текст Юнга он располагал не на отдельных листах, как тогда было принято, а окружал своим рисунком, создавая противоречивый вербально-визуальный образ. Если свои собственные произведения Блейк обычно выгравировывал полностью, стремясь сплать изображение и слово в единое целое⁷, то в данном случае он оставлял текст Юнга напечатанным, а выгравировал лишь свои акварели, что подчеркивало разнородность текста и иллюстраций.

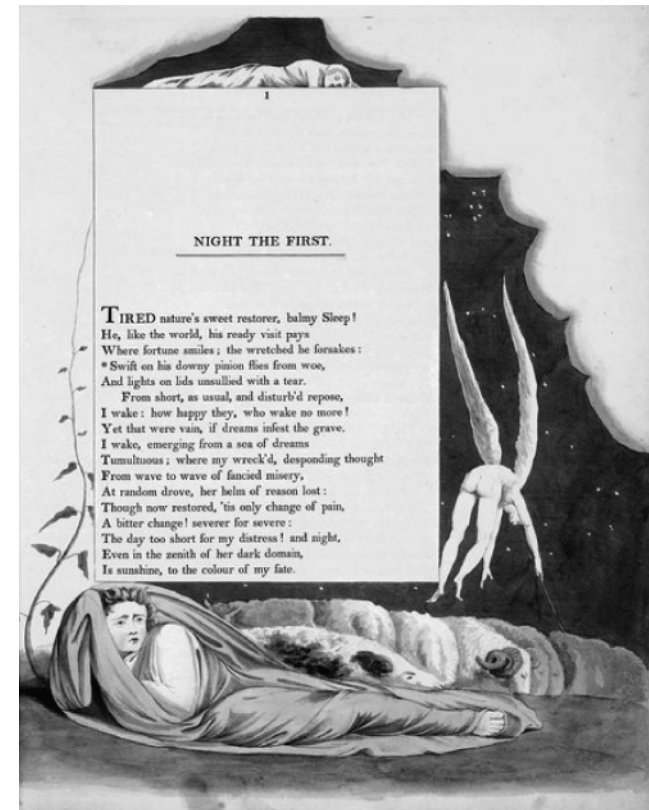
«Первую ночь» Юнга открывает изображение смерти в виде старца (смерть/death мужского рода в английском языке), похожего на ключевой для мифологии Блейка персонаж Уризен (Urisen — Your reason), представляющий одну из четырех ипостасей (Four Zoas⁸) распавшегося бога. Уризен (рассудок) обладает как созидательной, так и разрушительной силой, которая пытается заключить мир в узы закона и материи и тем самым связать воображение, лишить его духовной силы. Таким законом, связывающим человека, Блейк считал равно и Моисеевы заповеди, и законы Ньютона. Фигура Уризона обычно сочетается с треугольником, телескопом или цепями, обозначающими науку, просветительский культ разума как механистическое начало, привязывающее дух и воображение



Илл. 1

к материи, которая, наряду с рациональным началом, демонизируется Блейком. На первой иллюстрации юризоподобная фигура смерти загребаёт правой рукой целое семейство, в котором дети прощаются с матерью, а левой передает женскую душу ввысь, где ее встречают ангелы. Так ночь-смерть оборачивается началом новой жизни.

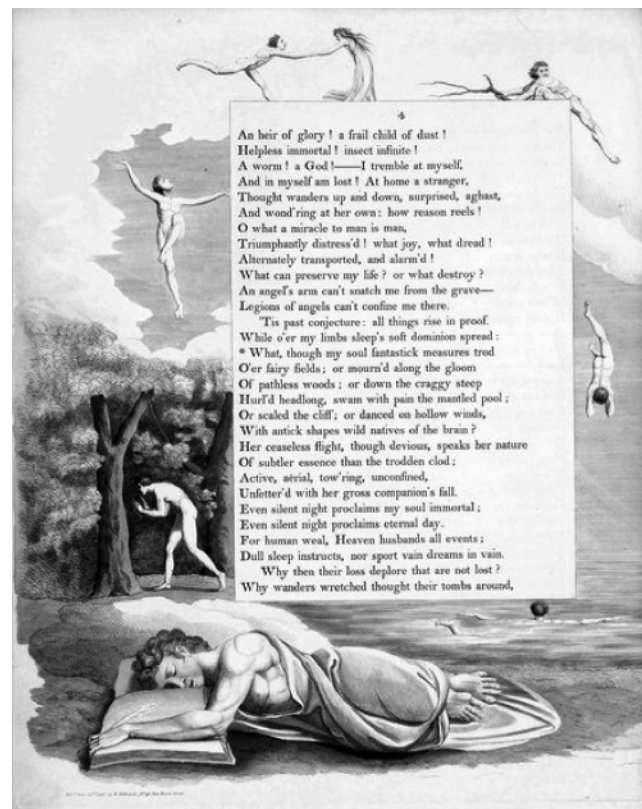
На первой иллюстрации к тексту Юнга ночь представлена как забвение от дневных страданий. Блейк изображает бодрствующего пастуха, а на заднем плане — ангела ночи, волшебной палочкой усыпляющего стадо овец. Этих аллегорий нет у Юнга. Блейк таким образом переводит оппозицию сна-бодрствования в библейскую пасторальную вертикаль: пастух — аллегория Бога, бодрствующего о мире, а овцы — люди, которым Бог посылает ночное утешение. На лице пастуха страдание: он одновременно



Илл. 2

менно и страдающий человек на фоне спящей «равнодушной» природы, и Бог, сострадающий миру.

На третьей гравюре, по-видимому, изображен спящий поэт, изголоавьем которому служит книга. В собственной поэме «Бракосочетание Рая и Ада» (*The Marriage of Heaven and Hell*, 1790) или, например, в трактате «Все религии едины: глас человека, вопиющего в пустыне» (*All Religions Are One*, 1788), Блейк прямо отождествляет Бога с Поэтическим Гением: «Религии всех народов есть результат их различного восприятия Поэтического Гения, которого всюду называют Духом Пророчества»⁹. Это утверждение можно понять двояко: как желание подчеркнуть творческое начало в самом Боге и одновременно возвысить гений человека до Божественного статуса.

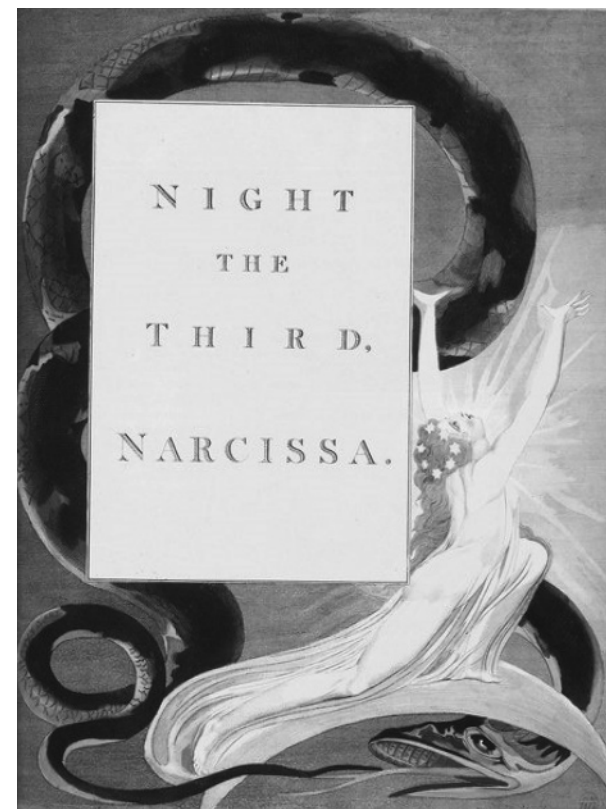


Илл. 3

Этот рисунок должен был иллюстрировать отрывок Юнга о двойственности человека, открывающийся словами:

Наследник славы! Хрупкое чадо праха!
 Беспомощный бессмертный! бесконечное насекомое!
 Червь! Бог! — Я трепещу перед собой,
 Внутри себя блуждая!¹⁰

Безмолвная тишина ночи, продолжает Юнг, утверждает бессмертие души, которая во сне устремляется в вышний мир, освобождаясь от брэнной плоти. Блейк изображает «бесконечную цепь» как круговращение души в ее падении и возвышении. Слева внизу расположено традиционное изображение согбенного Адама, изгнанного из рая, наверху — встреча



Илл. 4

влюбленных (или души с ангелом) в небесах. Блейк делает акцент не на двойственности человека, а на ликующем полете его духа, на торжестве небесного танца, блаженстве воспаривших ввысь.

Первый лист «Третьей ночи» украшает изображение женщины, устремленной ввысь и окруженной змеем, пытающимся ухватить свой хвост.

Эта гравюра была вынесена Р. Эссиком и Дж. Лабелом в 1975 г. на обложку комментированного издания Юнга-Блейка «Night Thoughts or, The Complaint and The Consolation», причем название книги было напечатано белым по черному, что подчеркивало связь Юнга с масонской символикой света и тьмы¹¹. Поначалу считалось, что змей символизирует вечность, в которую устремлена душа, но более систематичные изыскания показали, что змей у Блейка воплощает ложный падший разум человека. Змей выступает

в других произведениях аллегорией падшей любви (страсти), государства (Блейк был против государственного и церковного институтов), материализма (абсолютно негативного понятия у Блейка, обозначающего грехопадение человека). Женщина, опирающаяся на полумесяц и излучающая свет, может ассоциироваться с «Женой, облеченной в солнце» из «Откровения Иоанна Богослова», которой угрожает красный дракон, либо символизировать свет души, устремленной к Богу, в то время как змей — воплощать зло рационального/материального мира, не способного подняться ввысь, а потому обреченного в дурной замкнутости на самом себе пожирать собственную плоть.

Если английский сентименталист Эдвард Юнг воспекает Ночь как владычицу мысли, а романтик Блейк — как торжество воображения, то Фридрих фон Гарденберг, юрист, инженер и поэт, известный как Новалис, пишет свои «Гимны к ночи» (*Hymnen an die Nacht*, 1800) прежде всего как песнь любви в разлуке с рано ушедшей из жизни возлюбленной. Софи фон Кюн, обрученная с Новалисом в 13-летнем возрасте, умерла через 2 года, не дожив до свадьбы. В скорби по возлюбленной Новалис создает свой «гимн ночи»:

«Слава всемирной владычице, провозвестнице святых вселенских, любвеобильной покровительнице! Ею ниспослана ты мне — любящая, любимая — милое солнце ночное! Теперь я пробудился — я принадлежу тебе, значит, себе — ночь ты превратила в жизнь, меня ты превратила в человека — уничтожай пылким объятием тело мое, чтобы мне, тебя вдыхая, вечно тобою проникаться и чтобы не кончилась брачная ночь».

(Перевод В. Микушевича)

Под влиянием идей Фихте Новалис развивает поэтическую религию любви, согласно которой посредником между человеком и Богом может быть не только Христос, но и любимый человек, ушедший в мир иной. Благодаря этому посредничеству человеку открываются новые миры, поскольку опыт смерти оборачивается опытом вечной жизни, а разрыв земных связей — рождением небесных уз. Новалис разворачивает эту мысль при помощи библейской матримониальной метафоры, переходя от брачного союза с возлюбленной к образу духовного брачного пира, соединяющего человека с Богом:

К невесте милой, вниз, во мрак!
Свои разбив оковы,
К Спасителю на вечный брак
Мы поспешить готовы;
Так нам таинственная власть
На грудь Отца велит упасть.

(Перевод Е.М. Никулиной)

Как умирает тело, и тем освобождает душу, так умирает день, освобождая ночь. День исполнен суеты, в нем царствует материя. «Неужели утро неотвратимо? Неужели вечен гнет земного? В хлопотах злосчастных исчез небесный след ночи. Неужто никогда не загорится вечным пламенем тайный жертвенник любви?» Новалис развивает поэтическую религию ночи, созданную Юнгом¹². В космическом храме ночи он устанавливает жертвенник любви, на котором горит огонь вечности. «Смерть моя ночью — в священном огне». Новалис, как и Юнг, стремится соединить поэзию с философией и наукой — идея, вдохновлявшая гейдельбергских романтиков к созданию универсальной литературы будущего, призванной синтезировать все сферы культуры. Новалис изучал горное дело, математику, химию, биологию, историю и готовил свой проект Энциклопедии. Его «Гимн к ночи» — это космогония ночной вселенной как царства духа и любви.

Божественней сверканья этих звезд
Раскрылись в нас бесчисленные очи
Твоим дыханьем, Ночь! И дали видят
Бледнейших солнц меж тех горящих воинств.
Не нужен свет, чтоб ясно видеть душу,
Что мир, превысивший звезд, живет любовью
И негой несказанной наполняет.
Тебе хвала, владычица вселенной,
Иных миров вещунья, Ночь-пестунья,
Блаженств любви Богиня, мне вернула
Возлюбленная, нежная, тебя;
Мне солнцем ты полуночным сияешь,
Я ныне бодрствую: я твой и свой;
Ты жизнью ночь творишь и в ней меня
Впервые человеком. Эту плоть
Сожги огнем духовным, чтоб воздушней
Тебя проник — с тобой смешался я,
И брачной ночью станет ночь на век.

(Перевод Вяч. Иванова)

Если у Юнга дочери Ночи — Тьма и Тишина, то у Новалиса ее дочь — любовь. Как у Юнга и у Блейка, ночь Новалиса — не только метафизический символ, но и особый орган восприятия мира (ночь открывает глаза вечности). Как и в английской кладбищенской поэзии, хронотопом ночи-смерти является могила — преддверие смерти, пограничная сфера между

двумя мирами. В своем дневнике Новалис описывает острое переживание встречи с Софией при посещении ее могилы¹³.

Новалис, как и его предшественники, наполняет гимн ночи различными библейскими мотивами. Христос, рождающийся в священную ночь, это «небесное сердце, чашечка цветка для всемогущей любви, обращенная к высокому отчому лику, лелеемое тихой нежной матерью. С боготворящим пылом взирало пророческое око цветущего младенца на дни грядущие и на своих избранников, отпрысков его божественного рода, — не удрученное земными днями своей участи. Вскоре вокруг него сплотилось вечное детство душ, объятых сокровенною любовью». Мистическая поэтика Новалиса им самим определялась как магический идеализм.

Не знает ночь рассвета
В прибое волн своих.
Навек блаженство это —
Единый стройный стих.
Всего на свете краше,
Не меркнет ни на миг
Святое солнце наше,
Господень ясный лик.

(Перевод Е.М. Никулиной)

Новалис созвучен Юнгу своим стремлением объединить веру и разум, религию и науку, и одновременно един с Блейком (которого он, скорее всего, не знал) — в романтической устремленности к мифотворчеству и созданию новой религии Гения — преображенному христианству, одной из мифологем которого стала Ночь как покровительница разума, воображения и любви.

Эдвард Юнг умер в ночь на Страстную пятницу 1765 г. Новалис ушел из жизни через семь месяцев после «Гимнов к ночи», не дожив до 29 лет. Уильям Блейк умер на закате дня в шесть часов вечера 16 августа 1827 г., после того как пообещал жене, что он всегда будет с ней.

¹ Здесь и далее за основу взят прозаический перевод А.М. Кутузова, который отредактирован автором статьи в тех случаях, когда он неточен либо звучит слишком архаично. См.: *Кутузов А.М.* Плач Эдуарда Юнга, или Ночные размышления о жизни, смерти и бессмертии, в девяти ночах помещенные. М., 1785.

Night, sable goddess! from her ebon throne.
In rayless majesty, now stretches forth
Her leaden sceptre o'er a slumb'ring world.

Silence, how dead! and darkness, how profound!
Nor eye, nor Listening ear, an object finds;
Creation sleeps. 'Tis as the gen'ral pulse
Of life stood still, and nature made a pause;
An awful pause! prophetic of her end.
And let her prophecy be soon fulfill'd;
Fate! drop the curtain ; I can lose no more.

² О русских переводах поэмы Юнга см.: Строилова А.Г. А.М. Кутузов — перевод поэмы Эдварда Юнга «The complaint, or night thoughts»: комментарий и перевод./ Материалы конференции «А переводчик может...»/ <http://conference.kemsu.ru> (20.09.2009). Перевод Кутузова представлен Строиловой как «самый значительный в истории русского юнгианства».

³ *Guerber L.* Water-Colors by William Blake./The Metropolitan Museum of Art Bulletin. Vol. 23. No. 4. April, 1928. P. 105.

⁴ Silence and darkness! solemn sisters! twins

From ancient night, who nurse the tender thought
To reason, arid on reason build resolve,
(That column of true majesty in Man.)
Assist me: I will thank you in the grave;
The grave, your kingdom : there this frame shall fall
A victim sacred to your dreary shrine.

⁵ Л.Н. Толстой в «Войне и мире» с иронией, например, описывает любовь к смерти как последнюю из семи добродетелей, «которые должен был воспитывать в себе каждый масон», но которую Пьер Безухов не может ни принять, ни запомнить.

⁶ Контрастный анализ взглядов Юнга и Блейка представлен, например, в статьях: Helmstadter Th. H Blake and the Age of Reason: Spectres in the Night Thoughts," Blake Studies, V: i, Fall 1972, pp.105–41; Chayes I. H, Picture and Page, Reader and Viewer in Blake's Night Thoughts Illustrations," Studies in Romanticism, XXX: iii, 1991, pp.439–72; Farrell M. William Blake and Edward Young's Night Thoughts./ A Journal and Forum for Postgraduates in English (UK)/ <http://www.dur.ac.uk/postgraduate.english/MichaelFarrellArticleIssue14.htm#top> (08.09.2009)

⁷ Уильям Блейк был визионером и утверждал, что новую технику гравюры (которую он назвал «иллюминированной печатью» — illuminated printing) ему открыл в видении его умерший брат Роберт, что помогло Уильяму печатать свои стихи и иллюстрации к ним с одной гравировальной пластины. Блейк полагал, что такой способ печати должен был сплести слово и изображение в единый образ.

⁸ Так Блейк позднее назовет собственный поэтический ноктюрн из девяти ночей, в котором вступит в вербальный спор с Юнгом и просветительским культом разума. См.: Ackland M. Blake's Critique of Enlightenment Reason In The Four Zoas/ Colby Library Quarterly, XIX: iv, December 1983, pp. 173–90.

⁹ *Blake W.* Complete Writings, Oxford: Oxford Univ.Press, 1972, p. 89.

- ¹⁰ An heir of glory! a frail child of dust!
Helpless immortal! insect infinite!
A worm! a God! — I tremble at myself,
And in myself I am lost!

Знаменитое державинское «Я червь! Я Бог!» из оды «Бог» — парафраз на восклицание «A worm! a God!» Юнга. Эти же слова были взяты Жуковским в качестве эпиграфа к его стихотворению «Человек».

- ¹¹ См.: Essick, R., La Belle, J., eds., *Night Thoughts or, The Complaint and The Consolation. Illustrated by William Blake*, New York, 1975. Известно, что на британских масонов большое влияние оказал ученый и философ-мистик Роберт Фладд (Robert Fludd, 1547–1637), который представлял начало небытия (состояние до сотворения мира) в виде квадрата черного цвета («Великая тьма»), а сам акт творения как акт рисования светом по материи (в символическом выражении — белым по черному). См.: *Артемьева Т.В.* Британские мистики в России XVIII века. В кн.: *Философский век. Альманах. Вып. 17. История идей как методология гуманитарных исследований. Часть 1 / Отв. редакторы Т.В. Артемьева, М.И. Микешин.* СПб.: Санкт-Петербургский центр истории идей, 2001.
- ¹² Трудно согласиться с Дж.Л. Киндом, который считал, что Новалис не испытал серьезного влияния «Ночных размышлений» Юнга. См.: *Kind J.L.* Edward Young in Germany. N.Y.: Columbia University German Studies. Vol. II. No. III. 1906. P. 101.
- ¹³ См.: *Baker J.M., Jr.* Loss and Expectation: Temporal Entwinement as Figure and Theme in Novalis, Wordsworth, Nerval and Leopardi. / *Romantic Poetry*, ed. by A. Esterhammer. V. 7. Amsterdam; Philadelphia. John Benjamins Publishing Company. 2002. P. 65–67.

С. Сидорова

МЕТАФИЗИКА ЛУННОГО СВЕТА: МОПАСАН, ВАН ГОГ, ДЕБЮССИ

Отголоски былых воспоминаний, стремление к бесконечному по-прежнему чаруют меня. Но когда же наконец напишу я звездное небо, картину, которая неизменно меня занимает?¹

*Винсент Ван Гог.
Из письма к брату Тео*

Лунный свет как сверхфизическое явление у трех художников можно рассматривать с двух сторон — как событие эстетическое и как событие этическое. В первом случае речь идет о метафизике формы, способе изображения лунного света, художественной технике. Во втором — о метафизике содержания лунных пейзажей, о стремлении ответить с их помощью на главные вопросы бытия.

На уровне формы у трех авторов заметно перерастание границ локальных видов искусств. Многоуровневость и симфонизм образа лунного света выступает при этом как художественная особенность прочтения созданных культурных текстов. Взаимопроникновение и взаимовлияние различных техник и языков искусства осуществляется в «лексическом», «стилистическом» и «семантическом» аспектах.

Так, к примеру, ночная музыка Клода Дебюсси становится «говорящей» благодаря текстовым камертонам, написанным самим композитором, которого, в первую очередь, занимало не соблюдение традиционной формы ноктюна, а поэтическое значение этого слова: ассоциативный ряд, впечатления и особые световые эффекты. Доминирующим цветом в ноктюне «Облака» для Дебюсси является серый, мягко оттененный белым: «Здесь мы видим неизменное небо с медленно и меланхолично плывущей по нему вереницей облаков, но заканчивается она страдающим серым облаком, потихоньку растворяющимся в белом»². Во всех трех ноктюнах образ лунного света вибрирует, живет, изменяется: от серого к белому в «Облаках», затем через стадию «светящейся пыли»³ в «Празднествах» к серебряному в «Сиренах». Более того, лунный свет не только цветоносен в музыкальных ночных картинах, он приобретает характерные для танца в «Празднествах» вихревые движения, чем напоминает спиралевидные вибрирующие луны и звезды в ночных пейзажах Ван Гога.

Символика круглого, спиралевидного и вихреобразного, рождающаяся в лоне формы, получает развитие на семантическом уровне. Смягченные округлыми линиями лунного света предстают предметы и явления окружающего мира и в новелле Мопассана «Лунный свет». А влюбленная пара, выступая из радужного тумана, преодолевает раздвоенность и антиномичность мироздания. «Они казались единым существом, тем существом, для которого предназначена была эта ясная и безмолвная ночь, и они шли навстречу священнику, словно живой ответ, ответ, посланный Господом на его вопрос»⁴. Работа Ван Гога «Звездная ночь на Роне» (1888) могла бы послужить замечательной иллюстративной интерпретацией новеллы Мопассана «Лунный свет», поскольку в ней открывается та же идея андрогинности, то же чувство бесконечности, явленное в двух человеческих фигурах, составляющих одну. О создании такой фигуры на полотне и мечтал живописец, в которой бы «не было видно ни начала, ни конца» и которая составляла бы «одно гармоничное живое целое»⁵.

Примечательно, что у всех трех авторов попытки запечатлеть лунный свет синхронизированы с поиском религиозных основ бытия, со стремлением к Богу, с метафизической попыткой увидеть невидимое, лежащее по ту сторону бытия. Как признавался Винсент Ван Гог в письмах к брату Тео, «...временами я испытываю страшную потребность в религии. Тогда я выхожу ночью писать звезды — я всё чаще мечтаю написать группу друзей на фоне такого пейзажа»⁶. Ночные пейзажи знаменуют собой последнюю страницу творчества живописца, завершение метафизического пути, приближение к светилу, недоступному в земной жизни, встречу с Богом, отрицание плоскостности и односторонности мировидения под беззвездным небом. «Однако и жизнь, вероятно, тоже кругла и своей протяженностью и объемом намного превосходит ту сферу, какая нам пока что известна»⁷. Лунный свет дарил изображенным явлением объем, глубину и округлую завершенность. Эти закрученные, вихреобразные потоки становятся способом организации художественного пространства-времени и связаны непосредственно с топонимикой творческого пути.

Образы, рожденные округлой линией Ван Гога, к примеру, выстраиваются в определенную цепочку трансформаций: солнце — гнездо птицы — сердцевина солнц-подсолнухов — звезда — луна — голова человека на фоне звездного неба, окруженная светящимся нимбом. Последний образ в портрете «Поэт» подобен фермате в музыке вечности. «Мне хотелось бы сказать картинами нечто утешительное, как музыка, мне хотелось бы писать мужчин или женщин так, чтобы вкладывать в них что-то от вечности, символом которой был некогда нимб, от вечности, которую мы ищем теперь в сиянии, в вибрации самого колорита»⁸. Постепенно ночной пейзаж

становится отражением внутреннего мира человека, превращаясь в сновидческое пространство, в своеобразный автопортрет бессознательного, когда ночь обнажает, а не скрывает самую суть человеческой души. И тогда целый подлунный мир с его куском пейзажа становился комнатой, а луна, висятая в небе, — круглым чердачным окном, пропускающим свет.

Создавая знаменитый лунно-звездный лик друга-поэта, Ван Гог писал: «Я преувеличиваю светлые тона его белокурых волос, доходя до оранжевого, хрома, бледно-лимонного. Позади его головы я пишу не банальную стену убогой комнатухи, а бесконечность — создаю простой, но максимально интенсивный и богатый синий фон, на какой я способен, и эта нехитрая комбинация светящихся белокурых волос и богатого синего фона дает тот же эффект таинственности, что звезда на темной лазури неба»⁹.

Душа как лунный пейзаж становится ведущим программным образом для Дебюсси в Бергамасской сюите, навеянной стихотворением Поля Верлена «Лунный свет (Лунное сияние)»:

У вас душа — изысканный пейзаж,
Где пляшут маски, выются бергамаски,
Бренча на лютнях и шутя, — глаза ж
У всех печальны сквозь прорезы маски¹⁰...

Таким образом, для Дебюсси, иллюстрировавшего верленовское стихотворение, образ луны и маски соединялись. Попытка воплотить в музыке сокрытые в природе смыслы и тайны виделись композитору дорогой святости. «Почувствовать, как величественны и потрясающи те зрелища, которые природа предлагает нам — призрачным и дрожащим прохожим, — вот что я называю «молиться»¹¹.

Особенность отраженного света луны, являющейся лишь частью астральной двоичности, отраженной маской Солнца, позволяет увидеть ряд образов, антиномично сопутствующих лунному свету, соперничающих с ним или заменяющих его. Так, свет газовых и электрических фонарей у Мопассана и Ван Гога выступает резкой, грубой противоположностью мягкому лунному свету. А свет-звук голосовых партий в «Сиренах» Дебюсси контрастирует с инструментально-серебристым течением нокturna.

Искусственный свет в картине Ван Гога «Ночное кафе в Арле» (1888) обостряет цветовые контрасты далеких цветов и освещает «неистовые человеческие страсти»¹², а «кроваво-красная комната»¹³ рождает в воображении inferнальные образы ночи, подобные видению лирического героя новеллы Мопассана «Ночь (наваждение)». (Подробнее см. ниже.) В работе того же года «Звездная ночь на Роне» Ван Гог в пространстве одной картины сталкивает плоскости земного и небесного света. «В сине-зеленом просторе

неба переливается зеленым и розовым Большая Медведица, и бледность ее контрастирует с резким и грубым золотом газа»¹⁴.

Спальня Ван Гога с резко очерченными углами также выступает противоположностью естественному ночному пространству, и прямоугольное окно, сквозь которое в комнату попадает лунный свет, лишает его мягкости, наделяет его изломанной линией, создает резкие световые контрасты и таким образом обостряет антинормию внешнего и внутреннего пространств. И тогда лунный свет дробит безжизненное пространство комнаты, призванное быть коконом внутреннего человека. Подобно скорлупе, оно распадается, и художник-бабочка выпархивает на волю под мягкое свечение звездного неба. «Это существование художника-бабочки, возможно, будет протекать на каком-нибудь из бесчисленных светил, которые не более недоступны для нас после смерти, чем при жизни черные точки, символизирующие города и селения на географической карте»¹⁵. Так внешне-враждебный мир меняется местами с внутренне-органичным.

Движение от макрокосма к микрокосму приводит сознание художника в точку, чтобы вновь из нее развиваться в линию. И «распыление тематических элементов формы»¹⁶ в финале «Облаков» Дебюсси не противопоставит «стягиванию» художественных образов Ван Гога. Эти центробежные и центростремительные силы лунного света создают эффект симфонизма в диалоге различных видов искусств, говорящих на одну тему.

Вопрос синтеза искусств становится ведущим при анализе писательской манеры и стиля Ги де Мопассана. Так, эволюция образов лунного пространства в контексте лишь одного сборника новелл «Лунный свет» проходит цикл от импрессионистской изобразительной техники к экспрессионистской, как будто между первой и последней новеллами пролегает целый период творчества писателя. Это скорое изменение происходит, безусловно, благодаря избранному сюжету подвижного лунного света. Кольцевое обрамление сборника лунными пейзажами, между которыми заметна очевидная стилистическая и семантическая разница, позволяет воспринимать сборник как целостное существо, изменяющееся, подобно лунному пейзажу, — от световых и прозрачных образов к мраку и слепой темноте ночного существования. Идиллическая картина первой новеллы, в которой струящийся лунный свет гармонично согласуется с внутренним пейзажем лирического героя, сменяется контрастной заключительной новеллой, двойное название которой «Ночь (Наваждение)» знаменует собой антинормичность образов и красок, сменяющих друг друга. Уже в самом двоящемся названии новеллы сокрыты двойственные образы, насыщающие повествование: синхронные друг другу два Парижа, два света — неестественных огней рамп и электрических шаров, две

реки — небесная и земная, два ночных пути — реальный и под-реальный. Ослепленный «бледными лунами» кафе-штанов, герой теряет дорогу под сводами Триумфальной арки точно под воротами Аида. Лабиринт спутанного сознания перерастает в нисходящую траекторию пути героя, когда он спускается к темным, почти мертвым водам Сены, в которых можно угадать морщинистую поверхность вечной Леты, а в парижских извозчиках фиакров — перевозчиков-харонов. Почти фовистская техника словесного мазка, создаваемая незаконченными фразами, обилием многоточий, превращает привычную картину ночного, подлунного Парижа в неузнаваемую инфернальную, безлунную: «...Бесконечное пространство надо мной было черное, совершенно черное, еще более черное, чем город»¹⁷.

Подобное преодоление импрессионистских тенденций и рождение экспрессионизма ночного видения характерно также для творчества Клода Дебюсси, ритмические пульсации ноктюрнов которого (в особенности «Празднеств») обнаруживают ярко выраженное страстное начало ночных видений, где, по признанию самого композитора, сам воздух «движется в ритме танца, с внезапными вспышками света»¹⁸. В смеющихся же голосах сирен (ноктюрн «Сирены») оживают гомеровские образы потустороннего, темного мира. Движение музыкальной мысли, наполненное «ниспадающими мотивами»¹⁹, напоминает собой нисходящий путь героя Мопассана.

Техника крупных, стремительных, как будто бы незавершенных мазков, характерная для творчества Ван Гога, Дебюсси, Мопассана-новеллиста, также объединяет искусство цвета, звука и слова в рассматриваемом контексте. При этом дискретность характера стилистических приемов лишь обостряет целостность идеальной реальности, которую пытаются создать французские мастера.

Таким образом, всем трем авторам свойственна своеобразная эстетика лунарных парадоксов, содержащая в себе антиэнтропийный характер рассеянного, ясность затемненного, звучание молчащего и целостность незавершенного. Сияющая сказать и одновременно молчащая лунная реальность навязывает художникам вереницу дихотомий и зеркальных оппозиций, которые заполняют собой созданные ночные пространства. Водная стихия, часто сопутствующая лунному свету в рассматриваемых ночных произведениях, лишь усиливает зеркальные мотивы внутренне-го/внешнего, света/тьмы, божественного/человеческого, искусственного/естественного.

Топонимика духовных поисков лирических героев обнаруживает себя скорее в отраженном свете луны и мерцании звезд, нежели в откровенно ослепительном свете солнца. Квинтэссенцией рассматриваемой проблемы,

пожалуй, выступает философия «лунной дороги мысли» в творчестве Ван Гога. «Подобно тому как нас везет поезд, когда мы едем в Руан или Тараскон, смерть уносит нас к звездам»²⁰, — писал он. Соединяя в пространстве картин «Звездная ночь на Роне» и «Дорога в Провансе» человеческий и божественный путь, живописец подчеркивает незавершенность метафизических поисков и промежуточный характер ответов на вечные вопросы в земной жизни художника. «Мы не чувствуем, что умираем, но сознаем, что мы значим немного, что мы — всего лишь звено в непрерывной цепи художников; и мы платим за это дорогой ценой — ценой здоровья, молодости и свободы... У искусства есть будущее, и такое прекрасное, такое юное, такое подлинное, что, отдавая за него нашу молодость, мы лишь выигрываем и обретаем душевный покой»²¹.

¹ Ван Гог В. Письма / Пер. П. Мелковой. СПб., 2000. С. 750.

² Цит. по: Холмс П. Дебюсси / Пер. с англ. Урал, 1999. С. 80–81.

³ Там же. С. 81.

⁴ Мопассан Г. Лунный свет // Мопассан Г. Собр. соч. в 7 т. М., 1977. Т. 2. С. 219.

⁵ Ван Гог В. Указ. соч. С. 334.

⁶ Там же. С. 562.

⁷ Там же. С. 775.

⁸ Там же. С. 539.

⁹ Там же. С. 525.

¹⁰ Верлен П. Калейдоскоп: стихотворения / Пер. с фр. Г. Шенгели. М., 1999. С. 53.

¹¹ Дебюсси К. Статьи. Рецензии. Беседы / Пер. с фр. Л., 1964. С. 191.

¹² Ван Гог В. Указ. соч. С. 540.

¹³ Там же.

¹⁴ Там же. С. 561.

¹⁵ Там же. С. 755.

¹⁶ См.: Альшванг А. Произведения К. Дебюсси и М. Равеля. М., 1963. С. 56.

¹⁷ Мопассан Г. Ночь (Наваждение) // Мопассан Г. Указ. соч. С. 301.

¹⁸ Цит. по: Холмс П. Дебюсси / Пер. с англ. Урал, 1999. С. 81.

¹⁹ Альшванг А. Указ. соч. С. 54.

²⁰ Ван Гог В. Указ. соч. С. 511.

²¹ Там же. С. 495.

О. Жукова

ТАИНСТВО И ВОЛШЕБСТВО: НОЧЬ В ПРОИЗВЕДЕНИЯХ РУССКИХ КЛАССИКОВ

Таинство, волшебство, магия, чародейство — это то, что переводит обыденное существование человека в иное измерение бытия. Относятся ли эти способы «трансцендирования» к одной реальности религиозного опыта или, наоборот, противостоят друг другу как духовные альтернативы? Если следовать логике Б. Малиновского, то «область определений таинства» будет отнесена к религии, а волшебство и чародейство, скорее, к манипулятивным действиям магии. Однако современная культура с ее эклектичным сознанием довольно свободно мешает религиозное и магическое, охотно подпадая под власть колдовских чар и сознательно перемещаясь в красочные фантастические миры.

Древние культуры наделили таинство сакральным значением. Таинство — главное событие культа и сердцевина религиозного опыта. Христианская культура, будучи наследницей средиземноморской цивилизации, решительно отсекала магию как ложную духовную практику языческого мира. Изменилась онтология Чуда, связанная теперь с событиями внутреннего человека — преображением его духовно-душевно-телесной природы. Христианские культуры знают примеры борьбы за «чистоту» онтологии чуда — инквизиционные уничтожения ведьм, колдунов, еретиков и чернокнижников. В европейской культуре Нового времени до некоторой степени два мира «чудесного» были примирены в волшебной сказке, соединив в этом жанре христианскую интуицию чуда-спасения и устное предание, восходящее к разнообразным жанрам народных преданий и легенд. Русская культура в отношении к чуду, таинству и волшебству интересна переплетением высоких книжных традиций христианского предания и фольклора в специфической рефлексии своего исторического наследия европеизированной уже культурой. И здесь для нас важно увидеть, как переосмысляются традиции религиозной культуры, какими смыслами наделяются они в рамках светской, какой трансформации подвергаются архетипические для нее образы и представления.

Таинство как сакральное событие церковной жизни, в которой действует Дух Святой, и тайна как сокровенное знание сопровождают жизнь Спасителя. Центральные его эпизоды связаны с ночью — рождение в мир и воскресение. В то же время таинственное как волшебное, как логика спасительного чуда, преображающая жизнь героев, — это сюжетная пружина многих произведений с «ночной» образностью в русской литературе.

Можно ли оценить религиозность русского человека эпохи великой классики, его жажду чуда и ожидания волшебства? Соотносим ли его опыт с культурными традициями, где сакральное и профанное, день и ночь не разорваны в сознании и образе жизни, но выстраиваются в целостную метафизическую систему, выраженную языком мифа, религиозного культа, ритуала, художественного образа? И как вписывается в эту метафизику классической культуры и сама реальность ночи, и ее образ?

Ночь — важнейший архетип в различных культурах. В культурной истории человечества она является временем таинственных событий христианского Откровения — Рождества Христова, Крещения Господня и Пасхи. В русской культуре высокой классики ночь — время любви и творческого вдохновения, исповеди, духовных борений, мистических озарений и преображений жизни. «Дневное» и «ночное» сознание воспроизводит бинарную оппозицию дня и ночи с ее параллелью жизни и смерти. Именно эти предельные категории выводят экзистенциальную проблему в область сакрального, где происходит онтологизация самого факта существования человека. Жизнь как день и ночь как смерть — своего рода, «архетип архетипов». Сон в ночи — маленькая смерть, в которой перешагивается будущее. Заснувший Левко из гоголевской «Майской ночи» помогает прекрасной утопленнице отыскать мачеху-ведьму и, пройдя эту мистическую инициацию, возвращается в дневное сознание победителем — женихом Ганны.

Мистическая чуткость Гоголя, в произведениях которого ночь, как правило, выступает квинтэссенцией всего таинственного и страшного, что только может произойти с человеком, подчеркивает важное обстоятельство — ночное сознание более открыто Иному, чем дневное. Эта ситуация разомкнутости выражается в преодолении собственных границ — границ своего «Я» и границ культуры. И если ночь выступает как аналог смерти, то ее смысл заключается в преодолении смерти, которая является последней границей бытия человека. В этой логике ночь — это время трансцензуса, когда человек встречается с Иным. Справедливо процесс сакрализации ночи как времени встречи с Иным назвать онтологическим кодом культурной истории человечества. Потому таинство ночи и ее волшебная таинственность в двух типах взаимопроникающих культур — религиозной и светской — становится зримым воплощением и манифестацией Иного, которое ведет к преображению человека и изменению его судьбы. Ночь — это архетип мира сакрального, противостоящего миру профанного — дневной обыденности, заслоняющей подлинный смысл и цель существования человека.

В отношении феномена ночи в русской культуре уместно говорить не только о религиозном смысле тайны, но и о ее поэтическом воплоще-

нии — такой чуткости духовного слуха, который выражает себя в художественной картине мира. Эта взаимосвязь религиозной и художественной интенций может быть понята в аспекте преемственности творческого опыта в истории культуры России. Мы исходим из того положения, что характерной ее чертой выступает художественная форма культурного самосознания, непосредственно связанная с религиозным смыслом спасения и оправдания жизни. Она выполняет важную функцию интеграции различных духовно-исторических событий, различных планов бытия в единое целое. Русская культура в контексте мировой культурной истории имела уникальный опыт, в котором осуществила себя как культура, мировоззренческой доминантой которой выступала идея творчества, а ведущими формами культурного самосознания — нравственно-религиозное и художественно-философское. Творчество в русской культуре — это устойчивый механизм саморазвития, духовного самоопределения и социальной самореализации. Его основным мотивом становится создание такого произведения, которое обладает видением (интуицией) Совершенного и воплощает определенный духовный, художественный, политический, социальный идеал.

В истории русской культуры основные ее «высокие» духовно-интеллектуальные практики и содержание творчества, его ценностный статус были определены святоотеческим пониманием духовной природы человека. При смене культурной парадигмы на уровне духовно-нравственного и художественно-философского самосознания сохранялась идея служения творчеством (классическая культура), социального и метафизического преобразования мира (неклассическая культура). Таким образом, исторический путь русской культуры предстает как целое, организуемое интегральной установкой творческого пути жизни человека, стремящегося к высшим нравственным, эстетическим, религиозным, социально-культурным идеалам. Устойчивое воспроизводство данной установки говорит о ней как о духовной «парадигме» русской культуры — неизменяемом, моделирующем (порождающем) основании, или ядре.

Исследуя феномен русской культуры, мы отмечаем, что ее сущностной чертой является особый характер взаимодействия и смысловой обусловленности искусства и религии. Эта линия культурной преемственности весьма значима в понимании исторической судьбы Руси/России. Заметим, что данная проблема была поставлена философами Серебряного века, представители которого неоднократно обращались к теме культурной специфики России и поиска ее «адекватного места внутри сложной цельности европейского культурного предания»¹. Особенность современного прочтения русской культуры состоит в том, что историческое прошлое

и настоящее проявляют себя в отношении к категории будущего, поэтому одним из основных вопросов оказывается, насколько культурные традиции актуальны сегодня и могут иметь культуросозидающее или, другими словами, духовно-практическое значение для современников. Для историка и философа культуры, оперирующего категорией времени, русская культура в тезаурусе всемирной истории — это книга вопросов и ответов, многие страницы которой еще не открыты, а последняя далеко не перевернута.

Один из феноменов русской культуры, требующих подобного актуального прочтения, — «русская классика». Удачно эту формулу отразил в названии своей книги «Русская классика, или бытие России» В.К. Кантор. Обосновывая свою позицию, автор говорит о том, «что только имеющая высокую классику культура бытийствует в высшем смысле этого слова. Есть культуры этнографические — не более чем материал для полевого исследования археолога или культуролога, и есть культуры, созидющие духовную жизнь человечества. Сам факт наличия высокой классики, которая творит свою страну для мира, позволяет предположить о возможном преодолении не только пространственных, но и историко-временных границ, о сохранении такой культуры как события мирового значения»².

Можно согласиться с известным российским философом и писателем, что «роль книги в России прямо перекликается с ролью Библии, Книги книг. Как когда-то Ветхий, а затем Новый Завет собирал вокруг сторонников, формировал религию и церковь, противостоя старым и официальным верованиям, так обожженная в среде темных людей книга — неважно, какая (пусть дониконианская церковная или ложно понятое Гегель, Бюхнер, Маркс) — приобретала характер сакральный, оказывалась противостоящей официальной церкви и государству. Больше опереться было не на что: в отличие от западноевропейских государств, в России отсутствовали определенные социальные институты (право, парламент и т. п.) и всевозможные корпоративные устройства (цехи, городские и сельские коммуны, религиозные общины, политические партии), в которых человек мог бы искать защиту от власти. Опорой личности стала книга. <...> Русская литература стала русской Библией, творцом нравственно-исторических смыслов для своего народа»³. В романе «Крепость» В.К. Кантор еще раз возвращается к исходному тезису, говоря от лица героя о русской классической литературе, которая есть «наша единственная надежда, что мы не озвереем окончательно. Будет большой канон и малый канон — разных объемов, но составлять и комментировать надо уже сейчас»⁴.

В этом контексте задача комментирования может быть определена как рефлексия над культурным преданием. Обращаясь к своим истокам, культура совершает акт самопознания и извлекает духовные смыслы, которые

становятся фундаментом ее дальнейшего развития. Для России важнейшими являются духовно-религиозная, художественно-философская и научная традиции, в рамках которых осмысливается ее опыт социально-культурного и государственного строительства, формируются представления об идеале, способ взаимодействия с другими субъектами культурной истории. И здесь проблема преемственности культурной традиции оказывается вопросом о единстве самой культуры. Другими словами, в рамках нашей темы необходимо ответить на вопрос, каким образом религиозный традиционализм Древней Руси наследуется и переосмысливается культурой светской, как архетипические для религиозного сознания реальности таинства, сакральности ночи, волшебства воспринимаются и переживаются человеком обмирщенной культуры. Вероятно, нужно говорить об идее единства смыслового поля культуры, или ее «семиосфере», удерживающей исторический массив российской цивилизации в едином духовно-смысловом пространстве русской культуры.

Подчеркнем мысль, высказанную выше: русская культура входила в пространство мировой истории через Слово. Особенность Древней Руси состоит в том, что она усваивает высшие формы культурного творчества — искусство, литературу, философию — практически или опытно — через веру (сказать, «принимая на веру», было бы так же правильно для понимания этого исторического феномена). Другими словами, высокая культура, письменная традиция существует в виде культуры веры восточно-христианского образца. Предмет искусства оказывается непосредственным воплощением Истины или ее узрения (= умозрения) без логических процедур ее извлечения, что и составляет смысл процесса сакрализации образа в качестве изображения Первообраза на иконе. В древнерусской культуре выстраивается своеобразная языковая система, стремящаяся к предельному смысловому единству. Она организует вокруг себя семиотическое пространство — семиосферу культуры, актуализирующуюся в целях, смыслах, ценностях, значениях, идеалах и образах. Данный тип культурной практики восходит к святоотеческой традиции понимания непосредственной целостности искусства и религии — к опыту непосредственного восприятия и переживания сакральности универсума, выраженного фактом бытия произведения искусства. Другими словами, семиосфера древнерусской культуры возникает и утверждается в опыте веры с доминантой эстетического постижения целостности Бога, мира, человека. Это предполагает особый канал коммуникации с умонепостигаемой трансцендентной реальностью посредством художественного образа — мистическая тайна приоткрывается в произведении искусства, которое, в свою очередь, содержит духовную интуицию Иного.

Подобный тип функционирования культуры воспроизводит универсальную закономерность — парность семиотических систем — письменного текста и рисунка, который также образует специфический связный «текст»: «Текст на естественном языке и рисунок манифестируют наиболее обычную систему из двух языков, составляющую механизм культуры. Стремление к гетерогенности языков — характерная черта культуры»⁵.

В истории древнерусской культуры гетерогенные языки литературы, живописи, архитектуры, музыки стянуты в единое смысловое храмовое пространство, сакральным центром которого выступает художественный образ трансцендентного Иного — икона. Именно в иконе представлена непосредственная целостность искусства и религии, из которой и развивается их взаимная смысловая обусловленность в истории художественной культуры России, определяемая образом, или первообразом, в восточно-христианском его понимании. Для древнерусской культуры оказалась близкой и понятной, а потому наиболее значимой, эстетическая сторона христианского учения. Даже нравственный подвиг и подвижничество в традиции христианской аскезы должны были наглядно и зримо выражать собой идеалы христианства, а святой показывать своей жизнью — мученичеством, добротой, чудесами, исцелениями, милосердием, предвидением — картину духовных истин христианства, картину спасения и образ спасающегося.

Процессы секуляризации, связанные с переходом к внецерковной форме существования культуры, которая в череде исторических катастроф конца XVI — начала XVII вв. и, следом, болезненных социальных и церковных реформ второй половины XVII в. до некоторой степени утрачивает способность возвращаться к своему истоку как аутентичной традиции, служат причиной десакрализации образа и художественного опыта. Тектонические сдвиги, происходящие в недрах самосознания культуры, ведут к изменению ее парадигмы. Храм перестает быть порождающей моделью культуры, ядром ее семиотической системы. В XVI в. происходит рутинизация и консервация традиции, а в XVII в. попытка возвращения к истокам в отсутствии формы критического осмысления исторического опыта приводит к расколу и уже к неизбежному обмирщению культуры веры: образ лишается трансцендентной перспективы, связанной с переживанием вечности как Инобытия, данного в целостности восприятия Абсолюта здесь-и-теперь. Так исчерпывает себя культура, определяемая религиозным типом духовности, — культура религиозного традиционализма в рамках православной онтологии образа с ее взаимообусловленностью религии и искусства, а вместе с ней распадается единое смысловое поле древнерусской культуры. В рамках светской классической культуры духовное наследие Древней Руси займет место народного предания —

«старинны заветной» — и будет на новом этапе возвращаться через опыт профессиональных писателей, художников, музыкантов, входящих в семиотический горизонт религиозной культуры в стремлении следовать предельному идеалу творчества — образу Совершенного.

Светская культура, утверждающаяся в XVIII веке на уровне художественного самосознания, переосмысливает религиозную тематику творчества. Главной темой философской и художественной рефлексии становится тема истории, тема светских отношений и светского быта, нравственного опыта личности и ее общественного служения. Аристократическая дворянская культура вырабатывает свои нравственно-этические ценности, для которых христианское учение становится нормативной базой общественных отношений, но не живым духовным творчеством жизни.

Духовное самосознание светской культуры определяют эстетические параметры художественных стилей и социально-философские идеи, доминирующие в умственной и политической сферах. Духовный космос русской культуры создается как реальность человеческого разума и чувства, ума и сердца, его волений. Жизнь получает оправдание в разуме и чувстве. Центр духовных устремлений — человек, историческая правда его социального и культурного бытия. Художественное слово в новой культуре имеет ценность, если оно служит истине и несет печать личной ответственности человека. Нравственные категории дворянской культуры — «долг», «мужество», «ответственность», «служение», «честь» являются духовными ориентирами секуляризованной культуры и определяют мотивы творчества. Художественное произведение приобретает особый культуротворческий смысл. Основная философская мысль произведения получает развитие в образе. Художественный образ вбирает в себя жизненную конкретику, человеческие характеры, чувства, эмоции, суждения, отношения. Художественную ценность произведения составляют глубина идейного замысла и правдивость изображения. Но создаваемый образ наделяется бытием не в причастности к Первообразу, а как воплощение авторской идеи. Наиболее аутентичной формой репрезентации мифологической целостности сознания выступают две культурные формы — религия и искусство. Все «откровения» и «прорывы» ночного мира связаны с их модификациями и трансформациями. Более того, в рамках светской парадигмы русской культуры следует говорить о тенденции синтеза религиозного и художественного опыта в переживании и изображении ночи, где эстетическое берет на себя функцию репрезентации сакрального.

Смена духовной парадигмы культуры происходит и в литературе, и в изобразительных видах искусства. Европейские художественные стили в истории русской культуры, с одной стороны, обозначили вхождение

русского искусства и литературы в исторический контекст европейской культуры, с другой — при кажущемся заимствовании, они, скорее, характеризуют процесс творческой переработки круга идей эпохи. Более того, русский классицизм, сентиментализм, романтизм и реализм, так же как явления постклассической культуры (символизм и импрессионизм) и неклассической (футуризм), имеют глубокое внутреннее самообоснование. Этот процесс ярко демонстрирует творчество А.С. Пушкина. В пушкинской стилистической лаборатории зарождается великая русская классика, представленная именами гениальных писателей — И.С. Тургенева, И.А. Гончарова, Л.Н. Толстого, Ф.М. Достоевского, А.П. Чехова, А.И. Куприна, И.А. Бунина.

Наступление рациональности в секулярной культуре порождает попытку восстановить мифологическую целостность жизни. Однако культ, вызывающий мистические переживания и имеющий сакральные атрибуты, связан со сферой Иного не через непосредственный церковный опыт, а через художественно-эстетическое его выражение. Сакральное возникает в поэтической перспективе, вера смещается в область мистики, религиозная традиция воспринимается как сюжетная основа действия. Подобное отношение к традиции, по сути, есть новый способ ее наследования, возникший в рамках светской европеизированной культуры. Одним из следствий этих трансформаций традиционной культуры становится размытие границ сакрального и профанного, религиозного опыта и художественно-поэтического чувства, мистической интуиции и поэтической фантазии, реальности и игры. В этом — усиленная ночным пограничьем роковая мистика игры, гениальное воплощение которой дано А.С. Пушкиным и П.И. Чайковским в «Пиковой даме».

Приведенный пример характеризует двунаправленность процессов, происходящих в русской культуре XIX века: религиозный опыт не исчезает из многообразия духовно-интеллектуальных практик, но трансформируется в сторону взаимопроникновения опыта сакрального и профанного в рамках художественного целого. Такой фокус «зрения» меняет онтологическую перспективу: сакральное становится измеримым опытом самого человека, мерой его художественной одаренности. Ночные интуиции классической культуры «таинственны» для самих участников действия в пределах их мистической «компетенции» и культурного кругозора, как например, «Русские ночи» В.Ф. Одоевского.

В сложении образа национальной культуры, ее исторического предания классике принадлежит важнейшая роль. Кажется, что мир значений и ценностей русской культуры представлен в гениальных творениях в эстетически завершенном виде — в духовной полноте художественного

образа. Культурно-природный ландшафт российской цивилизации с ее городами, церквями и монастырями зримо воссоздан в образах и «интонационном» строе русской классики. Русская литература в восприятии человека современной культуры — мощная духовно-творческая традиция, которая стала своеобразным учебником-путеводителем по «национальному парку» русской культуры. Образы-идеи русской истории и человека ее культуры, нашедшие воплощение в произведениях, для современных ее наследников стали святынями, соединяя значение художественной ценности и памятника культуры. В этом смысле почитание великих представителей русской литературы кажется заслуженным и соразмерным почитанию творцов русской музыки.

С уходом Толстого завершается двухсотлетний период развития русской культуры, определяемый в истории как период русской классики. Многие из современников это почувствовали и поняли. Наследовавшие реалистическую традицию русской литературы Чехов, Куприн, Горький, Бунин ближе по своему мироощущению к иной культуре, не утратившей связи с классической, но являющейся как бы ее завершением — постклассикой. Как и в любой культуре переходного характера, границы ее размыты и проявления разнообразны. Она чревата тенденциями как охранительными, так и радикально меняющими направление развития. Постклассика парадоксальна: с точки зрения истории культуры она обладает самостоятельными философско-эстетическими и стилистическими характеристиками. Для русской культуры постклассика — период исключительно плодотворный, в значительной степени повлиявший на формирование «идеи культуры» и философии творчества, который ставит вопрос об освоении духовного потенциала русской классики в предметности традиции. На наш взгляд, в истории русской культуры она осуществлялась на уровне наследования определяющих ее эстетических и нравственных установок творчества. Продемонстрируем этот тезис, обратившись к творчеству талантливого представителя русской культуры, чья жизнь и творческая судьба соединили собой классику и современность в эпоху радикального изменения культурной и социальной парадигмы российской цивилизации — Игора Северянина.

Мы исходим из того, что художественно-эстетические концепции музыкального искусства России на рубеже XIX — первой половины XX вв. раскрываются в ситуации развития традиции, ее творческого переосмысления. В эстетический проект Серебряного века вписывается и творчество А. Чехова, и И. Бунина, и А. Куприна как своего рода вершины бытия русской классики, с высоты которых открывается перспектива уже другой — постклассической и даже постнеклассической культуры XX в. Потому так

важно определить пути развития традиции в преемственности эстетических и этических идеалов творчества.

С этой точки зрения показателен пример поэта, который наследует традицию русской классики, но принадлежит уже иной эпохе — постклассической культуре, для которой свойственно не только пересматривать свое отношение к классике, но и комментировать ее. Этот лирик и ироник видит себя наследником русской литературы и ее великих авторов, с одной стороны, постоянно возвращаясь к оценке и переоценке их роли в культурной истории России (Достоевский, Лесков), с другой — пытаясь дать портрет своих современников (цикл «Медальоны»).

Перед нами три стихотворения Игоря Северянина. Два из них посвящены теме ночи, третье говорит о дне, но является плодом ночного размышления — острой рефлексии трезвеющего разума. Как нельзя лучше они позволяют проследить изменения не только творческого ощущения самого поэта, но и эстетическую метаморфозу ночи в русской культуре. Если «Ноктюрн» представляет собой романтическую поэтизацию реальности ночи с ее ускользающей таинственностью, пантеистической неразличимостью божества и волшебства, то в стихотворении «Когда ночами...» поэт призывает к экстатическому взрыву. Это воспевание дионисийского пира искусства в тихой ночи, наполненной легендами пустынного дворца.

Nocturne

Месяц гладит камыши
Сквозь сирени шалашы...
Все — душа и ни души.

Все — мечта, все — божество,
Вечной тайны волшебство,
Вечной жизни торжество.

Лес — как сказочный камыш,
А камыш — как лес-малыш.
Тишь — как жизнь, и жизнь — как тишь.

Кольхается туман —
Как мечты моей обман,
Как минувшего роман...

Как душиста, хороша
Белых яблонь пороша...
Ни души, и все — душа!

Декабрь. 1908⁶

Когда ночами...

Когда ночами все тихо-тихо,
Хочу веселья, хочу огней,
Чтоб было шумно, чтоб было лихо,
Чтоб свет от люстры гнал сонм теней!

Дворец безмолвен, дворец пустынен,
Беззвучно шепчет мне ряд легенд...
Их смысл болезнен, сюжет их длинен,
Как змеи черных ползучих лент...

А сердце плачет, а сердце страдает,
Вот-вот порвется, того и ждешь...
Вина, веселья, мелодий жаждет,
Но ночь замкнула, — где их найдешь!

Сверкните, мысли! Рассмейтесь, грезы!
Пускайся, Муза, в экстазный пляс!
И что нам — призрак! и что — угрозы!
Искусство с нами, — и Бог за нас!..

Мыза Ивановка
Охотничий дворец Павла I
1909⁷

Третье стихотворение написано поэтом через 20 лет. Ночное сознание молодого Игоря Северянина с его мистерией искусства уступило место опыту зрелого человека, горестно осознающего потерю родины.

Бывают дни...

Бывают дни: я ненавижу
Свою отчизну — мать свою.
Бывают дни: ее нет ближе,
Всем существом ее пою.

Все, все в ней противоречиво,
Двулико, двуедино в ней,
И дева, — верящая в диво
Надземное, — всего земней.

Как снег — миндаль. Миндальны зимы.
Гармошка — и колокола.
Дни дымчаты. Прозрачны дымы.
И вороны — и сокола.

Слом Иверской часовни. Китеж.
 И ругань-мать, и ласка-мать...
 А вы-то тщитесь, вы хотите
 Ширококрайнюю объять!

 Я — русский сам, и что я знаю?
 Я падаю. Я в небо рвусь.
 Я сам себя не понимаю,
 А сам я — вылитая Русь!

Ночь под 1930 год⁸

Только ночь дает возможность прочувствовать и понять свое одиночество. Оно важно для того, чтобы установить «духовную идентичность» перед лицом дневной правды — правды вынужденного изгнанника, которому остались лишь воспоминания и надежда на возвращение, пусть даже в гробу («Как хороши, как свежи были розы, / Моей страной мне брошенные в гроб!»)

Русская классическая литература, подобно поэту, с надеждой на диалог обращается к читателю настоящего и будущего. Наследие русской классики продолжает ждать своего философски настроенного исследователя и понимающего соавтора. Культура рубежа XX–XXI вв., отдающая предпочтение новаторскому эксперименту, начинает возвращаться к идее актуальной классики, первый опыт современного прочтения которой дали авторы постклассической культуры. Установка на синтез традиций, тонкая работа с архетипами доклассической и классической культуры, философизация художественного языка представляют собой плодотворное разнообразие идей в гармоническом единстве формы и содержания. По примеру поэтического опыта Игоря Северянина они могут послужить образцом творческого освоения и переосмысления богатейшего наследия русской классической культуры современными авторами, для которых и в постнеклассическую эпоху феномен ночи остается и предметом художественно-философской рефлексии, и достоверностью религиозного переживания. Поэтому, говоря об исторических перспективах развития русской культуры, можно предположить, что один из векторов ее пути предстает как возвращение к исходной целостности искусства и религии, понимающей жизнь как тайну бытия в единстве дневного и ночного сознания.

¹ См. *Аверинцев С.С.* Собрание сочинений. Связь времен. К., 2005. С. 341.

² См. *Кантор В.К.* Русская классика, или Бытие России. М., 2005. С. 4.

³ См. там же. С. 10.

⁴ См. там же. С. 11.

⁵ См. *Лотман Ю.М.* Семиосфера. СПб., 2004. С. 518.

⁶ См. *Северянин И.* Лирика. Л., 1991. С. 22.

⁷ См. там же. С. 29.

⁸ См. там же. С. 179.

С. Панов, С. Ивашкин

ХРОНОТОП, ИДИОМА И СЛЕД НОЧИ В РУССКОМ ПОЭТИЧЕСКОМ ПИСЬМЕ

Ночь в романтической традиции — хронотоп абсолютного аффекта лирического героя, который отражает сферу самочувствия романтического гения в обретении им бесконечной интуиции самотворения (Пушкин) — самотворения «любви». «Печаль» («На холмах Грузии...») как форма самочувствия романтического героя в его общении с автором как горизонтом собственного события уже всегда предшествует любой предикации — «светла» и любому аффективному содержанию — «полна тобою». Автор выстраивает сюжет самоотношения лирического героя, в основе которого лежит абсолют созерцания и авторефлексии романтического гения в его завершаемой объективации, что выражается в самонаблюдении внутреннего чувства, сотворении временной формы интуиции и схематизируется в форму необходимого суждения о произведенной причине аффекта: «не любить оно не может». Идиома ночи в романтической поэме обозначает абсолютный момент свидетельства о судьбе героя в политике повествования, это — время превращения героя (героини) в призрак мщенья и возвращения призрака к герою с целью открытия ночной тайны его судьбы (Мария в «Полтаве»): повествователь от имени и во имя автора указывает на молчание официального предания о «дочери-преступнице», судьба которой скрыта «непроницаемой тьмою» с тем, чтобы подслушать песнь «слепого певца» и удостоверить свое собственное свидетельство о судьбе героев и о свершении бесконечного в конечном (произведении символа) как истоке собственного самоуверения в эффекте обнаружения параллельной истории. Хронотоп ночи в романтическом повествовании — время раскрытия законопорождения романтического гения, объективированного в форму повествования как принцип смены наблюдений за логикой пульсации и преобразования аффективной природы героев, выраженной в мотивной структуре порождения эмоций, восприятий и действий. Именно поэтому ночь в романтической поэме — это время создания свидетельства в абсолютном мимесисе исходного свидетельства, т. е. в показе самого способа свидетельствования: ночь — это время непосредственной идентификации слышимого и произносимого, отождествления акта созерцания и видимого содержания, переданного и сообщаемого.

Идиома ночи в постромантическом поэтическом письме — всегда обозначение бездны, порождающей фантомы, призраки, обозначение зазеркалья, производящего отражения и сам принцип отражения. Ночь — исход-

ное условие «музыкальной стихии», стирающей авторское своеволие до «структуры» как чистой формы бесконечного (Малларме, По) в символистской транспозиции как открытию сознанием бессознательной основы творческой силы. Постромантический перформатив — выход за пределы нарциссического самонаслаждения романтического героя, который в исходной недостижимости идеала как чувственной данности бесконечной интуиции проецирует мнимое снятие конфликта в трансформации лирического голоса в символическое реактивное тело, в иллюзорном присвоении «идеального образа», подчиненного порядку изначального Слова.

Постромантический проект романа в стихах раскроет хронотоп и идиому ночи как время сотворения иллюзии и предвосхищения судьбы в вешем сне, время откровения тайны равнодушной природы в редукции романтических эффектов к прозе мира, к бесконечности конечных впечатлений, горизонтом которых и оформляется авторская позиция: ночь означает как принцип изменения внутреннего чувства, так и невидимую смену состояний внешнего чувства: «Снег выпал только в январе // На третье в ночь...». Ночь — необходимый концептуальный компонент новой театральной сценографии романного бытия, в котором герои идентифицируются с формами самообладания, принцип повествования — со стремлением к смене представлений («иные мне нужны картины»), к созданию и забвению обстоятельств морального экспериментирования героев, а авторский горизонт — с оформлением новой эстетической религии и морального закона, позволивших превратить республиканское сочувствие в раздел суждения о степени самообладания (именно поэтому Евгений оставлен повествователем «как громом пораженный») в заповеди новых трансцендентальных «блаженств». Ночь в новом романном письме — время организации непрограммируемых разрывов повествовательного своеволия и выражение авторского акцента в мимесисе проповеди и учительства.

Постромантизм Лермонтова пропишет идиому ночи как время раздвоения тождественного самосозерцания романтического гения и самоуверенного авторского слуха, ночь — это хронотоп обретения абсолютной ценностной точки зрения в осознании событийности судьбы («Фаталист»), которое разворачивается автором в сценографию свидетельства о свершении судьбы и его исполнении. Созерцание ночи становится условием возникновения сочувствия и саморефлексии постромантического повествователя в объективации аффективного содержания в форму моральной оценки («мы жалкие потомки без убеждений и гордости») и присвоение права говорить от имени объективированного таким образом нигилистического «поколения», которое больше не соответствует идеалу

«убеждения и гордости», нейтрализуя собственную душевную динамику в непроизвольной игре «наслаждения и страха» и «боязни неизбежного конца», снимая как возможность волевого движения в фиксации неспособности на «великие жертвы для блага человечества и собственного счастья», так и условие мыслительного акта в порождении абсолютной рефлексивности самосознания, замкнутого на собственном травматизме («переход от сомнения к сомнению»). Таким образом, идиома ночи прочитывается как время нейтрализации желания и отсрочки наслаждения результатом восприятия, мышления и действия, именно поэтому идиома ночи оборачивается моментом самодостаточного события рефлексивного монолога, которое и является условием достоверности рефлексизирующего «Я» исходя из единственного факта свершения мысли («я не удерживал думы»), это и есть свершение рефлексивной судьбы повествователя в его сосуществовании с героями: ночь откроет и соскальзывание морального чувства и рефлексии повествователя в дурную бесконечность диагностики и самолечения в опыте суждения о судьбе, в опыте осознания горизонта суждения, и игру трансцендентального воображения, которое позволит подвести многообразие ощутимого под единство представления в абсолютном предвосхищении опыта («вступил в жизнь, пережив ее уже мысленно»). Но это подведение многообразного под предвосхищаемое единство концепта уже не дает авторского эффекта постромантической иронии, оно вызывает эффекты новой «прозы жизни» в аффектах «скуки и гадливости»: ночь обернется временем действия рефлексии по аналогии, которая позволит повествователю отождествить себя с тем, «кто читает дурное подражание давно ему известной книги» — книги, которой не было и не могло существовать, поскольку она — неподражаемый шедевр романтического гения, образец без образца, запрещающий сам принцип подражания, а следовательно, и воспроизводящий условие саморефлексии в осознании исходной невозможности воплотить идеал.

Сценография смены аффектов романтической поэмы трансформируется в театральную сцену романного бытия, которая свернется в жесткую форму петербургской повести, метасюжетная ситуация которой — превращение героя в гения мщенья и памятник. Петербургская повесть развернется в форму классического романа, формула которого — редукция эгоперспектив героев к жизненному миру — бессознательному становлению мировой воли.

Петербургская повесть пропишет идиому и хронотоп ночи как время исполнения проекта в полагании бытия как бесконечного производства проектов в «петербургской» форме житнетворения: «Медный всадник» явится продуктом рефлексии романного бытия в изменении самих усло-

вий театральной сценографии. Ночь становится хронотопом одновременно и существования стихии, и ее организации волей гения в порядок империи, проектирование первого гения русской культуры как абсолютное действие обернется мечтанием Евгения, который в мимесисе абсолютной воли познает принцип организации стихии в волевом порыве самообладания и его замыкания в форму памятника. Евгений, конечно, в силу порыва и его авторского завершения познает саму природу гениального возвышения над стихией внутри стихии: безумие бесконечного порождения галлюцинаций в переводе «звона копыт» в реальное ощущение может ограничиться только смертью как покоем гения, ставшего памятником самому себе в образе нового республиканского сочувствия и закона. Евгений воскреснет Башмачкиным в «Шинели» Гоголя, который будет копией буквы закона и получит дар тайного пароля: «Зачем вы меня обижаете?» отзовется в молодом чиновнике фразой «я брат ваш», непосредственная идентификация слышимого и произносимого обернется отождествлением морального аффекта и его содержания («жалостливость») вне всякого отношения к единству ответственности, к условиям истинности аффекта сочувствия: содержание морального аффекта непосредственно дается чиновнику волей авторского сочувствия в повествовании. Идиома ночи в «Шинели» раскроет время рассеивания абсолютного романического слуха на бесконечное множество «слухов»-свидетельств, их бесконечное взаимное подтверждение и разоблачение обозначит горизонт повествователя, а бесконечное производство — горизонт автора. Ночь — хронотоп становления героя гением и призраком мщенья и время свидетельства о всех свидетельствах этого становления: гений возмездия как республиканская иллюзия снимет имперский фетиш «шинель» с носителей чина, обнажив их способность сочувствия, в сценографии пришествия призрака и осуществления мести, в основе которой абсолютный акцидент события («привидение вдруг оглянулось») и парадоксальное определение желания (вопрос будочнику: «Чего тебе хочется?» — Ответ: «Ничего»), в горизонте авторской политики желание станет желанием зияющей пустоты и «ночной тьмы» как условия порождения немыслимого горизонта всех возможных свидетельств абсолютной фикции бытия — литературы и ее закона. Именно поэтому привидение покажет будочнику невиданный по размеру кулак: автоматизм слуха породит моральный аффект, аффект станет основой жестикюляции, который превратится в автоматизм письменного жеста.

Ночь в письме русского классического романа — абсолютный момент трансцендентальной иллюзии, которая дает герою возможность выйти из эгоперспективы самочувствия к операциональному полю интеллектуальной

интуиции, позволившей присвоить Пьеру позицию оценивания в ощущении «жалкости» людей в сравнении с «чувством умиления и любви», вызванным «размягченным и благодарным взглядом» Ростовой. Разумеется, отсюда ночь — хронотоп исходной метасюжетной ситуации встречи взглядов и магической передачи аффекта, воспоминания о ней и одновременно время производства схемы внутренней интенсивности, схемы внутренней динамики сочувствия, которая даст возможность присвоить абсолютную ценностную точку взгляда на «морозную и ясную» ночь: Пьеру отказано самим способом сочувствия не в ощущении «оскорбительной близости всего земного», память о романтическом содержании которой все еще сохраняет повествователь как ценностный фон. Именно повествователь в своем сосуществовании с героем приоткрывает авторский акцент всей романной сценографии ночного созерцания «огромного пространства звездного неба» и кометы: наблюдение за изменением сочувствия, свойственного герою, ведут повествователя к оформлению свидетельства о внутренней ценностной перспективе героя, который уже не превратится в романтический символ абсолютной реакции как выражение сверхчувственного в чувственном (слезы на глазах), эгоперспектива Пьера будет сведена авторской политикой повествования к нередуцируемому жизненному миру становления воли в бесконечном множестве акциденций и, в конечном счете, к производству новой аффективной иллюзии совершенного соответствия видимой природы и того, «что было в его расцветшей к новой жизни, размягченной и ободренной душе»¹. Аффективная иллюзия замкнется на себе в волевом самосозерцании Анны Карениной, которой казалось, что «она сама в темноте видела» блеск своих глаз.

Символизм как самостоятельное художественное течение оформляется и концептуализируется как реакция на постромантическую традицию, которая осмыслила невозможность адекватной явленности Идеи в образе (романтизм), иллюзорность разрешения конфликта между конечной и бесконечной интуициями в оптическом обмане «идеала», пределы гениального производства шедевра, на культурную традицию «декадентства» как выражения нигилистического аффекта («проклятые поэты»), обусловленным открытием нового поэтического перформатива как фундаментальной смыслопорождающей модели — галлюциногенным видением невидимого, выраженного в метасюжетной ситуации «взгляда во взгляде», «созерцания взора» — удвоенного созерцания, продуцирующего призрачное единство созерцающего и созерцаемого в достижении точки обзора («Кошки» Бодлера), с которой впервые становится видно все и одновременно ничего, в финальной нейтрализации желания, его квазисублимации вне всякой возможности возвышенного как особого способа самочувствия субъекта в отношении к исходной интуиции. Концептуальным поэтным

текстом существования лирического героя в символизме станет становление призраком, который редуцирует галлюциногенную природу постро-романтического гения в новом отношении к символу («конец преданьям и туманам!»), в переинтерпретации символического, в смене аспекта, распадающей культурную целостность в «творческой лжи» — противоядии «скуке жизни», т. е. прозе, без которой поэзии больше не обойтись. Идиома ночи и есть начало «творческой лжи» и своеволия поэтического гения, для которого жизнь становится творимым им искусством. «Возвратная волна прилива» бросает в «бархатную ночь» (Блок, «Итальянские стихи»), возвращая сознание в изначальную «ночь неинтеллигибельного», поскольку ночь — концептуальный хронотоп начала самого времени, сама криптограмма невидимого в видимом, невообразимого в воображимом. Концептуальное время-пространство ночи как формопорождающий хаос выражает сам символистский проект теургии как поэтического самотворения и житнетворения гения в способе существования лирического героя как структуры смены аффектов и форм самообладания, переживания страстей и производства волевых усилий. Идиома ночи вписана в проект «революционного шага» («Двенадцать» Блока) как перспективы изменения самого способа самосозерцания лирического героя, сутью которого становится ритуалема «поклонения звуку», превращения слова в жест. Поэтический жест будет переосмыслен футуризмом и супрематизмом в «замыкании слуха», в прописывании идиомы ночи как ритуалемы «поклонения Вселенной» (производства метапредставления воли-к-смерти) и новой иконографии «Черного квадрата», где форма форм и цвет цвета наконец обретут свои зияющие очертания. Акмеизм переосмыслит идиому ночи как в ритуале «забвения абсолютного слова», в ритуале «поклонения земле» и «расчета часов» («ни в чем не замешанный прах» (Ахматова), в пророчестве «произнесения бессмысленного и блаженного слова» «в советской ночи» (Мандельштам). Постакмеизм (Цветаева, Бродский) пропишет неперевожимую идиому ночи в последней поэтической ритуалеме «стирания следа и подписи», оставления «шрама на шраме», которая откроет парадоксальную «евхаристию» поэтического письма. Но как эта «евхаристия» соотносена с возможностью голоса, который все еще должен стать в единстве моей ответственности за пределом поэтических ритуалов?

Классическая романная форма редукции эгоперспектив к логике жизненного становления расподобится в феноменологическую форму повести и рассказа у Чехова, для которого ход мировой воли и авторский горизонт ее оформления в судьбе героя-организатора жизни соотрется до смыслового эффекта повторимого — до «повседневности»:

постромантическая риторика самоотношения повествователя обесценивается до формы хронической рефлексивности. Ночь для Чехова («Страх») — хронотоп самонаблюдения героя в его желании «ничего серьезного» — бытового адюльтера вне романтической логики «опасных связей», время исполнения желания и его рефлексии и время вторжения контрапунктной серии впечатлений, снимающих пафос мотива и повествовательной объективации внутреннего монолога героя (эпизод «Сорок мучеников»).

Композиционная форма чеховского письма станет основой феноменологического романа XX в. (Горький, Набоков, Леонов, Платонов) в концептуальной метасюжетной ситуации героя автором, в проектировании шедевра и бесконечной рефлексии о его возможностях. Ночь в феноменологическом письме русского романа окажется хронотопом и идиомой безвыходного становления писателем и автором собственного диалога, в который оформится самосознание (Клим Самгин в Берлине), либо автором расчета и предвосхищения внеположных ходов — актов завершения собственной судьбы (Лужин). Булгаков пропишет ночь как абсолютное время романа, который обозначит финал романа в романе редукцией к автоматизму больного воображения академического чиновника (Ивана Поньрева): «буйство лунного света» как излишек волевого порыва заставит возвратиться романную галлюцинацию, принесет реплику Мастера и поцелуй Маргариты, чтобы вновь отступить и подарить покой и забвение «исколотой памяти», поэтому ночь — абсолютный момент заключения в скобки романного письма как такового в горизонте рефлексии самого романного жанра: поступь этой рефлексии — поступь диалога Пилата и Иешуа: на каждую попытку снять исходную травму будет ответ: «Тебе померещилось». Производство этого диалога между вытеснением конфликта и иллюзорным обещанием его снятия и есть идиома романного жанра.

Ночь в постфеноменологическом письме русского романа XX в. (Горенштейн, Сорокин) — концептуальная форма вне концепта, не требующая отсылки к референту, эстетического содержания и способа незаинтересованного удовольствия. Обращаясь в чистую виртуалему абсолютной фикции взаимоотношений автора и героя, идиома ночи показывает саму фиктивность художественного завершения, метаязыковую «подкладку» внутренней формы логического контекста. И в этом смысле идиома ночи — неперебиваемый подстрочник в свершении постонтологической событийной судьбы героя, повествователя и автора в приведении к невозможному равенству горизонтов автора и героя в их постоянном самостирании, в становлении героя автором, а автора — объективацией героя. Идиома ночи как рассеивание имени и самотворение абсолютной дис-

танции обеспечит прописывание исходного пробела как нередуцируемой формы форм, обусловившее метатрансцендентальное логико-языковое сосуществование автора и героя как таковых в метке «пророческого» и «отвратительного», что реализуется в постэффектах романного письма и повествовательной политики, призванной показать границы художественной фикции свидетельства всех свидетельств — свидетельства героя, свидетельства повествователя о герое, свидетельства автора о повествователе и герое, свидетельства автора о самом себе и произведенном отношении — в осознании невозможности быть последним свидетелем того, что открылось, открывается и еще откроется, в амнезии факта отчуждения собственного письменного жеста в диспозитив Другого, который все еще остается литературным изобретением и присвоением авторской подписи.

¹ Толстой Л.Н. Собр. соч. Т. 5. М., 1962. С. 414.

О. Худякова

РИМСКАЯ НОЧЬ В РУССКОЙ РЕЦЕПЦИИ (К ОСМЫСЛЕНИЮ ОБРАЗА РИМА ПРЕДСТАВИТЕЛЯМИ СЕРЕБРЯНОГО ВЕКА)

Многие авторы, описывая римскую ночь, расширяли и обогащали «чувство Рима», поэтому данный образ обладает рядом с устойчивыми, архетипическими характеристиками (например, «Рим как мир», «шумный и многолюдный Рим»), субъективными чертами. Так, Рим у Бориса Зайцева и Михаила Кузмина полон чувственных ассоциаций, богат цветом и ароматами. Валерий Брюсов и Николай Гумилев уделяют особое внимание анализу античного города и взаимопроникновению в нем прошлого и современности. Осип Мандельштам рассматривает Рим как центр мироздания и вселенское начало. Однако изображение ночного облика итальянской столицы позволяет выделить личностный компонент в восприятии каждого реципиента, в то время как образ дневного Рима во многом укладывается в русло русской и общеевропейской традиции изображения Вечного города.

Интерес к Риму, возникший задолго до рубежа XIX–XX вв., обусловлен не только историческими причинами, но и духовными связями между Россией и Италией. Русских путешественников, писателей, художников столица Италии издавна привлекала необычайной «концентрацией культурологически значимых явлений во времени и пространстве»¹. Рецепция как античного, так и христианского наследия Рима представителями Серебряного века нашла свое отражение в произведениях изобразительного искусства, архитектуры, музыки и литературы. Построенный на контрастах, образ города становится, подобно древнеримскому Янусу, «двуликим», олицетворяющим одновременно жизнь и смерть, мужское и женское начало, день и ночь.

Ночью мистическое преобладает над бытовым, бессознательное над сознательным. Оказавшись ночью вне привычного мира, человек острее чувствует. В городе ночь перестает быть временем сна, она может стать временем любви, временем одиночества и философствования, временем тайных встреч, преступлений или ритуальных действ. Ночь преобразует героиню романа Б. Зайцева «Золотой узор» Наталью Николаевну: днем она живет жизнью разума, много работает; ночью дает волю эмоциям, это время раскрепощает героиню, обостряет ее чувственную природу: «...наступала ночь, зеленая в луне, со сладостно-шелковым плащом неба, звездами огнезлатистыми... сейчас весь мир исполнен сладострастия, от

несмолкающих цикад, до изливающихся звезд»². Архитектура города отступает на второй план, уступая место природе, ее запахам и оттенкам.

Зайцевскому восприятию ночного Рима вторят строки из стихотворения Осипа Мандельштама: «Природа — тот же Рим и отразилась в нем... В прозрачном воздухе, как в цирке голубом»³. Небо — один из главных символов Рима для многих авторов, в частности для Бориса Зайцева. Дневное небо — «ясное», «прозрачное», «синеющее», с юркими ласточками и редкими белоснежными облаками. Ночное — «сладостно-шелковое», «звездное», то лиловое, то зеленоватое, то густо-синее. Колористическое изображение ночного образа города у Зайцева тяготеет к гармоничному сочетанию цветов, вызывающему ощущение покоя, тепла и тишины: «Солнце спускалось за стенами Рима, зелень холма Целия темнела... Вправо, по Кампанье, легли длинно-синеющие тени акведуков... чудесною стрелой летела вдаль *via Condotti*, в нежном ожерелье фонарей жемчужных... синеватый сумрак внизу»⁴.

Римская ночь в «Золотом узоре» дана во всех ее временных периодах: сумерки («Зелень... темнела... синеватый сумрак внизу»), полночь, некий рубеж, предел, отделяющий дневную суету от сладкого ночного забвения («...к полуночи мужчины поднялись... страж-кипарис на углу копьём вздымался к золотой звезде»), собственно ночные часы, часто наполненные прогулками, беседами и свиданиями («в синеve ночи видела я большой лоб, серые глаза... яркий свет... пронизывал зеленые платаны... Рим благоуханный молчаливый... небо черное над головой, с узором золота») и рассвет, вновь возвращающий к реальности («Сабинские горы сиятельные, в луне нежно белые... бледнело небо, светло засиневало... луна ушла, цикады менее трещали»).

Ночной Рим в романе обладает целым букетом ароматов, здесь и «сладко-влажный» дух римского вечера, и запах разогретых лимонных деревьев, и благовоние увитых плющом стен Аврелиана. Дневные и ночные ароматы Рима создают неповторимый облик города, словно созданного для любви и чувственных наслаждений («пахло померанцами, лимоном... благоухание цветов... пахло мятой... запах остроты и свежести... вкусность воздуха в Риме»).

Если у Зайцева римские запахи — «благоуханные», «сладкие» — порождают романтический образ, то Рим Михаила Кузмина напрочь лишен возвышенности, он полон бытовых запахов — пищи, мяты, которые тревожат, раздражают, лишены умиротворенности: «Ворота только что заперли... фонари зажигались в ларьках и у публичных домов, пахло луком и жареным прованским маслом. Руки, лоб и плечи были покрыты потом. Звезда смотрела на Рим, будто в других местах ее не было...



Илл. 1. Михаил Врубель. Ночь в Италии. 1891

Прохлада вдруг потянула, будто протек ручей, почти ощутимо: вот тут — пекло, протянул руку — холод, дальше снова тепло... С прохладой проник дух мяты, укропа и полыни, почти морской горечи»⁵. Ночной город полон звуковыми, визуальными, осязаемыми образами, которые делают его сложным, противоречивым. Городские ворота закрыты, но это не дает человеку чувства защищенности от ночного потустороннего мира, своеобразными маяками для него становятся фонари, огни ночного города. Лишь звезда, освещающая исключительно Рим, оправдывает бытие Вечного города. Симон, герой романа, идет по Риму, «не спуская глаз со звезды, готовый нырнуть в лиловый сумрак ночи», звезда ведет его, указывает верный путь на узких улочках древнего города. Ночной Рим эпохи раннего христианства в «Римских чудесах» населен простолюдинами, продолжающими после захода солнца жизнь в тавернах, темных закоулках и публичных домах. «Казалось, сами стены были пропитаны запахом лука, нищей стряпни, несвежей рыбы и векового пота». Дневной

Рим, в отличие от ночного, у Кузмина дан схематически, расставлено несколько акцентов, больше внимания уделено цвету: «Грядки незабудок от румяных лучей... солнца казались ярко-лиловыми... по затуманенным... малиновым облакам стремглав носились ласточки... толклись столбом мошки». Создается ощущение, что настоящий, полный запахов и звуков мир оживает лишь с приходом темноты. Однако ночной Рим таит в себе множество тайн и опасностей, «римских чудес» и мистических предзнаменований.

Эпоха Древнего Рима стала вдохновительницей поэтического и прозаического творчества В. Брюсова. Особенный интерес вызывал у него раннехристианский период в истории города. Герой античного романа «Алтарь победы», молодой Децим Юний, впервые отправляется в Рим, в его сознании «Город» (именно так автор называет Рим в произведении) — «средоточие мира». По словам друга Юния, Ремигия, в Риме, «где бы ты ни был, ты всегда оказываешься в середине... Рим это в сокращении мир». Таким образом, Рим у Брюсова представляет собой самостоятельную, «надчеловеческую» субстанцию, он «центричен и вечен, доминируя не только над отдельной личностью, но и над историей человечества в целом»⁶. Первое впечатление о городе герой получает ночью: «Странно мне



Илл. 2. Генрих Семирадский. Римская оргия блестящих времен цезаризма. 1872

было впервые в жизни идти по Риму, уже почти во мраке... видеть молчаливые стены высоких домов, слабо освещенных кое-где фонарями перед ларариями, угадывать торжественные очертания неизвестных храмов и дворцов Палатина, нырять во мрак портиков... встречать прохожих... слышать пьяные голоса из шумных копон... попадались мне уличные женщины с густо набеленными лицами...»⁷

Брюсовский ночной Рим мрачен и молчалив, полон тайн. Это время пьяной, развратной толпы, образ которой складывается из случайных теней, лиц, голосов. С развитием сюжета все отчетливее прорисовывается образ римской ночи, именно под покровом темноты в романе совершаются преступления и заговоры, назначаются любовные свидания.

Рим в лучах солнца до мельчайших деталей прописан Брюсовым, даны образы нарядной шумной толпы, мирно текущей по «крикливым и пыльным улицам». Ночной портрет города дан широкими мазками, на фоне мрачных стен и темного неба писатель высвечивает отдельные силуэты, создавая образ города, в котором живут призраки. С наступлением ночи видимые границы вокруг и внутри города размываются, герой становится менее защищен как от реального, преступного мира, так и от потусторонних сил, жизнь его всецело переходит в руки обьятого мраком Рима. Н. Гумилев еще более усугубляет эту характеристику, в своих поэтических зарисовках он подчеркивает звериное начало, живущее в глубинах городской души, ведь римляне — волчье племя, так как Ромул и Рэм, основатели города, были вскормлены капитолийской волчицей.

Волчица, с пастью кровавой
На белом, белом столбе,
Тебе, увенчанной славой,
По праву привет тебе.
С тобой младенцы, два брата,
К сосцам стремятся припасть.
Они не люди, волчата,
У них звериная масть⁸.

Дикие звери, кровь, борьба, преследование — инфернальные черты римской ночи в произведениях Гумилева. И капитолийская волчица остается истиной владычицей Рима.

Покуда жесткие травы
Растут из дряхлых камней
И смотрит месяц кровавый
Железных римских ночей?!⁹

Ряд стихотворений Гумилева («Рим», «Манлий», «Помпей у пиратов», «Игры»), объединенных римской темой, подчеркивает основную мысль поэта: вся история Рима есть не что иное, как «борьба человеческого начала со звериным»¹⁰.

И город цезарей дивных,
Святых и великих пап,
Он крепок следом призывных,
Косматых звериных лап¹¹.

Римская ночь в его произведениях — откровенная агрессия, отрицание дня и света, это те часы, когда на место человека приходит Зверь, демоническое начало.

Погруженным в вечную тьму видит Рим и Осип Мандельштам в 30-е годы XX в. И образное, и колористическое решение образа города похоже на «звериный» Рим Гумилева.

Город, ласточкой купола лепленный
Из проулков и из сквозняков —
Превратили в убийства питомник —
Вы коричневой крови наемники,
Италийские чернорубашечники,
Мертвых цезарей злые щенки¹².

Мандельштам видит Рим растоптанным «щенками цезарей», фашистским режимом. Отчетливо звучит мотив звериного начала, жестокости, тьмы.

Ямы Форума заново вырыты
И раскрыты ворота для Ирода,
И над Римом диктатора-выродка
Подбородок тяжелый висит¹³.

Это жуткие картины некогда горячо любимого поэтом города, в котором ночь превратилась в вечный кошмар. Образ Рима, созданный Мандельштамом в начале века, в корне отличался от города 30-х годов. Поэт воспринимал Рим вечным и во времени, и в пространстве, отправной точкой как русской, так и европейской культуры. Это особое, сакральное место во вселенной, определяющее ход истории.

Пусть имена цветущих городов
Ласкают слух значительностью брэнной.
Не город Рим живет среди веков,
А место человека во вселенной¹⁴.

Мандельштам развивает палиндром «Рим как мир», говоря о том, что Рим есть сама природа, стирая тем самым границы между рукотворными городскими объектами и римским пейзажем. Мотив странничества в римских стихотворениях Мандельштама дополнен образом «посоха», ведущего лирического героя к конечной точке пути — Риму («Я в Риме родился, и он ко мне вернулся...»). В ранней лирике Мандельштама день и ночь плавно перетекают друг в друга, нет исключительно «ночных» или «дневных» сюжетов. Однако римская ночь наделена целым рядом образов-символов, без которых Вечный город потерял бы свою индивидуальность. Огромная луна, подобно одинокой звезде в стихотворении М. Кузмина, всевидящим оком наблюдает за ночной жизнью Рима.

На дольный мир бросает пепел бурый
Над форумом огромная луна...¹⁵

«Рим с его семью холмами» в поэзии Мандельштама — библейский символ, он — пастбище для стада овец (человеческой паствы), которые, заблудившись (сбившись с истинного пути), бродят во тьме.

Старухи-овцы — черные халдеи,
Исчадь ночи в капюшонах тьмы¹⁶.

Таким образом, Рим для поэта становится не только метафорой мира, природы, но и метафорой человечества, отождествляемого с отарой овец.

Образ капитолийской волчицы в ранней римской лирике Мандельштама лишен той агрессии, которая присутствует у Николая Гумилева. В его волчице превалирует женское, материнское начало.

Мне осень добрая волчицею была
И — месяц цезарей — мне август улыбнулся¹⁷.

Лирика Мандельштама тяготеет к теплым оттенкам: коричневый, охра, бронза, золото («Римских ночей полновесные слитки...»), особенно живописен у него итальянский вечер

С веселым ржанием пасутся табуны,
И римской ржавичной окрасилась долина;
Сухое золото классической весны
Уносит времени прозрачная стремнина¹⁸.

Описания ночного Рима русскими авторами интересны как с культурологической, так и с психологической точки зрения. Город, воспринимаемый героями с помощью всех органов чувств — осязания, обоняния, зрения, слуха, порождающий бесконечные ощущения и переживания

героев, обогащает парадигму характеристик Рима, сформировавшуюся в мировой литературе.

- ¹ Гендлер И. В. Рим: символика и семантика aeternae urbis в поэтическом тексте // Филол. дискурс. Тюмень, 2001. Вып.2. С. 176.
- ² Зайцев Б.К. Золотой узор. М. 1994. Вып. 21. С. 22.
- ³ Мандельштам О.Э. Собрание сочинений. Том 1. М., 1991. С. 40.
- ⁴ Зайцев Б.К. Золотой узор. Цит.изд. С. 22.
- ⁵ Кузмин М.А. Избранные произведения. Л., 1990. С. 491.
- ⁶ Юдаева О.Г. «Образ Рима в прозе Валерия Брюсова: «Алтарь Победы», «Рея Сильвия» // Русский роман XX века: Духовный мир и поэтика жанра. Саратов, 2001. 58.
- ⁷ Брюсов В.Я. Моцарт: Роман. Повести и рассказы. М., 2008. С. 17.
- ⁸ Гумилев Н.С. Стихотворения, Поэмы. Тбилиси. 1989. С. 216.
- ⁹ Там же. С. 217.
- ¹⁰ Зорина Т.С. Рим Н.С. Гумилева // Гумилевские чтения. СПб. 1996., С. 163.
- ¹¹ Гумилев Н.С. Стихотворения... Цит. изд.С. 217.
- ¹² Мандельштам О.Э. Собрание сочинений. Том 1. М., 1991. С. 260.
- ¹³ Там же. С. 40.
- ¹⁴ Там же. С. 35.
- ¹⁵ Там же. С. 49.
- ¹⁶ Там же. С. 40.
- ¹⁷ Там же. С. 50.
- ¹⁸ Там же. С. 49.

И. Анастасьева

ЭСТЕТИКА «НОЧИ» В ДРАМАТУРГИИ Н.Н. ЕВРЕИНОВА

В Предисловии к «Книге сновидений» Х.Л. Борхес выстраивает дихотомию: «сновидения, изобретенные сном» (ночные), и сновидения, «изобретенные бодрствованием» (дневные), являющиеся «сознательным упражнением нашего ума». «Дневные сновидения» могут быть также определены как форма «благоговейного созерцания» (И. Ильин), или созерцания непознаваемого посредством божественных энергий. Сновидения являются, как известно, одним из древнейших литературных жанров. Борхес размышляет как о природе литературных снов, так и о пророческом характере сновидений как таковых, основываясь на законах физиологии и психологии; а также отмечает постепенное проникновение «искусства ночного» в «искусство дневное» в форме метафор и прозрений. Опираясь на точку зрения Джозефа Аддисона, Борхес признает, что «душа человеческая, во сне освободившись от тела, является одновременно театром, актерами и публикой. Можем прибавить, что она выступает и как автор сюжета, который ей грезится»¹.

Данное суждение может послужить иллюстрацией еврейновского понимания природы сновидений. Считать его «профессиональным сновидцем», как называли в свое время А. Ремизова, часто использовавшего сновидения в своем творчестве, не следует, но и Евреинов не раз включал сновидения как в драматургические тексты, так и в теоретические. Особое место им отведено в пьесе «Чему нет имени, или Бедной девочке снилось». Вынесенное в заглавие, сновидение участвует в создании особой структуры текста. С одной стороны, оно играет роль метатекстуального маркера, объединяя внутрисюжетные линии в единое повествование, регулируемое «логикой сновидения». С другой — сновидения героев (в данном случае — героинь) являются текстом в тексте, таким образом, общий сюжет обрамляет сновидения, функционируя в качестве внешней рамки. Сновидения пронизывают весь текст пьесы, переплетаясь с рассказами о судьбах героев, метафизически подменяя реальность вымыслом, так что в конце произведения читатель не вполне понимает, является ли финал пьесы пробуждением героев от сна-кошмара, либо же это пробуждение — всего лишь трансцендентная мечта обезумевшей от горя героини, чьи сны вплетены в сюжетную ткань произведения.

Пьеса «Чему нет имени, или Бедной девочке снилось» была создана в 1939 г. (первая публикация — Париж, 1965), но после Второй мировой

войны Евреинов несколько изменил концовку. По словам Вяч. Вс. Иванова, в ней «автор попытался увидеть Россию XX века в сослагательном наклонении. Отойдя от своих обычных сентенций на темы “театрального инстинкта”, Евреинов вступил в область поэтической драмы»². Насколько правомерно утверждение, что Евреинов на какое-то время отказался от идеи «театрализации жизни» и от постулирования «театрального инстинкта», станет ясно, если обратиться, помимо текста пьесы, к теоретико-исследовательским трудам драматурга.

«Театрализация жизни» — идея, под знаменем которой Н. Евреинов пытался осуществить революцию в театре (примерно с 1902 г., когда были написаны первые пьесы). Театр не должен просто и скучно копировать жизнь, утверждал драматург; напротив, жизнь подражает театру, а потому должны быть поколеблены и пересмотрены основные, всем привычные законы его построения, изменена исходная точка драматургического творчества. Сильвио д'Амико, выдающийся итальянский драматург и театральный деятель, основавший Академию театрального искусства в Риме, охарактеризовал художественные открытия своего современника как «вновь театрализуемый театр» («riteatrizziamo il teatro»)». Мир, реальность, в контексте еврейновских манифестов, является репрезентацией — иначе говоря, театр в построениях Евреинова первичен, презентативен по отношению к жизни, при этом жизнь не является исключительно его дериватом — мир и театр переходят одно в другое и балансируют на грани различия как различия. Не случайно манифесты Н. Евреинова называли не учебником по театральному искусству, а книгами по психологии и философии. Вообще философские вопросы всегда горячо влекли Н. Евреинова, вызывая в нем глубинную жажду познать сущность мира, найти истинную цель и истинные формы жизни.

Драматург полагал, что наряду с главными инстинктами человека существует «театральный инстинкт», который реализуется в необходимости «выстраивать себя самого, в желании <...> казаться разным, маскироваться, позировать, играть, меняться»⁴. Он обнаруживал эти инстинкты в животном мире (кот, играя с мышью, изображает полнейшее равнодушие по отношению к добыче; американский петух, распускающий хвост перед своими собратьями, вызывает их восторг или зависть; мимические игры обезьян напоминают человеческую пантомиму и т. д.) и в растительном (описывал растения, мимикрирующие в минуту опасности, принимающие форму минерала). Очевидно, что, переведя театр на уровень психофизиологический, Евреинов не признает его эстетико-религиозной составляющей в отличие от большинства современников. Театральность как импульс вскрывает истинную сущность человека

в момент его перевоплощения, и он предстает в ином свете перед людьми и перед самим собой. При этом театр не является и видом искусства, ибо искусство существует на уровне сознания («искусство ведет меня к поискам себя»), в то время как театральность — сфера подсознания, безусловный рефлекс («театральный инстинкт это нечто, заставляющее меня выходить за пределы меня»).

Вся человеческая жизнь имеет форму «обрядово-зрелищную»: свадьбы, похороны, казни, даже войны — своеобразная игра. Феномен театральности, напоминает Евреинов, был выявлен еще древними римлянами, сформулировавшими тезис — «хлеба и зрелищ»; этот тезис сублимировал основные человеческие инстинкты — самосохранения (еда) и удовлетворения инстинкта театральности (спектакль). «Природный инстинкт театральности живет в нас наравне с инстинктами самосохранения, половым и пр., вытравление этого инстинкта равносильно физическому оскотлению, а удовлетворение его представляет собой одну из эвдемонических стадий, поскольку счастье понимается в смысле удовлетворения потребностей души»⁵, — поясняет эстетические принципы Евреинова футурист В. Каменский. Таким образом, человека живо трогает лишь то, что он может превратить в спектакль.

Отстаивая правомочность своей позиции — провозглашения театрализации чем-то естественным, природным, прирожденным, — Евреинов ссылается на открытия Зигмунда Фрейда в области психологии («Психология сна»). Ныне некоторые положения, высказанные Евреиновым на заре XX в., могут показаться трюизмом: содержание сна представляет собой переработку скрытых в подсознании мыслей, чувств, эзотерических интенций; во сне человек-актер или человек-зритель играет роль, не исполненную в жизни. Драматург подчеркивает важность визуализации, драматургического разыгрывания сюжета в процессе сна: «Сновидение, согласно “Фрейдовой науке”, есть образное исполнение желаний, которое, быть может *поэтому только*, и принимается доверчиво, что является нам в виде зрительного восприятия»⁶. Одновременно с Фрейдом Евреинов писал, что сновидение является следствием избирательного раздробления, сгущения, перемещения или прессовки психического материала, который сонная человеческая психика отвлеченно *инсценирует* без участия сознательного «я», заменяя пережитый эпизод рядом картинок. Человек, доверяющий исключительно тому, чему он является свидетелем, тому, что он способен увидеть (пусть и во сне), верит в убедительность всего зрелищного, т. е. «театрального». Если сюжет сновидения составлен из отдельных частей, не связанных друг с другом, то во сне происходит «латание» разрозненных эпизодов, генерирование сюжета.

Ситуация сна, подчеркивает Евреинов, представляет собой театрализацию мечты, «драматизацию» события, часто не совпадающую с пережитым в реальности или вовсе далекую от нее: «сновидение “лишь очень редко дает точную и без всяких примесей репродукцию действительных сцен”». Но иллюзорность — атрибут сна, спасительный для человечества. В жизни «иллюзия нужна не меньше, чем на подмостках, и <...> раз мы не в силах дать счастье обездоленным (в жизни. — И.А.), мы должны дать хотя бы его иллюзию», — говорит доктор Фреголи, герой-резонер программного произведения Евреинова, пьесы «Самое главное»⁷. Если, по мнению Фрейда, на качественную, «фабульную» сторону сновидений, на характер грез оказывает непосредственное влияние содержание человеческого *сознания*, навязчивые болезненные идеи, преследующие его («сновидение является как бы заменой того богатого чувствами и содержанием хода мыслей, к которому мы пришли после анализа»)⁸, то, по Евреинову, в сновидениях отражается степень одаренности, талантливости человека.

На наш взгляд, еврейновская концепция совпадает как с основными открытиями З. Фрейда, так и с некоторыми высказываниями оппонентов немецкого ученого, имена которых приведены в книге «Психология сна». Сновидение есть греза, мечта — такого мнения придерживались Шернер и Ханс (Йохан) Фолькельт. Готтхильф Генрих Шуберт положил в основу сновидения особое состояние психики, названное им более высокой степенью в развитии духа: сон раскрепощает дух, освобождает его от гнета внешних раздражителей. Евреинов сосредоточился не на физиологическом аспекте сновидения, а на целительных, катартических его свойствах, ибо они помогают человеку воплотить в жизнь его мечту, тем самым исцеляя его. Все это свидетельствует о тождественности сновидческого и театрального.

Желания человека, его мечты о будущем во сне, как известно, заменяются сценами, протекающими в настоящем. То же самое, по мысли Евреинова, происходит в реальной жизни: неудовлетворенные действительностью, люди ежеминутно трансформируют свои грезы в эфемерную реальность, подобная абберация и есть явление театрализации: «критикующий дух» не приемлет мир в его обыденности и перестраивает его силой воображения. Таким образом, человек эстетизирует жизнь, являясь актером, исполняющим ту роль, которую выбирает сам. Вслед за О. Уайльдом Евреинов мечтает о человеке — «произведении искусства», «художественной мозаике». Научиться воплощать грезы в реальность, т. е. искусству «правильно жить», можно и должно у профессиональных актеров, многие из которых готовы оказать подобную услугу обездоленным людям. «Я сам актер! но мое поприще — не сцена театра,

а сцена жизни, куда я призываю и вас (других актеров. — И.А.), мастеров в искусстве творчества спасительных иллюзий!»⁹ — восклицает доктор Фреголи. Очевидно, что, в представлении драматурга, между ночным «снотворчеством» и дневной «театрализацией жизни» существует прямая корреляция.

Если одаренный человек разыгрывает роли/видит сны, являющиеся плодом собственной фантазии, то лишенный таланта человек подчиняется чужим императивам. К числу одаренных людей относятся прежде всего писатели, многие из которых придумывали, «театрализировывали» свою жизнь. Шарль Жорж Мари Гюисманс жил жизнью героя своего романа «Наоборот», аристократа дез Эссента. Оноре де Бальзак воображал себя другом придуманных им Гранвилей. Можно вспомнить А.С. Пушкина, относившегося к Татьяне Лариной как к живой современнице и удивлявшегося тому, что она все-таки вышла замуж за генерала. Сам Евреинов вел себя в жизни с тончайшим, изумительным культурным мастерством. Давид Бурлюк так отзывался о лекции драматурга, прочитанной им в Нью-Йорке в 1926 г.: «Н.Н. Евреинов показал себя лектором высшей марки. Все моменты — пианиссимо, интимности, клоунады, буффонады, высокой риторики, пафоса — были даны им. Какая мимика... Маленькие сценки — данные им тут же на сцене, за лекторским столом, которыми он гарнировал тяготы философской трудности <...> основных положений своей трудной темы — обнаруживают в Н. Евреинове — воистину великого актера, хозяина сценизма — режиссера»¹⁰.

Отстаивая правоту своих идей, Евреинов не раз ссылался на авторитетных авторов, таких как Жан д'Удин, один из основоположников учения о синестезии, и на его книгу «Искусство и жест». В книге говорится о девушке и ее отце, которые выдумывали роман, никогда его не записывая, но и никогда не прерывая работы над ним. Они воображали характеры персонажей, во время ежедневных прогулок обсуждая их судьбы. Прodelывалось это все с самым серьезным видом. Конечно, подобное поведение можно воспринимать как чудачество, и таким образом отмахнуться от идеи театральности, но, уверяет Евреинов, «серьезное отношение к жизни не исчерпывается исследованием лишь того, что нам представляется серьезным»¹¹. Состояние отца и дочери Жан д'Удин описал как «грезы» — собственно, это дефиниция «дневного сна». Подобно «ночным снам», оказывающим серьезное влияние на мироощущение и корректирующим модель человеческого поведения, «грезы» способны изменить «умственный строй», т. е., поясняет Евреинов, изменить «равновесие нашего внутреннего расположения с такою же силой, как события и страсти действительной жизни. До такой степени, что человек, привыкший

всегда вибрировать под влиянием либо своих мечтаний, либо созданий других художников, привыкает к таким психическим ритмам, что сами события действительной жизни окрашиваются некоторой ирреальностью и принимают характер почти такой же субъективный, как и вымышленные ритмы, которыми он проникнут. “Грезя грёзу, мы, наконец грезим и саму жизнь”»¹².

Проникновение законов сновидения в театральные постановки — тема, волновавшая многих современников Н. Евреинова. В 1912 г. в России была впервые переведена и помещена на страницах журнала «Маски» статья известного австрийского поэта, критика, драматурга Гуго фон Гофмансталь «Сцена как сновидение». Она была напечатана в том же номере, что и отзыв М. Бонч-Томашевского о книге Евреинова «Театр как таковой». Скрупулезно собиравший все рецензии на свои работы (по воспоминаниям А. Кашиной-Евреиновой), к тому же входивший в состав редакционного отдела журнала, он наверняка читал обе статьи. Гофмансталь, выступив против натуралистического театра, провозгласил сцену «грезами из грез» и размышлял не столько о первичности или вторичности театра и жизни, сколько об эстетическом характере воплощения на сцене поэтического творения. Человек, стремящийся воздвигнуть сценическую картину, должен черпать свое вдохновение из снов, ибо сновидения отличаются емкостью, простотой и чудесной ясностью в одно и то же время: «Пусть сновидения научают его этому, и в таком именно свете пусть видит он мир. Велика должна быть в нем сила мечтания, и да будет он поэтом из поэтов. Глаз его должен быть творческим глазом, подобно глазу сновидца, который все, что бы ни видел, — видит полным значения»¹³. В сновидениях заключены «бездны восторга», позволяющие человеку испытать блаженство; действительность же (т. е. жизнь, реальность) выстраивает границы между человеком и эвдемонической мечтой. Эту границу предстоит разрушить мастеру сцены, и это возможно, если поэт наделен магией духовного взора, если лучи его искусства сверкают не подобно мечу, вонзающемуся в душу героя, но «этот единственный луч света должен внести в сновидение, преисполненное тоскою многолетней мрачной тюремной муки, такой невыносимый восторг, что сновидение расплывается, и мы от блаженства пробуждаемся». Жизненность на сцене должна достигаться не имитацией реальности, движется далее мысль немецкого драматурга, а стремлением осветить сцену чарующей красотой сновидения, игрой света, ибо «мир есть только действительность, а его отражение — безграничная возможность»¹⁴. «Строящий сцену» должен выстрадать жизнь так, чтобы обыденная реальность предстала его взору преображенной, катартически одухотворенной, несущей нравственное

просветление. Фактически, Гофмансталь приблизился к той идее, которая была сформулирована и озвучена Евреиновым, — идее терапевтического, целительного воздействия театра на зрителя, своего рода — «плацебо-эффекта». Театр учит человека излечиваться от всевозможных фобий и страхов (собственно, монотеатр, основанный Евреиновым, также можно воспринимать как разновидность гипнотической суггестии). В свое время Рене Декарт, разрабатывая физиологическую модель возникновения эмоций, пришел к выводу, что многие чувства первичны по отношению к реакции на ситуацию, как, например, чувство опасности предвещает реакцию на ситуацию, порождающую страх: человек спасается бегством не потому, что он боится, он боится, потому что убегает. В силу этого обстоятельства, человек, говорил Евреинов, неоднократно должен пережить ситуацию ужаса, страха, глядя на сцену, чтобы сломить проявление собственной слабости в жизни. Неспособность лицеизреть жестокость на сцене, по Евреинову, — свидетельство жестокости натуры; чувствительный человек совершает самые аффективные поступки.

Пьеса «Чему нет имени, или Бедной девочке снилось» — прекрасный образец того, как подменяют друг друга реальность и сон в сознании двух героинь — Серафимы Кондратьевны и ее дочери, болезненной барышни Шуры. Мать — очень набожная женщина, она пребывает, по словам Анны Кашиной, жены драматурга, «в поисках религиозного сознания — в привычном чтении Библии». Сны ее являются разновидностью так называемых «осознанных сновидений» — особого измененного состояния сознания, при котором человек понимает, что видит сон, и может контролировать ход его течения. Идеи Евреинова, прозвучавшие в пьесе, предвосхищали открытия Карлоса Кастанеды¹⁵, говорившего о способности человека научиться «искусству контролируемого сновидения». Он был уверен в существовании большого количества иных миров — враждебных или спасительных, окружающих людей. Сновидения, контролируемые разумом, позволяют исправлять негативную потенцию этих миров, не допуская их вторжения в жизнь.

Сны Серафимы Кондратьевны — искры ее дневного сознания, они приоткрывают дверь в ту реальность, которая — и единственно она — имеет право на существование. Сама же жизнь, которую люди почитают за реальность, лишь страшный сон, и от него человечество никак не может пробудиться: «А может он только снится, “этот свет”? А?.. Я уж сбилась, по правде говоря! (После паузы). Ведь еще неизвестно, где сон, где явь!.. Ибо то, что нам снится порою — *правдивей самой правды* бывает!..»¹⁶ (курсив Евреинова. — И.А.)

Пьеса Евреинова — попытка драматурга решить актуальные социальные вопросы трагического для России, да и для всего мира времени,

предшествующего наступлению Первой мировой войны. Его герои охвачены идеей социальных реформ, которые необходимо провести на родине путем «ожесточенной борьбы за высшие идеалы человечества». Отношение к войне становится мерилем нравственного потенциала участников дискуссии. Муж Серафимы Кондратьевны, Лутохин, мечтал быть адвокатом, чтобы защищать сирых, но был арестован и выслан в Сибирь, где освоил ремесло переплетчика, прочитал уйму книг и теперь уверен, что война вскоре будет немыслимой. Нюра, их старшая дочь, называет войну «скверным представлением», «театром военных действий», и утверждает, что в таком театре заинтересованы те, кто «на нем наживается». Война не раз уподобляется автором игре, в которую играют, как в театре, бесталанные актеры-люди. «Чего смотрит драматическая цензура?» (стр. 50) — удивляется младшая сестра Шура. Смолько, отец Серафимы Кондратьевны, мечтает о едином Божьем мире; в котором каждый, подобно ангелу, сможет свить себе гнездышко. Такое гнездышко пытается свить для себя Шура, живущая в мире грез, и Смолько собирает для внучки птичьи перышки. Жизнь Шуры «отеатрализована», девушка воображает себя птенчиком и в конце концов сооружает для себя домик на верхушке дерева, чтобы «грезить жизнь».

Серафима Кондратьевна окутывает мечтами жизнь не только своей семьи, но и всего мира, которому угрожает опасность. Впрочем, она уверена, что немцам не видать победы, т. к. воевать не придется, «по крайней мере я (курсив Евреинова. — И.А.) войны не вижу. И верю, Бог смилуется не только над нами. <...> А если покарает, то разве что *тяжким сном* (курсив Евреинова. — И.А.), от которого не всякому будет дано проснуться!» (стр. 32–33). Но многие, даже близкие люди, почитают Серафиму Кондратьевну безумной женщиной. Доктор Дробницкий, наблюдающий ее, ставит диагноз — психастения. Болезнь, поясняет он, была недавно открыта Вальдштейном, и ее явные симптомы обнаруживаются у женщины: ее все время осаждают сновидения, и «она не может сомкнуть глаз, без того, чтобы ей что-нибудь пригрезилось!» (стр. 22). Пациенты с подобным диагнозом воспринимают окружающее «как во сне»; отсюда их постоянная склонность к сомнениям, их нерешительность, неуверенность, тревожно-мнительное настроение. Вымышленная реальность им страшнее, чем существующая. Но сновидения героини приходят вовсе не из глубин ее помраченного сознания. Ей свойственны здравый ум и чувство юмора, жестокость мира она не принимает, а напрочь отвергает; ее сновидения возникают на границе двух миров — темного и выстраданного ею метафизического мира. В своих молитвах героиня пытается отвести беду и от семьи, и от страны: «Господи Боже мой! <...> Избави нас от крови,

болезни и смерти, уготованных нам войною! Спаси нас, Боже, от гибели, какую сами себе мы готовим! Спаси нас от собственного нашего неразумия!..» (стр.52). В начале ее слов в комнате при свете лампадки прыгают тени, неистовствующие под железный грохот и лязг поездов. Глаза героини горят нездешним светом, она сама как будто переместилась в иное, метафизическое пространство. И мольбы ее были услышаны: сражающиеся тени постепенно утихомириваются, звуки умолкают, лишь слышится откуда-то сверху хор бесплотных духов, славящих Бога и мир на земле.

В снах своих героиня рисует будущее в духе сюжетов утопических романов: вместо дач и шатких домиков вырастут прекрасные замки, в которых поселятся простой народ, все люди превратятся в братьев, а земля станет Соединенными Штатами Вселенной. Люди будут наделены божественной мудростью, освобожденной от шелухи нынешнего умничанья: «Если кто среди вас мнит себя *мудрым*, согласно веку сему, пусть он станет *безумным*, дабы оказаться *мудрым*. Ибо *мудрость мира сего есть безумие пред Богом*» (стр. 33). Здравый ум героини подтверждается неожиданным и удивительным совпадением ее сновидений со словами грубоватого фельдшера Потапова, героя-авантюриста, допустившего единожды возможность будущего рая на земле: «Такой у вас тут “Нью-Йорк” перед окнами обнаружится, что лучшего “Бель-вю” в целом мире не сыщите... Станете здесь чаёк себе распивать на террасе, а вокруг небоскребики будут выглядывать, среди сирени, и райские птички щебетать на веточках!» (стр. 37). Когда в мировой политике был найден временный компромисс по инициативе королевы Нидерландов и вдовствующей императрицы Марии Федоровны, когда на какое-то время отодвинулась угроза страшной войны, Серафима Кондратьевна воспринимает новость очень спокойно: она была уверена в том, что войну не допустят.

Люди стремятся не только «отеатрлить» жизнь, считал Евреинов, но и даже смерть — понятие, табуировавшееся как «засыпание», «вечный сон». Но понятия «смерть — сон», так же как и понятия «жизнь — сон» не всегда релевантные. Великий божественный смысл, по Евреинову, имеет лишь умирание, обставленная как игра, буффонада, арлекиниада. В статье «Театрализация жизни» Евреинов приводит множество примеров шутовского кривляния великих людей, стоявших на пороге смерти: Рабле умер с шутовской гримасой, а композитор Люлли даже в шутовской позе. «Не правда ли, люди не занимаются “пустяками”, когда сознают свой последний час?» Подобное «засыпание» пророчествует бессмертие, гибель во имя зла тождественна смертоубийству, а крах ожидает в равной степени и виновников развязанной трагедии, и невинных жертв. С началом войны реальность и бред в пьесе переплетаются: Серафима Кондратьев-

на, не выдержав безумного поведения людей, теряет рассудок, Нюрин жених, Миша, смертельно ранен; Нюра изнасилована, Смолько убит, Лутохин расстрелян своими же бывшими соратниками по партии. Неожиданно картина сменяется сновидением Серафимы Кондратьевны, и вслед страшным сценам дается «иная» реальность: счастливое будущее, люди гармоничные, болезни искоренены, Нюра замужем за Мишей, техника поставлена на рельсы служения людям, тучи разгоняют в интересах урожая, глупость признана болезнью, которую стало возможно искоренить, в доме Лутохиных появляются ангелы... По словам А. Кашиной, конец 8-й картины был переделан Евреиновым после Второй мировой войны «в соответствии с последующими политическими событиями».

В «Происхождении трагедии» Ф. Ницше назвал театр аполлиническим сновидением, наброшенным, как покров, на мир дионисийского безумия. Это отвлеченное положение находит свое обоснование в пьесе Н.Н. Евреинова «Чему нет имени...».

¹ См.: Борхес Х.Л. Книга сновидений. СПб., 2000.

² Иванов Вяч. Во сне и наяву // Современная драматургия, М., 2005. № 4. С. 204.

³ Сильвио д'Амико. Вступительная статья. // Evreinov N. Teatr kak takovoj [Il teatro nella vita. Milano: Alpes, 1929]. С. 9.

⁴ Там же. С. 10.

⁵ Каменский В. Книга о Евреинове. Пг., 1917. С. 28.

⁶ Евреинов Н.Н. Театрализация жизни. Ex cathedra. // Евреинов Н.Н. Театр как таковой. Одесса, 2003. С. 52.

⁷ Евреинов Н.Н. Самое главное. Ревель, 1921. С. 45.

⁸ Фрейд Зигмунд. Психология сна. М., 1912. С. 13.

⁹ Там же.

¹⁰ Бурлюк Д. Большой успех лекции Н.Н. Евреинова // Русский голос. Нью-Йорк. 1926. № 3989, 19 октября, с. 2.

¹¹ Евреинов Н.Н. Театрализация жизни. Ex cathedra. // Евреинов Н.Н. Театр как таковой. С. 55.

¹² Там же. С. 57.

¹³ Гофмансталь Гуго фон. Сцена как сновидение. // Маски, 1912–1913. № 6. С. 25.

¹⁴ Там же. С. 26–27.

¹⁵ См.: Кастанеда К. Искусство сновидения. «София», 2003.

¹⁶ Евреинов Н.Н. Чему нет имени, или Бедной девочке снилось. Париж, 1965. Предисловие А. Кашиной. Стр. 32 (далее указания на этот текст даются в скобках).

Е. Сариева

КАНКАН — ТАНЕЦ НОЧНОГО ГОРОДА

«Мулен Руж»... Это кабаре, кажется, вобрало в себя все легкомыслие, блеск и притягательность Парижа. Здесь под музыку Оффенбаха, в сигаретном дыму, запивая омаров ледяным шампанским, пытались утолить в черноте парижской ночи серую прозу жизни миллионеры, авантюристы, художники. Сюда съезжались со всего мира в поисках удовольствий, веселья, приключений, любви. Кабаре открыли в 1889 г. Жозеф Оллер и Шарль Зидлер. За год до этого события Шарль Зидлер, по версии американского писателя Пьера Ла Мур, делился планами с художником А. Тулуз-Лотреком: «Будущей весной откроется очередная всемирная выставка. В Париж слетятся тысячи и тысячи людей со всей планеты. И что они будут делать? Где и как они будут убивать свободные вечера?.. Люди не выносят одиночества, жаждут удовольствий. А удовольствие в нашем мире олицетворяет женщина... И тут-то следует обратить внимание на канкан. И канкан сделает меня миллионером»¹. Так это было или нет, судить трудно, роман предполагает известную долю вымысла. Однако никто не поспорит с тем, что открытие подобного заведения у подножия божьего Монмартра, лицом которого стал канкан, было удачной идеей. Популярность канкана в конце 80-х во Франции несколько поблекла, тогда как в Европе танец был еще популярен и ассоциировался с парижским шиком.

Канкан не является изобретением ни Ж. Оффенбаха, ни Мулен-Руж, как принято ошибочно считать. Он появился на 60 лет раньше и за эти годы прошел путь от бытового танца до сценического, стал первым эстрадным танцем, игнорируя изменчивую танцевальную моду и пренебрегая нравственными нормами.

Появление канкана точно установлено — это 1830 год. В «Путевых заметках» Ф.-Р. Шатобриана остроумно замечает: «Национальный характер невозможно стереть. Наши моряки говорят, что освоение новых колоний испанцы начинают со строительства собора, англичане со строительства таверны, а французы со строительства фордов и я добавляю... со строительства бального зала»². Пока африканские дикари под руководством французских танцмейстеров осваивали науку исполнения европейских танцев, французы всерьез увлеклись канканом, который был не чем иным, как ритуальной пляской коренных жителей Африки.

В журнале «Московский телеграф» за 1830 г. зарубежный корреспондент сообщает: «Начало танцевальных вечеров и балов в Париже каждую

зиму ознаменовывается чем-нибудь новым в мире танцевальном... Теперь самый модный и новый танец есть канкан (kankan). Имя его происходит от африканского города Канкана, ибо канкан взят из негритянской пляски. Пишут, что ни один из самых живых танцев, каковы: фанданго, болеро, тарантелла, монферрина, сартарелло, не могут сравниться с канканом. Несколько человек из среднего звания посажено в тюрьму за неблагопристойное танцевание канкана на публичных балах»³. По свидетельству известного французского танцмейстера Луи Лепитре, канкан, популярный на публичных балах, действительно запрещался правительством за его непристойность, так как его «па, манера исполнения и непристойные движения были еще более вызывающи, чем манеры дикарей в Конго...»⁴

Канкан поначалу не являлся самостоятельным танцем, а исполнялся как последняя фигура французской кадрили. Французской кадрилию стал именовался английский деревенский танец контрданс, пришедший во Францию в 1710 г. Кадриль состояла из пяти фигур контрданса: 1. Английская цепочка, или Панталоны; 2. Лето; 3. Курочка; 4. Пастушка; 5. Тренис (фамилия знаменитого французского танцмейстера XVIII в.). Однако нагруженную множеством па французскую кадриль вполне можно было причислить к разряду театральных танцев, нежели бытовых. Хореография кадрили восходила не к деревенскому фольклору, а скорее к придворным балетам, где блистал «король-солнце». В XIX в. веселые и изобретательные французы, найдя этот танец слишком степенным, придали ему больше грациозной игривости, добавив шестую фигуру, или финал. Это стало сигналом ко всем последующим преобразованиям. Сначала финал превратился в галоп, а потом — в канкан.

В эпоху Июльской монархии⁵ видоизменились общественные (или публичные) балы. Они стали посещаться исключительно мелкой буржуазией, средней и простонародной публикой. Публичными балами назывались увеселительные садики (некоторые с помещением для танцев и трактиром), где в ночное время летом на открытом воздухе, устраивались танцы. Здесь ночи напролет в поисках дешевой любви и удовольствий кружились матросы, белошвейки, рабочие. Первый увеселительный сад и вместе с тем публичный бал был открыт в 1774 г. в деревушке Отей⁶ в окрестностях Парижа. Это был знаменитый «Ранелаг», устроенный по примеру балов у лорда Ранелага в Лондоне и просуществовавший с небольшими перерывами более 75 лет. Ввиду отдаленности от города «Ранелаг» посещался сначала богатыми людьми, собственниками экипажей, которые танцевали на лужайке под открытым небом. Открытие железной дороги сделало этот привилегированный бал достоянием широкой публики.

Англичанину Тиксону пришла идея возвести на лугу вблизи Обсерватории несколько хижин, крытых соломой и давать там балы. Оригинальность такого бального ландшафта привлекала массу публики. Спустя некоторое время Тиксон заменил хижины большим роскошным залом, сохранив прежнее название «Ля Гранд Шомьер» (*chaumiere* — хижина). «Что за танцы там процветали! Это полное и общее вывертывание всего человеческого тела, одна так сказать всеобщая судорога, посредством которой душа выражает самые сильные, самые жгучие страсти»⁷, — писал современник.

С 1830 три раза в неделю фейерверочные огни расцвечивали ночное небо над садом Шато-Руж. «*Bal des Acacias*» («Бал акаций») славился своими посетителями — это были большей частью художники, «Шато де Флер» — дирижером и композитором Оливье Метра, «Фоли-Робер» привлекал огромной залой, вмещающей более 2 тысяч посетителей. В 1859 г. было основано «Казино-Кадэ», где оркестром дирижировал скрипач и композитор Арбан и выступали знаменитости Гигольбом, Розальба, Финетта и др. На этих публичных балах канкан культивировался наравне с песенками-куплетами. Для выступления в перерывах между танцами приглашались артисты парижских бульварных театров и кафе-концертов. В «Шато де Флере» дебютировали братья Леонс и знаменитый Шарль Дарсье⁸. Следует упомянуть о балах «Клозери-де-Лила», со строительством зала переименованного в Бюлье. Если балы в «Клозери-де-Лила» не были изящны, то там было всегда весело, публика состояла исключительно из студентов и гризеток, «прилежных по утрам и легкомысленных по вечерам». В начале XX в. хроникер с грустью восклицал: «Сколько воспоминаний пробуждает одно имя Бюлье в тех, кто провел юность в Париже! Да, нам ничего не остается, как в грусть сознаться, что мы теперь разучились и танцевать, и смеяться от души, — золотой век танцоров и общественных балов канул в вечность...»⁹ Не меньшим успехом пользовался танцевальный зал «Прадо», работавший в Париже с 1797 по 1855 год.

И, наконец, самый популярный общественный бал — Бал Мабиль, открытый в 1840 г. в окрестностях Парижа по дороге из Версаля в Сен-Жермен (ныне — авеню Монтень). Вначале это было нечто вроде скромного деревенского трактира, куда приходили потанцевать за полфранка горничные и лакеи аристократических предместий. Зала скромно освещалась сальными свечками, плясали под руководством старика Мабиль под звуки кларнета и флейты. После смерти «папаши Мабиль» его сыновья освежили декорации популярного сада: заменили сальные свечи газовыми рожками для освещения аллей, соорудили киоск в китайском стиле, установили вырезанные из цинка и лихо раскрашенные искусственные пальмы.

Играли прославленные оркестры Полидо и Оливье Метра, и элегантная публика заменила первых скромных посетителей. Современник отмечал «Весь свет побывал в «*bal Mabille*»: там принц стоял рядом с парикмахером, посланник с поваром»¹⁰. Здесь выделились свои знаменитости — короли и королевы Мабиль, как их называли, лучшие исполнители канкана.

Один из них — Притчар — был воплощенной загадкой: громадного роста с мрачным, гробовым выражением лица, всегда в черном, что контрастировало с его экстравагантными танцами, которые были «сродни танцам диких ирокезцев или обитателей Шарантона»¹¹. Шикар¹², другая знаменитость Мабиль, был полной противоположностью Притчара — небольшой человек с объемистым брюшком, с вечной веселой улыбкой, с задорно сдвинутой на затылок шляпой и всегда в широком пальто. Таким Шикар остался на карикатуре французского графика Поля Гаварни. Шикар умело импровизировал самые невозможные па и самые невероятные прыжки. Считается, что первым начал исполнять канкан именно он. Более того, он придумал вариант танца, где танцоры по очереди демонстрировали свое искусство, исполняя эксцентричные варианты канкана. Бридиди, третий танцор Мабиль, напротив, выделялся элегантностью и изяществом. Его партнершей была Селест Могадо, грациозная и изящная танцовщица, что впрочем, не мешало ей исполнять канкан с элементами акробатики. Из танцовщиц известна еще одна, обладавшая красотой крепольского типа и таким же темпераментом. Она явилась в один прекрасный вечер в Мабиль под скромным именем Елизаветы Сержан, а вышла оттуда знаменитой королевой Помаре. «Успех ее был необычайный, так же как и восторг публики, аплодировавшей ей почти безумной пляске руками, ногами, стульями, балками, одним словом, всем, чем только можно выразить свой энтузиазм»¹³.

В эти годы появляется еще одно название танца канкан — шаут¹⁴. Сначала так назывался контрданс «на особый манер», который исполнял буффон Мазюрье (*Mazurie*) в роли обезьяны Джоко (*Jocko*) в одном из комических балетов в парижском театре Порт Сен-Мартен¹⁵. Потом это слово вошло в обиход и обозначало любой «безумный» танец, похожий на «эпилептический припадок или белую горячку». Наконец, шаутом стали называть тот же канкан, но с более экспрессивной окраской. «Прыжковые элементы доведены до гротескной степени. Основное па понималось, как стремление женщины сбить ногой шляпу с головы мужчины»¹⁶, — сообщает «Краткий словарь танцев».

Ни господа, ни тем более дамы, принадлежащие к высшему кругу, никогда не посещали балы для широкой публики до открытия Бала Мабиль. Промежуточной стадией между открытым миром публичных балов

и закрытым миром салонов стали костюмированные балы в Grand Opera. Они были известны с 1716 г. и давались по случаю карнавалов. Примечательно, что эти ночные балы (начинались в полночь) привлекали публику куда больше, нежели дневные карнавалы. Директор Оперы доктор Верон снизил входную плату до 5 франков, чем открыл их для широкой публики. «Для этих ночей всеобщего веселья не было никаких финансовых ограничений», — пишет Марсель Ботерон¹⁷. Оркестр состоял из 70 лучших парижских музыкантов, иллюминация была скопирована с итальянских балов — *illuminazione a giorno* (дневной свет). К 1840 г. бал в Опере превратил Париж в мировую столицу танца. Опера сделалась непременным объектом паломничества иностранцев.

Чем объяснялся такой успех? Прежде всего, большую роль сыграла личность Филипп Мюзара (Musard), бального композитора и модного дирижера. Дирижер театра Варьете и концертов на Елисейских полях, как никто другой умел превращать арии из опер в аккомпанемент для канкана. Отбивая двудольный размер, Мюзар использовал либо поломанный стул, либо пистолет. Оркестр играл вальсы, полонезы, мазурки и галопы, апофеозом служил канкан под неистовую палочку Мюзара. Это были своего рода танцевальные ревю. Сам главный редактор Фетис (Fetis) авторитетного журнала «Revue musicale» (28 декабря 1833 г.) информировал читателей: «Найдена новая форма балов, отвечающая требованиям всех слоев. Монотонность домино, степенный оркестр, играющий контрдансы, безразличная толпа — этого больше нет. Все переделано под современное общество»¹⁸. Однако еще больше, чем мастерству Мюзара, балы в Опере были обязаны своей славой наплыву состоятельных посетителей, которые вдруг осознали, как приятно приехать на публичный бал и, скрывшись под маскарадным платьем, «приобщиться к развлечениям более пикантным, нежели те, которые ожидали их в аристократических гостиных»¹⁹. Торжественные танцы, требовавшие строгого соблюдения правил, выходят из моды, их сменяют танцы веселые и быстрые. Вкусы высшего общества сближаются со вкусами простонародья.

На бал в Оперу парижане являлись маскированными в самые живописные костюмы и исполняли танцы, не уступавшие по свободе движений танцам Бала Мабиль. Некий Клодош²⁰, король балов Оперы, придумал особую кадрили, которую называли «кадриль Клодоша». Кадрили танцевали четвером — Клодош, известный романист и драматург Алексис Бувье, фабрикант Лор и состоятельный парижанин Алар Флажолле. Двое из них одеты были в костюмы пожарного и англичанина, а двое — изображали рыбака и нормандскую кормилицу, переодевшись в женские платья. Эта веселая четверка стала известной по сотням рисунков и подража-

ний. Наполеон III, желая увидеть кадрили знаменитого Клодоша, о которой судачил весь Париж, отправился, сохраняя строжайшее инкогнито, на бал в Оперу. Пораженный увиденным, Наполеон наградил танцора 400 франками. На эти деньги Клодош открыл маленький трактирчик под вывеской — «К старику Клодошу». Клодош дожил до глубокой старости и присутствовал на открытии Мулен-Руж. Танцевальный словарь 1895 г. ссылается на мнение Клодоша по поводу современного канкана. В одном из интервью Клодош сказал: «Сегодняшний канкан — грязный танец». Автор словаря поясняет реплику Клодоша так: «В те годы танец еще не приобрел характер современного канкана и был далек от сегодняшнего — грубого и непристойного, напротив, в первые десятилетия своего существования он носил отпечаток ритуальной духовности»²¹.

Первый шаг в сторону изменения танца был сделан великосветскими дамами. В высшем обществе усердно танцевать было неприлично, танцевать следовало небрежно. Если женщина молода, пишет Софи Гэ, то по увлечению танцами можно догадаться, что она совсем недавно покинула стены пансиона; если молодой ее не назовешь, то умением танцевать она выдает свою принадлежность к эпохе, когда это умение было еще в цене — иначе говоря, свой возраст²². Танец теряет неистовство и темперамент, «ритуальную духовность», становится легким, веселым, беззаботным, не слишком вызывающим. Под аккомпанемент самой разнообразной легкой музыки (главное, чтобы выдерживался двудольный размер) великосветские дамы и кавалеры упражняются в исполнении танца в частных салонах на светских вечеринках.

Следующие изменения в танец внесла блестящая эпоха Второй империи. Канкан стал лучшим отражением духа времени и начал свое триумфальное шествие по сценам и танцевальным залам мира. Более того, получил музыкальную основу сначала в буффонаде Ф. Эрве «Жемчужина Эльзаса»²³. И, наконец, знакомую нам мелодию канкана написал Жак Оффенбах для оперетты «Орфей в аду». Канкан обрушился на зрителей в финале «Орфея». Взбунтовавшиеся греческие боги, «обалдевшие» от нектара и амброзии, исполняли этот танец на сцене «Bouffes-Parisiens» не менее зажигательно, чем посетители Бала Мабиль. Сценический канкан, став танцем «напоказ», принял более рафинированный вид, более эротическую окраску, требовал виртуозного исполнения и профессиональной подготовки, стал преимущественно женским танцем. Знаменитая танцовщица Маргарита Ригольбош писала: «Негры жестикулируют, но не танцуют канкана. Канкан по существу французский танец и сделается со временем национальным танцем. Канкан пренебрегает с презрением всем, отзывающимся правилами, правильностью, методичностью...

Чтобы уметь танцевать его, надо иметь совершенно особый талант, совершенно исключительный ум. Душа танцующего должна быть такой же фантастичной, как его ноги... Необходимо изобретать и создавать, и при этом создавать в одно мгновение. Правая нога не должна знать, что делает левая... Необходимо быть и веселой, и грустной, равнодушной и страстной — словом, необходимо *rigolbocher*...»²⁴. Знаменитая канканерка озвучила очевидное — канкан отрицал все предыдущие танцы, как оперетта отрицала и пародировала оперу. Независимо от темперамента и изобретательности исполнителей канкана, основные фигуры оставались неизменными. Махи ногами, прыжки, шпагат и взмахи юбками, которые с каждой минутой становятся все более смелыми, все более обнажая ножки в соблазнительном ажурном белье.

Наши соотечественники, выезжающие за границу, были, конечно, осведомлены о модном танце. Но, по свидетельству балетного критика К. Скальковского, в России «до начала 60-х годов канкан и публичные балы были строго запрещены лет двадцать пять подряд»²⁵. На первых порах канкан существовал в сценических вариантах. Дамы и кавалеры учились канканировать у французских исполнительниц, экспортирующих искусство оперетты и кафе-концерта. Как и все новое, модное, заграничное, канкан «прокладывал себе путь» из столицы. Будущий балетный критик, а в 50-х годах еще студент Петербургского Горного института участвовал в постановке оперы «Дон Алонзо, или Наказанный злодей» для студентов и преподавателей. Особый успех имел канкан. «Добродушное начальство только дивилось, где это мы так хорошо выучились канканировать, — писал К. Скальковский, — тогда как профессорами танцев были у нас балетные танцоры Эбергардты, отец и сын, строгие классики»²⁶. Секрет был прост. Студенты регулярно посещали Михайловский театр, где каждый спектакль французской опереточной труппы заканчивался «водевилем с канканчиком, который превосходно танцевали Дешан и Каролина Летесье»²⁷. На летних эстрадах увеселительных садов, начиная с известного «Заведения искусственных минеральных вод» И.И. Излера, находят постоянную прописку каскадные жанры. По типу кафешантанов работают петербургские опереточные театры В.К. Берга (открылся в 1869 г.) и театр «Буфф» (1870–1877), где на равных существуют опереточные арии, шансонетки и канкан. Каскадные жанры представляются в чистом виде, т. е. в исполнении «несравненных» французских исполнительниц. Антрепренеры не считают с затратами, приглашая эталонных «носительниц жанра», включая опереточную диву театра «Bouffes-Parisiens» Гортензию Шнейдер и признанную этуаль парижских кафе-концертов Терезу.

Опереточные арии и шансонетные песенки дополнялись выразительными жестами, пантомимой, призванными воздействовать на «эротическое чувство зрителя». Притягательной силой для зрителей служили и сами песенки двусмысленного содержания, и неперенная канканная концовка. Служил «непристойности» и костюм — шансонетные певицы появлялись на эстраде в декольтированных *en soie* (под сердце) укороченных платьях, с несчетным количеством нижних юбок. Откровенность нижней части костюма дополнялась панталонами и обтягивающими чулками, подчеркивающими все изгибы стройных женских ножек. Тяга наших соотечественников к «голому искусству» не остывала десятилетиями, становилась предметом иронии журналистов и возмущений блюстителей нравственности. «Главный фактор — не в меру приподнятая нога. Отсюда вообще, настроение приподнятое...» — констатировали современники. За «не в меру приподнятую ногу» налагались штрафы. Одна из шансонетных певиц Петербургского опереточного театра Берга Бланш Гандон рискнула исполнить канкан и вовсе без панталон. Дело разбиралось у мирового судьи, панталоны представлены были как вещественное доказательство, а в качестве адвоката выступал Трозинер, муж другой известной шансонетной певицы Луизы Филиппо.

Любовь публики к канкану, этому «соединению природы с правдою» (К. Скальковский), охватила также и Москву, и другие крупные центры России. В начале 70-х гг. на Поварской начинает давать спектакли французская опереточная труппа Альфонсины. Труппа не блистала составом исполнителей, москвичей потчевали оперетками, за которые «в Париже двух сантимов не дали бы», но театр посещался хорошо. «Москвичи сами не умеют канканировать, а любят канкан; мудрено ли, что они охотно несут свои деньги туда, где имеют возможность полюбоваться канканом?»²⁸ — не без ехидства писал столичный журнал. Вслед за Петербургом открываются ориентированные на французский каскад увеселительные сады в Петровском парке, в 1878 г. в Москве открыл свои двери первый кафешантан «Салон де Варьете». «Увеселительный вечер» в кафешантанах начинался театральным представлением — игрались оперетты, водевили, фарсы, мелодрамы. Потом шла концертная программа (дивертисмент) с множеством, преимущественно французских номеров. Все заканчивалось «канканом с водкой» — работал ресторан и устраивались танцы.

В середине 60-х гг. оперетта появилась на императорских сценах — Александринского и Малого театров. Вместе с опереттой на императорские сцены пришел канкан. Его танцевали не только в спектаклях по ходу сюжета, но и в антрактах на бис. В Малом театре в 1868 г. для бенефиса режиссера оперной труппы Савицкого была поставлена пародийная

опера «Богатыри», а в дивертисменте приняли участие воспитанницы театральной школы Савицкая и Казакова. Под названием «La follichonne, scene dansante» они танцевали «один из самых неприличных канканов, какой мне приводилось видеть в Мабиле», — пишет театральный обозреватель²⁹.

Мода на каскадные увеселения, французские шансонетки с канканным сопровождением теснила традиционные увеселения с русскими и цыганскими хорами. Смесь «французского с нижегородским» стала типичной для всех развлекательных заведений тогдашней России. Журнал «Будильник» сообщает в 1875 г.: «По своей воле мрут люди как мухи и мрут повсюду под аккомпанемент офенбаховской оперетки... Над всем царит канкан!»³⁰ Канкан прочно обосновался не только на театральных сценах и садовых эстрадах, но и в салонах, и в бальных залах.

«В шестидесятых и семидесятых годах Москва и Петербург танцевали»³¹, — вспоминал К.С. Станиславский. Хочется добавить — канканировали. Россию захватил настоящий танцевальный бум. Во всех клубах Москвы и Петербурга чуть ли не ежедневно устраиваются музыкально-танцевальные вечера, балы и маскарады. В Благородном (Дворянском) собрании, Купеческом, Немецком и Приказчиьем клубах танцевали все: вальс, мазурку, польку, лансье, галоп и самый популярный танец — французскую кадрили с обязательной шестой фигурой. Когда танцующие входили в раж, канкан дополнялся исконно русскими и любимыми танцевальными формами — хороводами, трепаком, присядкой и т. д. Свобода в танцах не поощрялась старшинами клубов, почти во всех клубах пришлось ввести особые должности «блюстителей благочиния». В Постановлениях Купеческого клуба 1859 г. находим любопытное указание на появление танц-директоров, обязанных наблюдать за «порядком и приличием в танцах». Танц-директора имели право делать всякому, выделяющему неприличные па в танцах, «вежливое замечание», а в случае неповиновения запретить нарушителю порядка танцевать³². Но танцы нередко заканчивались скандалами, когда танц-директора выводили из зала яростно канканирующих танцоров. В журнале «Развлечение» описан характерный случай. Один из «львов Кузнецкого моста, озаренный несомненным призванием к канкану», рискнул исполнить во время танцев в московском Немецком клубе эту шестую фигуру с «самой грациозной деzinвольтурой, к общему удовольствию зрителей». Незадачливый танцор был тотчас выведен из зала распорядителями танцев³³. Но такие скандалы оживляли балы и маскарады, наделяя танцы игровой коммуникацией. В петербургском Немецком клубе (Шустер-клубе) такого проказника выводили из клуба весьма торжественно. Впереди шел лакей с канделябром,

далее виновника вели бережно под руки старшины клуба, а замыкал шествие клубный швейцар, заметая след метлою. Оркестр играл в это время какой-нибудь модный марш.

Маскарады были особенно привлекательны игровыми и пикантными ситуациями, давали большую свободу для самовыражения в танцах. Спрятавшись под маской, можно было выйти за рамки этикета, позволить себе вольности. Любая женская маска имела право непринужденно взять под руку любого мужчину, вплоть до императора, и ходить с ним по залам. Более того, для оживления маскарадной интриги на клубные маскарады стали пускать по входным билетам независимо от сословной принадлежности. На маскарады Петербургского дворянского собрания исключительно с целью интриговать и занимать государя раздавались бесплатные билеты актрисам, модисткам, шансонеткам и т. д.

В подражание парижским маскарадам в Grand Opera устраивались ночные балы-маскарады в Мариинском и Большом театрах. Они проводились вплоть до 1887 г. под Новый год, на Масленицу, в Николин день и в другие большие праздники после спектаклей. Под маскарад отводилось все помещения театра, даже сцена. Декоратор Большого театра К.Ф. Вальц в своих мемуарах вспоминает: «Для этого пол зрительного зала посредством особенного механизма поднимался на уровень сцены, а оркестр застилался щитами. Таким образом, весь театр образовывал одну сплошную громадную залу, освещенную пятью люстрами и с большим фонтаном посредине. На этих маскарадах постоянно играли два оркестра музыки — один бальный, под управлением Эрлангера, а другой военный, Крейнбринга, и, кроме того, пел хор цыган...»³⁴ Бал-маскарад открывался около часу ночи, когда десятки костюмированных пар исполняли сначала полонез, потом — кадрили-монстр. В два часа ночи после танцев шла концертная программа с участием цирковых артистов, исполнителей легких жанров, шантаных певцов и т. д.

Кадрили-монстр — такое название получили в русском варианте «танцевальные ревю» парижского Мюзара. Кадрили-монстр (или чудовищная кадрили) — своеобразный танец-игра, когда в произвольно скроенную форму пяти обыкновенных фигур кадрили вплетается целый ряд других танцев — канкана, галопов, вальсов, полек и т. д. Танец состоял из сюрпризов для танцующих, автором которых был дирижер оркестра, выполняющий одновременно функции распорядителя танцев: «Он управляет произвольно и волею партнеров, и оркестром, он своевольно мешает фигуры, начиная часто пятой и кончая первой, потом вдруг раздаются звуки вальса, пары летят, кружатся все быстрее и быстрее; но вот темп мгновенно переменяется, подают сигнал третьей фигуры, а за нею

новый сюрприз: шаловливая полька вступает в свои права; шутник-распорядитель, исполняя пятую фигуру кадрили, пускается в присядку, при общем хохоте и аплодисментах; затем, подхватив даму, мчится с нею в бешеном галопе, сопровождаемый целою вереницею веселых пар», — так описывает кадрили-монстр «Новейший самоучитель танцев»³⁵.

В структуру кадрили-монстра наряду с танцами входила целая серия бытовых игр. Так, распространена была игра в фанты — кавалер выбирал даму наугад, а «как-то включили даже горелки под музыку, а в другой раз при звуках русской песни «Заплетайся, плетень, заплетайся», образовался хоровод, превратившийся очень удачно в степенный Польский с фигурами, который на этом вечере и был финалом Монстра, длившегося 4 часа...»³⁶

Если во Франции мода на канкан «поднималась» снизу, то в России «спускалась» сверху, осваивалась самыми разными социальными группами жаждущей развлечения публики. Если высшие слои находили удовольствие в танцах на балах, в клубах, то для низших слоев «услужливые люди» приготовили доступные «каждому поденщику, каждой кухарке заведения, где они могут наслаждаться оркестрами музыки, фонтанами, картинами, обнаженными женщинами и вином»³⁷. Речь идет о публичных балах — танцевальных залах (или танцклассах), которые один репортер назвал «очень веселыми собраниями, в которых танцуют до часу ночи в сюртуках, но без увлечения, а с часу с увлечением, но без сюртуков»³⁸. А другой отмечал: «По окончании кадрили рондо не дозволяется, вместо него канкан, присядка и чехарда...»³⁹ Уже в 1862 г., по сообщению газеты «Современное слово», в столице насчитывалось двадцать шесть танцклассов, среди них благодаря хорошему оркестру известностью пользовались танцклассы Луизы Кессених, ниже рангом танцклассы К.М. Марцинкевича — «постоянное местопребывание дам легкого поведения»⁴⁰. В последующие годы, когда быстро возрастающее стремление масс к увеселениям начало превращаться в ежедневную потребность, количество танцклассов резко увеличилось. По части увеселений от столицы не отставала и Москва, самые престижные танцзалы открылись в центре города в 1873 г. — «Гранд Плези́р» на Арбате, «Орфеум» на Большой Дмитровке и «Сан Суси» («Без забот») на Большой Никитской. Публика танцевальных залов состояла в основном из мелких чиновников, приказчиков, прислуги, женщин из мастерских и т. д. Танцзалы работали с девяти вечера до трех часов утра.

Следующий такой всплеск устройства танцзалов вызовет мода на танго в начале XX в. Однако, сравнивая танго и канкан, А.Р. Кугель справедливо замечал, что «манера канкана неприлична, но не сексуальна. Когда

канканирующая особа обнаруживает свои «dessous», согнув и высоко подняв колено, она как будто говорит: «посмотрите, как это забавно»... Это чад веселья, а не чад страсти... Это смех эротики, а не трагический профиль сексуальности, не край бездны»⁴¹. Если танго стало «одной из самых ярких иллюстраций» Серебряного века, то в пореформенные годы такая роль, бесспорно, принадлежит канкану. Канкан пришелся как нельзя более кстати для нового буржуазного зрителя, лихорадочно стремившегося к общественным зрелищам и увеселениям, желая овладеть жизнью и ее благами. Подъем буржуазии, рост городов, тяга к развлечениям, всплеск легких жанров определили расширение развлекательного фона, появление на коммерческой основе новых, постоянно действующих развлекательных учреждений, поиск контактов с массовым зрителем. Оптимизм первых пореформенных десятилетий эмоционально определил В.М. Дорошевич. «Это было хорошее время, господа. Мы были молоды! Россия была молода. Все у нас было новое... Мы перешли жить в новый дом. Мечтали об «увенчании здания». Совершили «освобождение» для себя и освобождали других. Бодрому времени — веселые песни... Я не пою порок! Я пою легкомыслие!»⁴² Рядом с первыми попытками свободной мысли и свободного слова это были первые попытки свободного поведения и сексуальной раскрепощенности.

«Под аккомпанемент оффенбаховской оперетки» выросло новое поколение. Юмористический журнал «Будильник» в 1892 г. опубликовал статью «О канкане и “канканерах”». По остроумной классификации автора, «канкан бывает трех родов: филипповский, шнейдеровский и терезианский — по имени родоначальниц Филиппо, Шнейдерши и Терезы... В отличие друг от друга последователи носят на голове печати разных величин, именуемые «лысынами». Самые древние люди — любители «терезианского», и печать на голове имеет вид тарелки. «Шнейдерианцы» суть помоложе и печатью напоминают пустое блюдечко. Последователи «филипповского» еще моложе и печатью напоминают недоощипанную курицу... Молодые люди, имеющие при этом хлопать в ладоши, считаются «зрелыми» и получают название «современника» или канканера»⁴³.

Посещая Париж, «современники» и канканеры считали обязательным признаком хорошего тона провести ночь в Мулен-Руж. Парижская жизнь без канкана уже не мыслилась. «Вместе с политической ситуацией, породившей этот танец, он до известной степени сошел со сцены. Что он, однако, не умер совсем, лучше всего доказывает его веселое возрождение на подмостках варьете в начале 90-х гг.»⁴⁴, — пишет историк нравов Э. Фукс. Мулен Руж открылся как танцевальный клуб без сцены, но публика танцевала мало. Столики стояли по кругу, одна стена была зеркальной и при

свете люстр исполнение танца в середине, на танцполе, представляло собой фантастическое зрелище. Программы строились как микс из танцев, шансона и цирковых номеров, но главной приманкой служил финальный канкан. Для исполнения танца были ангажированы лучшие танцовщики танцевального зала «Элиза-Монмартр», известные всему Монмартру задолго до того, как закрутились крылья Красной мельницы. Известные больше по кличкам, а не фамилиям: Грий д'Эгу (решетка сточной канавы), Ники Пат ан Лер (Ники, задирающая ноги), Мом Фромаж (Малышка-сырная головка) и т. д. Самой яркой звездой Мулен-Руж, его порочным и притягательным символом стала 19-летняя Луиза Вебер — знаменитая Ла Гулю (Обжора). От ее канкана ходуном ходил весь зал. Она придумала свой собственный вариант. Вращаясь в танце, она отводила ногу в сторону, потом брала ее за стопу и поднимала над головой. А затем с душераздирающим криком падала на шпагат. Ее партнером был Валантен Реноден, прозванный Бескостным. По утрам он работал официантом в маленьком кафе на Монмартре, а по ночам становился королем канкана. Танцевал он полузакрыв глаза, цилиндр был чуть надвинут на лоб, костлявое и мрачное лицо выражало полную невозмутимость, он поражал пластикой змеи и утонченностью манер. Полиция за кулисами Мулен-Руж зорко следила за тем, чтобы канканные исполнительницы не импровизировали в области костюма. Хотя костюма как такового не было. Танцевали в платьях, надевая под них 5 нижних юбок, декорированных кружевными оборками. В окружности такое изделие доходило до 6 м. Нижние юбки из шуршащего канаса (легкий вид тафты) назывались «фру-фру»⁴⁵. Из этой пены белых кружев вылетали стройные ножки в шелковых чулках. Но основной деталью были панталоны. Стремясь быть раздетыми, несмотря на костюм, самые смелые исполнительницы канкана надевали панталоны без швов, перехваченные на талии поясом, а на икрах — кружевной тесьмой. И тогда «даровые подачки алчным мужским взорам» раздавались целыми десятками. Сегодня, когда в Мулен Руж танцуют топлес, канкан столетней давности на рисунках и афишах Тулуз-Лотрека выглядит вполне целомудренно.

¹ *Ла Мур П.* Мулен Руж. М.1994. С. 158–159.

² *Lepitre Louis.* Reflexions sur L'Art de la Danse...Darmstadt. 1844. С. 2. («Размышления об искусстве танца»).

³ «Московский телеграф». М. 1830. №1. С. 15–16. По версии Ларусса: Канкан — звукоподражательное слово, происходящее от уставшего и унылого крика утки (*фр.* canard), kan-kan (Par Pierre Larousse. Grand Dictionnaire Universel. T.3. Paris. С.251).

- ⁴ *Lepitre Louis.* С. 2.
- ⁵ Июльская монархия (1830–1848) ознаменовалась подъемом мелкой и средней буржуазии.
- ⁶ В начале XVIII в. близость к берегу Сены и наличие горячих минеральных вод сделали Отей дачной местностью. В 1860 г. процветающая деревня Отей стала одним из самых шикарных кварталов Парижа.
- ⁷ Танцы, их история и развитие с древних времен до наших дней. СПб., 1902, С. 84. «Ля Гранд Шомьер» существовал с 1787 по 1855 гг.
- ⁸ Наст. имя — Пьер Жан Жозеф Лемер (1819–1883) — французский шансонье и композитор.
- ⁹ Печ. по: Танцы, их история и развитие с древних времен до наших дней. СПб., 1902, С. 85.
- ¹⁰ Танцы, их история и развитие с древних времен до наших дней. СПб., 1902, С. 81.
- ¹¹ Шарантон — психиатрическая лечебница в окрестностях Парижа.
- ¹² Настоящая фамилия — Левек, по профессии торговец коженными товарами.
- ¹³ Там же. С. 82.
- ¹⁴ Шаут (*фр.* chahut) — шум, галдеж, непристойность.
- ¹⁵ Porte-Sait-Marti — театр в Париже на бульваре Тампль, основан в 1781 г. Популярность приобрел в связи с постановками романтических пьес и мелодрам.
- ¹⁶ Краткий словарь танцев. Под ред. А.В.Филиппова. М., 2006. С. 249.
- ¹⁷ *Bouteron Marcel.* Danse et Musique. Romantiques. Paris. 1927. С. 59. (Танцы и музыка. Романтики).
- ¹⁸ Печ. по: Marcel Bouteron. Danse et Musique. Romantiques. Paris. 1927. С. 63
- ¹⁹ *Мартен-Фюжсье Анна.* Элегантная жизнь, или Как возник «весь Париж». 1815–1848. М., 1998. С. 140.
- ²⁰ Настоящее имя — Владимир Рикар, известный в Париже резчик по дереву.
- ²¹ Dictionnaire de la Danse. Historique, theorique, pratique et bibliographique par G.Desrat. Paris., 1895. С. 72.
- ²² *Мартен-Фюжсье Анна.* Элегантная жизнь, или Как возник «весь Париж». 1815–1848. М., 1998. С. 136.
- ²³ «Жемчужина Эльзаса» — буффонный дуэт торговли и юнца, написанный на утрированном парижском жаргоне, использующим эльзасские народные мелодии с иодлями и заканчивающийся канканом. «Жемчужиной Эльзаса» Ф. Эрве открыл свой театр «Folies-Concertantes» 8 апреля 1854 г.» в Париже (см.: *Янковский М.* Оперетта. М.–Л. 1937. С. 34).
- ²⁴ Печ. по: *Э.Фукс.* Иллюстрированная история нравов. Буржуазный век. М., 1994. С. 368–369.
- ²⁵ *Скальковский К.* Воспоминания молодости (по морю житейскому). 1843–1869. СПб., 1906. С. 115.
- ²⁶ Там же. С. 114.
- ²⁷ Там же. С. 115.
- ²⁸ «Сияние». СПб., 1872. №8. С. 128.
- ²⁹ *Яковлев С.* Записки театрала // Современная летопись. М., 1867. № 42. С. 14.

- ³⁰ «Будильник. 1875. №44.
³¹ *Станиславский К.С.* Моя жизнь в искусстве. М. 1983. С. 7.
³² Московское Купеческое собрание. М., 1914. С. 68.
³³ *Не Я.* Городская хроника // Развлечение. М., 1968. Т. 2. № 4. С. 178.
³⁴ *Валыц К.Ф.* Шестидесять пять лет в театре. Л., 1928. С. 64–65.
³⁵ Петербургский новейший самоучитель всех общественных танцев. Сост. Петрова М.Ю. СПб., Изд-е И.Л.Тузова. 1878. С. 53.
³⁶ Там же. С. 30.
³⁷ *Скальковский К.* В театральном мире. СПб., 1899. С. 321–322.
³⁸ Описание московских достопримечательностей // Развлечение. М., 1878. № 49. С. 370.
³⁹ Зрелища и увеселения // Развлечение. М., 1874. № 38. –С. 201.
⁴⁰ *Уварова Е.Д.* Как развлекались в российских столицах. СПб., 2004. С. 147.
⁴¹ *Кугель А.Р.* Утверждение театра. М., 1923. С. 176.
⁴² *Дорошевич В.М.* Старая театральная Москва. Пг-М., 1923. С. 60.
⁴³ О канкане и «канканерах» // «Будильник». М., 1892. № 40. С. 3.
⁴⁴ *Фукс Э.* Иллюстрированная история нравов. Буржуазный век. М., 1994. С. 369.
⁴⁵ «Фру-фру» — иногда так называли в России каскадный жанр.

О. Школьная

САКРАЛЬНОЕ И ПРОФАНОЕ В УКРАИНСКОМ ФАРФОРЕ: ОТ НОЧНЫХ БДЕНИЙ ДО МОРФОЛОГИИ РАЗВЛЕЧЕНИЙ

Со времени зарождения первых украинских предприятий фарфора и фаянса, в их ассортименте так или иначе разрабатывались две полярные группы изделий — сакральные формы и светские, профанные. Уже первые производства братьев де Мезеров (Корец, Томашов, Городница, Барановка, 1780/1790-е и позже) освоили выпуск подсвечников, ставников, пасхальных яиц, ориентированных, в первую очередь, на греко- и римокатоликов, составлявших большую часть местного населения, а также на верующих православной традиции. Начиная с Киево-Межигорской фаянсовой фабрики (1798), иконы, кресты, лампы и всенощники становятся повседневным затребованным товаром от Право- и Левобережья Украины до Европейской части России.

Светская группа ассортимента фабрик братьев де Мезеров в Украине с самого начала являла собою ансамбли фарфоровых сервизов, ориентированных на традицию китайской тонкой керамики в отдельных элементах, с одной стороны, и австро-немецкие посудные формы и скульптуру — с другой. К первым изделиям относились самые ранние произведения предприятия в Корце (ныне Ровенская область) начиная с так называемого набора «Пархатка»¹, 1807 г. выпуска, изготовленного для дворца И. Чарторыйского². Сохранившиеся предметы этой и последующих сервизных групп, кроме традиционных европейских форм, включали террин с отсылкой к «южной» каменной керамике эпохи Раннего Чжоу (1046–770/71 гг. до н. э.)³.

Центральный куверт для украшения стола в виде стилизованного горшочка-жаровни на четырех ножках встречается во всех ранних сервизах, исполненных в классицистической стилистике, фабрик де Мезеров на Волыни. По бокам террин для вторых блюд? в корецких и барановских изделиях начала XIX в. был снабжен густозолочеными ручками в виде львиных маскарон, а также выделенным, скульптурно оформленным, золоченым навершием крышки в виде декоративного цветка на ножке. Верхняя часть горшочка по аналогии с древнейшими китайскими образцами членилась несколькими концентрическими полосами разной ширины золота и такой же отводкой. Строгая нарядность достигалась стилизацией всех предметов сервиза под формы классицизма и ампира.

Как удалось установить специалисту в области культурного наследия Китая М.Е. Кравцовой, образцами этой группы азиатской керамики

изначально служили изделия из погребальной керамики. При этом композиция строилась из фигурки медведя, будто сидящего в котле⁴. Позже, уже в XIX столетии, в таких горшочках жгли благовония и использовали объем как курильницу-ароматницу. А со временем жаровня стала применяться в быту, опуская первоначальное ее предназначение. То есть ритуальная (вотивная) функция предмета была еще в эпоху Раннего Чжоу переосмыслена и изменена самими же китайцами. Вместо действия жертвоприношения, в Поднебесной для каждодневных нужд начали использовать подобные по композиции изделия, обращаясь к их декоративности, рассакрализовывая первоначальную идею предмета.

Позже эстетическая сторона горшочков-жаровен (котелков) со скульптурно промоделированными разнородными статическими пластическими объемами приглянулась и европейцам, ищущим «дикивинных» форм приборов для центрального украшения стола. Очевидно фарфоровых дел мастера мезеровских заводов были хорошо знакомы с мировым керамическим наследием, повторяя найденные в предшествующие эпохи модули в изделиях своих предприятий.

Также интересно отметить, что произведения фабрик де Мезеров, владельцы которых прошли французскую школу, клеймились марками с изображением франкмасонских символов — вариаций Всевидающего ока (Корецкое предприятие), звезд (Барановский завод). Герб на барановской чашке и декор на чашке с блюдцем из Корца в виде отдельных знаковых композиций из скрещенных лука со стрелой и рога (для пороха?); клинка и пера и т. д. свидетельствует, что определенная культовая функция у изделий фабрик де Мезеров присутствовала на протяжении всей их истории существования и развития, начиная с 1810–1820-х гг. Например, рог для пороха указывал на членов военной или военно-морской логи, звезды, меч и крест — были символами, восходящими к ордену тамплиеров⁵.

Также на этих заводах Волыни пользовались формами распространенных в Европе кофейников, компотников и квасников саксонской традиции, которые в прообразах иногда снабжались росписью с франкмасонскими символами⁶. В XIX в. в Англии, Дании, Германии, Франции и других странах было модно использовать масонскую символику в декоративном оформлении изделий из фарфора и фаянса, предназначенного для бытовых нужд, прежде всего чашек и кувшинов⁷. То есть в изделиях предприятий де Мезеров предметы светской группы снабжались сакрализованными знаками и, возможно, использовались во время ритуалов, обретая определенную смысловую нагрузку и утилитарную функцию, которая в дальнейшем будет забыта либо сознательно опущена в исследованиях искусствоведов советской эпохи.

Темы ночи, избранности, посвященности, жертвоприношений (ритуальное «умирание»⁸ во имя воскресения души или индивидуального бессознательного, ведущее к озарению) и оккультизма с отсылками к Каббале, как не соответствующие идеологии Страны Советов, до конца XX в. будут купироваться цензурой. Поскольку члены лож изучали не только мистическое учение древних евреев, но и алхимию и философию, проходя различные ступени развития духа, стремясь к общению с Высшей Сущностью, они преследовали те же цели, что участники древних мистерий⁹, изучали эзотику и астрологию¹⁰.

Практически на всех заводах волынской группы мастерами, главными инженерами и технологами работали специалисты из Европы. Иностранцы задавали тон и развитию казенных фабрик, куда их приглашали с целью налаживания производства. Исключением не стало предприятие под Киевом, художественной и технической частью которого вначале управляли приезжие мастера Краних и Виммерт. Вряд ли они были православными, однако сакральная группа фабrikата промышленного комплекса, расположенного на территории древнего казачьего монастыря, вскоре стала мощным звеном упрочения позиций этого производства на рынке, особенно в период закрытия ввоза иностранного твердого и мягкого фарфора в 1801–1819 гг.¹¹

В 1820–1830-х гг. среди культовой группы предметов на Киево-Межигорской императорской фаянсовой фабрике изготавливались всенощники, которые обращают на себя внимание как изделия, предназначенные исключительно для богоугодных ночных бдений. Сохранился подписной образец из фондов Днепропетровского исторического музея. Снабженная рельефом, пластически выразительная форма, покрытая люстрами, выполнена в сиренево-зеленой гамме и расписана надглазурными красками. Редкий экспонат поступил от наследника древнего казачьего рода Г.Г. Миско в ДИМ в 1910 г. с двумя надписями: «Сей



Илл. 1

всенощник сделал Дмитрий Суско» и «Сей всенощник подарен в церковь Св. Апостола Андрея селения Мостищи мастером Императорской Киево-Межигорской фаянсовой фабрики Леонтием Бегуновским ноября 30 1830 года». В дальнейшем среди сохранившихся форм украинских предприятий фарфора и фаянса, специального выпуска массовых изделий для ночных бдений нами, по доступным ныне коллекциям, не выявлено.

Уже с середины XIX столетия мода на вышеперечисленные формы постепенно проходит, уступая место, с одной стороны, единичным эксклюзивным произведениям уникального характера, предназначенным для господ, прежде всего обрусевшей украинской шляхты, и с другой стороны, более простым по отношению к ранее распространенным вычурным ансамблям и авторским экземплярам изделиям, доступным уже массовому потребителю, а не элите общества.

Мезеры ко второй половине века уже не настолько влияли на развитие слагающейся отрасли, как в период ее зарождения; Межигорье с 1850-х гг. перестает быть казенным предприятием и переходит в руки к арендаторам, теряя при этом былую славу императорской фабрики и заказы монаршей семьи России. Полюбившиеся населению светские зеленые (малахитовые) «гиппоровые» сервизы из цветной массы, задуманные как аналог дорогой китайской керамики, с одной стороны, и конкурент Веджвуду — с другой, из-за неумелого хозяйствования проигрывают в два раза предприятиям-соперникам в ценовой политике. Пальма первенства по поводу формирования вкусов в сегменте тонкой керамики переходит к Волокитино на Черниговщине (нынешняя территория Сумщины).

С середины XIX столетия нравы, безусловно, претерпевают изменение — богобоязненность производителей украинского и российского фарфора сменяется демиурговскими порывами фабрикантов и исполнителей. Особенно ощутимы эти изменения в произведениях фабрики Миклашевского, в первую очередь, судя по стилистике и художественным особенностям ансамблей иконостасов и церковного убранства предприятия, которые отныне апеллируют одновременно не только к миру духовному, горнему, но и к миру плотскому, земному. Смешение понятий светского и церемониального искусства прослеживается в гедонистически ориентированных формах и декорах изделий завода с отсылками к традиции скульптуры католических храмов и чувственных форм рококо.

Влюбленный во все французское, владелец родовых усадеб в Москве и на Черниговщине, А.М. Миклашевский, который подолгу жил в Париже и в Ницце, воплощает в материале на примерах ансамблей церковного убранства свое собственное видение изделий церковного предназначения. Привлекая к изготовлению впервые задуманных иконостасов

сов братьев Д'Артов, технологов из Франции, которые также работали в России для Императорского фарфорового завода и предприятия братьев Корниловых, А.М. Миклашевский задумал превзойти в своем детище все известные ему образцы фарфора по пышности и усложненности форм. Вместо достаточно аскетичных изделий Императорской Киево-Межигорской фабрики, которые даже в росписи наследовали иконные сочетания розового и зеленого цветов, на Черниговщине, в более дорогом материале, создаются ансамбли, затмевающие по роскоши даже фарфоровые изделия Императорского фарфорового завода, ориентированные прежде всего на монарший двор.

Расцвет волокитинских изделий совпадает по времени с началом заката Киево-Межигорья: в 1850-х гг. фабрика А.М. Миклашевского вторично становится победительницей на всероссийских выставках, покоряя современников как предметами из ослепительно белого фарфора, стилизованных под оригинальное рококо с густыми дорисовками золотом с пробелами под манеру Севра, так и исполненными чувственного гедонизма изделиями из яркой палитры открытых цветов в оформлении ансамблей церковного убранства и иконостасов. Волокитинский завод одинаково свободно осваивал модные формы столовых и чайных сервизов для массового производства, скульптуру малых форм, вазовый сегмент и изделия для богослужений.

Возможно, широта ассортимента и спокойствие цензуры на тот момент стали факторами появления абсолютно светских по своей природе предметов для культа. Сохранившиеся фрагменты паникадил и ставников с включением почти дословного цитирования звездчатых ажуров из испано-мавританского искусства скорее бы подошли для оформления синагоги или дворца в восточном стиле. Кроме прочего, декорировались, по сути, сакральные формы абсолютно профанными, светскими сюжетами французских шпалер, например, или бутоньерками цветов,



Илл. 2



Илл. 3

в церкви, однако, заказчика-владельца подобные несоответствия отнюдь не смущали. Локальные яркие пятна покрытых желтой, синей, зеленой, малиновой и алой краской рокайлей и завитков сообщали месту, где человек должен был предстать перед Господом, ауру раскрепощения и свободы. Уцелевшие головки румяных путти и торсы химер с полуобнаженной грудью, хранящиеся в фондах Шосткинского краеведческого музея, далеки от аскетизма.

Очевидно, провести Всенощную в таком храме было равнозначным действию посещения театра или светскому выходу, а человек в подобном церковном интерьере подпитывался не только духовным, но и физическим телом, получая заряд бодрости и радости от будоражащего все рецепторы узорочья и пластического богатства. Если скульптура в православных храмах не приветствовалась, в отличие от католических, то тут у А.М. Миклашевского могли быть советчиками Д'Арты, где в отношении колорита интерьеров явственны аналогии с еврейским искусством в пышности малых архитектурных форм и мусульманскими канонами. Возможно, владелец фарфоровой фабрики как раз и ставил такую цель — удивить, покорить современников неслыханностью и размахом замысла. Ансамбли интерьеров с иконостасами, выполненные на этом предприятии в подобном стиле, назывались, как ни странно, «русским чудом».

Возможно, некая подмена сакрального профанным в продукции фабрики А.М. Миклашевского стала одной из причин спада объемов сбыта во второй половине 1850-х гг. Именно в этот период наступает расцвет для фабрик Червонной Руси в пределах Восточной Галиции. В третьей четверти XIX столетия в светской продукции Западной Украины заметное место занимает производство в Глинско (нынешняя Львовская область), выделяясь особой культурой синей печати на фаянсе¹² и форма-

более органичных для небольших интимных вазочек и сервизов každодневного использования. Допускались вольности в исполнении дарохранительниц, которые выглядели абсолютными копиями католических готических храмов.

Удивительное блистание и сияние разноцветных бусин-кабошонов логичнее было бы встретить в оформлении балльной залы или на карнавале, а не

ми столовой посуды для элиты общества, ориентированных на английские изделия.

Лидерами сакрального сегмента продукции, правда, не православной, а еврейской традиции, с третьей четверти XIX столетия становятся две мастерские полукустарного типа, называемые в Украине порцелярни (позже — фаянсарни) — Любича Королевская в округе Равы Русской (ныне территория пограничья Польши) и Потелыч (Телыч, Потылыч, современная Львовщина). Однако развиться в мощные предприятия эти небольшие частные заводы, оставившие мощный след в культурном наследии региона, смогли лишь к концу столетия.

Рубеж XIX–XX ст. ознаменовал тиражный выпуск форм рукотворного еврейского ритуального фаянса на производствах Галицкой Руси — в Любиче Королевской и Потелыче (ханукальные подсвечники, блюда-кеары, праздничные хлебницы-коробки для мацы, обрядовые тарелки Хаг га Песах, Мазл Тов, обереговая скульптура). В жизненном укладе иудеев вечерние/ночные посудины для празднования Пейсаха, употребляемые лишь два дня в году, выполняли еще более значимую роль, чем всенощники православных. А повседневная посуда избранного народа, апеллирующая к каббалистическому в своей основе учению хасидизма, несет все присущие мусульманскому миру черты желания владеть вещью, наслаждаться ею.

Особая эстетика хлебниц для мацы и кеар для седера была связана с предназначением этой группы предметов. Поскольку Пейсах является главным праздником евреев, посуде, на которой подаются ритуальные блюда, отводится исключительное значение. Целый год ею не пользуются, прячут подальше от людских глаз, перед использованием за три дня достают и отмачивают в воде, ошпаривают кипятком, избавляясь таким образом от возможных наслоений хамеца, квасной еды, которая на время праздника вовсе убирается из помещений.

В среде хасидов, наиболее многочисленной ветви иудаизма в Украине, главной является идея неуниния, поэтому пасхальная трапеза проходит под знаком благостного воодушевления. Верующие евреи достигают духовного экстаза в молитве благодаря медитативной музыке и ритмично-танцевальным движениям. Хлебницы для мацы, кеары, используемые



Илл. 4

в вечерние/ночные часы праздничного застолья, являются некими закодированными образами-символами с зашифрованной эстетикой, характерными для мусульманского искусства.

Особая любовь иудеев к свечам, издревле связанным с освещением в вечернее и ночное время, и ритуальному их зажиганию отражена в разнообразии форм подсвечников. Как одинарных, для обряда Седера со строго регламентированным по граммам и минутам порядком употребления пищи, чтения молитв и рассказом исторических реалий детям, так и семидесятикомпаративных ханукиях, где семь ячеек служат символической менорой, восьмая напоминает о чуде кувшинов с маслом, а девятая (шамаш) — служка — используется для зажигания.

В эпоху модерна значимым художественным явлением в фаянсе Украины стало упрочение позиций скульптурной части фабрики в Пацикове под Станиславом (ныне с. Пидлисса Ивано-Франковской области). В начале XX в. здесь работали ведущие мастера в области пластики. На протяжении 1910–1914 гг. предприятие изготавливало типично западноевропейскую современную скульптуру малых форм (некоторые произведения хранятся в музеях Лодзи, Варшавы, в частных коллекциях на территории Польши, во Львове¹³ и т. д.). Наследники владельцев Пациковской фаянсовой фабрики из рода Александра Левицкого ныне проживают в Польше и хранят семейный архив.

Интересно, что предприятие в начале XX века, наряду с фабрикой И. Левинского во Львове, где ставились эксперименты по изготовлению цветного технического фарфора, выполняло функции творческой лаборатории сродни Императорскому фарфоровому заводу в России. В Пацикове работали все ведущие мастера скульптуры региона, приглашались лучшие специалисты в области формы, профессиональные мастера. Светский характер уникальных изделий, выпускаемых под Станиславом, был далек от профанности в широком смысле этого слова. Скульптура малых форм была достойна наград на международных выставках, особенно учитывая, что художники, приглашенные для создания фигурок, в своем большинстве прошли лучшие европейские школы и мастерские, в том числе в Кракове, Вене, Париже.

Предприятие официально существовало на протяжении 1912–1941 гг., в ассортименте выпускались изделия из фаянса и майолики¹⁴. В 1910-х гг. пациковский фаянс был чрезвычайно популярным, качество продукции отмечалось на выставках не только Галиции, Австрии и Германии, но и России. Проекты массовых изделий исполняли львовские скульпторы Т. Блотницкий¹⁵, Л. Дрекслер, К. Клакович, И. Левицкий¹⁶, Р. Людвиг, А. Попель, В. Пубернский, А. Слугоцкий, Ю. Хмелинский. Проводился

тройной обжиг фигурок, при помощи совершенной технологии слой краски выходил тонким, однородным и ярким. Преобладали розовые, фиолетовые, синие, зеленые цвета. Использовалась техника аэрографа.

Руководил фабрикой Станислав Эмиль Чапек. Мягкая пластика моделей в движении, которые утратили свою статичность, — проявление чисто современного понимания скульптуры. В цветовых сочетаниях росписи женского платья мастер использовал ограниченную палитру красок, преимущественно придерживаясь принципа монохромности, вводя декор чрезвычайно аккуратно, несколько упрощенно и условно. В целом, вся скульптура С. Чапека отличается «танцевальным» характером. Модели как бы отрываются от земли, невесомы.

Более статичны работы Люны Дрекслер. Ее модели изображены в сидячих позах, вырастают из глыбы материала. Для них характерны S-образные перетекания объемов, отмечается внимательное моделирование складок одежды, выразительная пластика шляп. Ранние работы («Отдых», 1907, тонированный гипс, Львовская галерея искусств) Л. Дрекслер отличаются импрессионистической манерой моделирования. Некоторые из них позднее были переведены в фаянс на Пациковской фабрике. Известны по крайней мере 7 работ автора в гипсе, исполненных в течение 1905–1914 гг. В первую очередь 3 женских бюста (1905, 1907, 1907), «Отдых», «Дама с лисьим мехом» (1910), «Психея» (ок. 1910–1914), «Largo» (ок. 1911)¹⁷. Скульптора интересует психология модели, внутреннее состояние, на котором она останавливается. Сдержанной декоративностью отличается произведение «Дама в черных чулках» (1911–1913, собрание Национального музея в Варшаве¹⁸, фаянс, роспись).

Люна Амалия Дрекслер (1882 г.р., Львов) обучалась во львовских студиях скульпторов М. Герасимовича и А. Попеля, парижской у Э. Бурделя, Академиях искусств в Риме (Медичи) и Мюнхене. На протяжении 1899–1910-х и 1918–1933 гг. работала во Львове. Произведения мастера отличаются эмансипированной женственностью, французским привкусом «парижанок», грацией, нюансами специфично бурделевской пластики. В 1906–1909 гг. Люна Дрекслер — одна из ведущих львовских скульпторов сецессиона, с 1917 г. она в составе феминизированного Союза польских художниц¹⁹.

Антон Попель подготовил целую плеяду специалистов-пластиков фаянса в Пацикове. Кроме Люны Дрекслер («Дама в шляпке»), еще Юзефа (Йозефа) Хмелинского («Читающая»), Тадеуша Блотницкого («Шопен», «Кастюшко»), Владислава Пубернского. Возможно, творчество последнего мастера, работы которого неизвестны, связано с поздним периодом производства фаянса в Пацикове, прежде всего с тиражированием изделий краковской керамической мастерской, которой руководил Тадеуш

Шафран. Кроме статуэток, фабрика на протяжении своего существования выпускала светильники, вазы и т. д.²⁰

Сильным пластиком, который творил в русле Сецессии в Пацикове, был руководитель предприятия Станислав Чапек. Он родился в 1874 г. в Ичине (Чехия), обучался во львовской художественно-промышленной школе, позднее у Э. Хельнера в Вене. Работал скульптором-керамиком в течение 1899–1903 гг., 1908–1912 гг. во Львове, 1903–1907 гг. — в Вене²¹. Выпускник Венской академии искусств, некоторое время работал руководителем керамических заведений в Австрии, как следует из монографии львовского искусствоведа О. Ноги²² (по материалам польских исследователей фаянса М. Старшевской и М. Йерзевской²³).

Л.В. Долинский свидетельствует, что С. Чапек «получил специальное образование в Вене и работал некоторое время на венской фабрике фаянсовых и терракотовых изделий». И добавляет: «Руководство художника венской школы в определенной степени повлияло на характер пациковской скульптуры. Оно придало отдельным произведениям привкус великосветской жизни. Образцом такой скульптуры пациковского завода является группа «Танцующая пара» работы С. Чапека. Композиция группы продумана и безупречна, хорошо уловлено движение в сложной фигуре веселого танца и удачно передано нарочито беззаботное настроение танцующих».

Про других скульпторов завода в Пацикове Л.В. Долинский отмечает: «Талантливо исполнены и такие пациковские скульптуры, как влюбленная пара в одежде XVIII столетия, склонившаяся в манерном поклоне молодая девушка в широком кринолине, юная барышня в длинном платье и некоторые скульптуры на жанровые темы. К подобным произведениям относятся статуэтка работы Ю. Хмелинского «Читающая». В скульптуре изображена женщина в кресле с книжкой в руках, автору удалось передать душевное состояние человека, который целиком увлечен чтением».

Про Юзефа Хмелинского (1862, Варшава — 1941, там же) известно, что скульптор-керамист в течение 1890–1920-х гг. выполнял во Львове плакетки, медальоны, портретные бюсты, статуэтки, бытовые композиции, проекты памятников. Фаянсовую фигурку женщины в кресле с типично современными прической и платьем («Читающая»), мастер исполнил в 1912–1913 гг.²⁴. Это пример самоуглубления, характерный для круга тем и образов сецессиона.

Известный по оформлению оперного театра, Дворца правосудия и ряда памятников в центре Львова и Бродах, мастер станковой скульптуры Антон Попель (1859, по другим данным 1865, г. Щакова, ныне территория Польши — 1910²⁵, Львов²⁶) на Пациковской фабрике фаянса в композиции «Крестьянин с поросенком» показал ярмарочную сцену, впервые в пластике Галиции осуществив поворот от великосветского искусства к народному.

Одинаково владея после окончания Краковской школы художеств (1882–1885) и Венской академии искусств (1885–1888) навыками монументалиста (памятник А. Мицкевичу во Львове), основами станковой скульптуры (учитывая многолетнее преподавание с 1888 во Львовском политехническом институте), мастер в камерных формах изысканного материала фаянса стремится показать не светские сцены, а сакрализацию момента из мира земных, каждодневных, профанных тем жизни простых украинцев.

Л.В. Долинский отмечал, что в этой группе произведений пациковского фаянса «необходимо вспомнить и скульптурную „группу Сестры“». Она изображает двух молодых крестьянских девушек в гуцульских одеждах, которые прижимаются одна к другой, исполненные нежных сестринских чувств. Неизвестный автор этой статуэтки хорошо изучил особенности народной одежды Гуцульщины и верно передал его детали²⁷. Ныне автор этой работы установлен. Им был Иосиф Левицкий (1880, с. Уторопи теперь Косовского района Ивано-Франковской области — ?). Художник «обучался в Коломыйском училище деревообрабатывающего промысла (1895–1899), Краковской академии искусств (1899–1903), в Вене. Работал во Львове и на Гуцульщине. Творил в скульптуре, прикладной графике, керамической пластике. Одна из известных работ — „Сестры“, исполненная в керамической массе на Пациковской фабрике в 1913 г. В творчестве преобладает гуцульская тематика с ощутимым влиянием сецессиона»²⁸.

Близкая по замыслу «Баба с уткой» А. Попеля²⁹ являла собой национальный вариант фаянсовой скульптуры малых форм, где в противовес гламурным западноевропейским персонажам с овцами и котами возле ног возникает достаточно реалистически трактованный типаж «с характером». То есть в это время творчество обозначенных художников демонстрирует поворот от обобщенных образов народных типов к конкретизированным типажам в «украинском» стиле. Профанное сакрализуется, сакральное в это время демократизируется.

Сецессион на западных территориях Украины и модерн (в основном его неорусская или неовизантийская ветвь) на восточной части страны спровоцировали интерес к производственным формам искусства и развитию мощной сети самокупаемых художественно-промышленных школ, в учебных мастерских которых студенты осваивали навыки работы с тонкой керамикой с целью сбыта готовой продукции. В Галиции подобные заведения были больше ориентированы на толстую керамику — гончарное и изразцовое дело. В это время тонкая керамика развивается в школе инструкторов гончарного производства в Глинске (территория нынешней Сумщины), художественно-керамических мастерских в Опошне и Миргороде на Полтавщине. Самым ликвидным в продукции художественно-промышленных

школ был сакральный сегмент изделий, который не требовал промышленных мощностей и мог формироваться вручную. А мода на масленки в виде «кукишей», появившихся на рубеже веков в продукции будянской фаянсовой фабрики, захватила и ряды студентов Глинска, например.

На предприятии старообрядцев Матвея Сидоровича и его сына Александра Матвеевича Кузнецовых в Будах, как следует из книг ассортимента и цен на него, так называемых прейскурантов, допускались самые большие вольности в выборе тем и сюжетов для изделий фабрики. Красноречивы названия скульптур, ассортимент которых, как и ныне на производствах, утверждал владеец: «Пьяные целуются», «Двое подсматривают», «Дева возле бассейна», «Надевает чулок», «Собирается купаться», «Дева на тигре»³⁰. Манерность, дух декаданса и символизма, эротизм, характерный для модерна, ощущается за названиями этих работ. Кроме фривольной мелкой пластики, появляется тип жанровой фигурки народной тематики: «Крестьянка полощет белье», «Солдат играет на балалайке»³¹. Вероятно, именно от пластики малых форм такого типа позднее возьмут начало соцреалистические скульптуры вроде доярок, свинок, полomoек и красноармейцев с милиционерами.

В период Советов на целые семьдесят лет были дискриминированы в искусстве и культовые предметы, и тематико-сюжетная линия фривольных сцен. В СССР не было как секса, т. е. развлечений в широком смысле этого понятия, так и места «суевериям». Единственный предмет, который входил в набор для ритуалов, было зеркало, связанное с гаданиями и в определенной степени с темой ночи и запредельного. Только с послевоенного времени зеркала появляются у фигурок персонажей сказок.

Во второй половине XX века зеркала включали в свои скульптурные работы В. Трегубова («Оксана»), В. Щербина (Пара фавнов-кентавров), однако чудесное стекло теряло свою магическую сущность, становясь не символом символа, а рядовым предметом. Эротика до 1990-х гг. сводилась к шуточным сценкам «Доигрались» (заплаканная «тяжелая» девушка в народном костюме и казачок), «Катерина» (по одноименной поэме Т. Шевченко). Более откровенные сцены любви гусар с пушками и пр., счастливые «наездницы» в исполнении В. Щербины и полубогаженные светские львицы в творчестве мастера Коростенского фарфорового завода Александра Шевченко, становятся «клубничкой» для любителей подобного жанра, пограничного с ню.

Конец XX — начало XXI столетия возродил наряду с многообразием светских и сакральных формы уделять особое внимание к зеркалам, часам (как символу отсчета времени, в том числе и перехода дня в ночь и наоборот), подсвечникам. Появляются сервизы «Коляда», «Рождественский»,

«Пасхальный» и т. д.; православные и католические типы скульптур Христа, Богородицы; иконы, ставники, кресты. Сакральный сегмент продукции осваивают на Каменнобродском фаянсовом, Тернопольском, Сумском, Коростенском фарфоровых заводах. На предпоследнем предприятии оригинальные сервизы уникального характера с ручной росписью и позолотой исполняла Вера Сиробаба-Климко (музей завода), однако самыми полными стали изделия, созданные в материале на специализировавшемся на столовых формах Коростене четой Валентины и Николая Трегубовых.

Особый интерес вызывает возрождение изготовления ансамблей иконостасов на базе Миргородского художественного училища на Полтавщине. По оригинальным образцам эпохи модерна, исполненным по проектам петербургских архитекторов, в первую очередь Николая Николаевича Никонина, воссоздаются целые храмовые интерьеры, в которых, кроме малых архитектурных форм от балясин и полуколонн-постаментов для цветочных ваз и крупных яиц с крестом, до иконостасов, были исполнены небольшие предметы для богослужения.

По сути, эти изделия повторяли достаточно светские ансамбли церковного убранства начала XX в., в которых сочетались исконно русские техники, близкие терракотово-эмалированным и майоликовым изразцам, заказы на изготовление которых тут были хорошо налажены. Стилистика изделий приближалась к сакральному ассортименту завода Корниловых в Петербурге. Исполнялись иконостасы и изразцы преимущественно преподавателями-выпускниками школы Строганова, в современном варианте стилистики по древнерусским мотивам, имитируя российскую резьбу по дереву в конструктивных элементах, подобных балясинам; перегородчатую эмаль в контурах и заливках цветом; финишь в рельефных, пластически промоделированных, выпяченных выпуклых деталях декоративного оформления без полутонов.

Также эсхатологические рубежные настроения, которые вылились в ряд неодаканских, натуралистических и китчевых произведений с различными сюжетами из хрестоматии развлечений и даже пороков. Профанные темы пивораспивания, охоты, картежных игр, бани, чувственного удовольствия вплоть до «Камасутры», знаков зодиака стали новым витком понимания антропологии ночи, чувств, развлечений.

¹ Национальный музей в Кракове. Собрание Чарторыйских. История собрания и избранные экспонаты. Варшава, 1981. С. 175–176.

² *Петрякова Ф.С.* Украинский художественный фарфор (Конец XVIII — начало XX ст.). / Под ред. П.Н. Жолтовского. К., 1985. — С. 45.

- ³ *Кравцова М.Е.* Мировая художественная культура. История искусства Китая: Учебное пособие. СПб., 2004. С. 147, 697.
- ⁴ Там же. С. 697.
- ⁵ *Мак-Налти Кирк У.* Масонство. Символы, тайны, учения. М., 2006. С. 30–31.
- ⁶ Там же. С. 132–133.
- ⁷ Там же. С. 130.
- ⁸ Там же. С. 172–173.
- ⁹ Там же. С. 45.
- ¹⁰ Там же. С. 72.
- ¹¹ *Герасименко Н.* Історія Межигір'я. К. 2004. С. 236–237.
- ¹² *Павлюк С., Чмелик Р.* Скарби музею етнографії та художнього промислу Інституту народознавства НАН України. Львів, 2005. С. 112.
- ¹³ *Бірюльов Ю.* Мистецтво львівської сецесії. Львів: Центр Європи, 2005. С. 118.
- ¹⁴ *Бірюльов Юрій.* Львівська сецесія: Каталог виставки із збірок Львова. Львів, 1986. С. 33.
- ¹⁵ Тадеуш Блотницький (1858, Львів — 1928, Краків) — скульптор, мистецтвознавець, літератор. Навчався у А.Грабовського і П.Філіппі у Львові; у Краківській Академії мистецтв (1874–1876 рр.), Віденській Академії мистецтв. Працював у Львові (1880–1885, 1905–1914) та у Кракові. Викладав у Львівському політехнічному інституті (скульптуру і орнамент), Вільній Академії мистецтв Підгорецького у Львові. На початку ХХ-го століття його скульптурні моделі тиражувались на керамічній фабриці „Йозеф Недзвідзький і Спілка”, в Дебніках (біля Кракова). В доробку художника — керамічні плакетки, медальони, погруддя тощо. // 1. Шмагало Р. Словник митців-педагогів України та з України у світі (1850–1950-і рр.). — Львів: Українські технології, 2002. — С. 22. 2. Нога О. Українська-художньо-промислова кераміка Галичини (1840–1940). — Львів: НВФ „Українські технології”, 2001. — С. 323.
- ¹⁶ *Бірюльов Юрій.* Львівська сецесія: Каталог виставки із збірок Львова. Львів, 1986. С. 33.
- ¹⁷ Там же. С. 62.
- ¹⁸ Бірюльов Ю. Мистецтво львівської сецесії. Львів: Центр Європи, 2005. С. 118.
- ¹⁹ *Нога О.* Українська-художньо-промислова кераміка Галичини (1840–1940). Львів: НВФ „Українські технології”, 2001. С. 264.
- ²⁰ Там же. С. 357, 384.
- ²¹ *Бірюльов Юрій.* Львівська сецесія: Каталог виставки із збірок Львова. Львів, 1986. С. 33.
- ²² *Нога О.* Українська-художньо-промислова кераміка Галичини (1840–1940). Львів: НВФ „Українські технології”, 2001. С. 266.
- ²³ *Starszewska M., Jerzewska M.* Polski fajans. Wrocław ..., 1978. S.103.
- ²⁴ *Нога О.* Українська-художньо-промислова кераміка Галичини (1840–1940). Львів, 2001. С. 357.
- ²⁵ *Німенко А.В.* Українська скульптура другої половини ХІХ — початку ХХ ст. К., 1963. С. 53.

- ²⁶ Художники України: Енциклопедичний словник / Ін-т проблем сучасного мистецтва АМУ; Редкол.: В.Сидоренко (голова) та ін. К., 2006. С. 450.
- ²⁷ *Долинський Л.В., Мусієнко П.Н.* Фарфор, фаянс // Історія українського мистецтва. В 6-ти т. Т.4. Під ред. М.П. Бажана. Кн. друга. Відп. ред. В.І. Касіян. К., 1970. С. 357.
- ²⁸ *Нога О.* Українська-художньо-промислова кераміка Галичини (1840–1940). Львів, 2001. С. 341.
- ²⁹ Там же. С. 351.
- ³⁰ *Большаков Л.Н.* Рисунок на фаянсе. 2-ге вид. Харьков, 1986. С. 21.
- ³¹ Там же. С. 23–24.

В. Королёва

ОБАЯНИЕ СУМЕРЕЧНЫХ ЛИКОВ ВЛАДИВОСТОКА (ВТОРАЯ ПОЛОВИНА XIX — ПЕРВАЯ ТРЕТЬ XX ВВ.)

Китайский квартал

Как известно, население Дальнего Востока формировалось за счет миграции, в том числе иностранной. При этом исследователи справедливо отмечают, что масштабы иммиграции были вполне сопоставимы с притоком российских переселенцев. Удельный вес иностранных подданных здесь был значительно выше, чем в других городах страны. На Дальнем Востоке проживали представители более чем 20 стран. Преобладали подданные соседних азиатских государств¹.

Иммигранты из азиатских стран образовывали замкнутые сообщества и, несмотря на сравнительно быструю и успешную интеграцию в экономическую структуру России, стремились к сохранению этнокультурной идентичности². Показательна в этом отношении жизнь китайских диаспор³.

Китайцы стали частью населения Владивостока едва ли не с самого его основания. Исследователи единодушно подчеркивают, что у китайцев было чрезвычайно развито чувство землячества. Они старались жить компактно, выручали и поддерживали друг друга. Возвращаясь на родину, китайцы не просто передавали свою клиентуру землякам, также приехавшим на заработки, но подробно характеризовали людей, тем самым помогая избежать возможных неприятностей. Вновь прибывающие селились уже в обжитом своими соотечественниками месте. Особенно заметным увеличением численности китайского населения стало после 1870 г., однако большинство составляли временные жители, которые приходили на заработки, — так называемые отходники. Временный характер их пребывания подтверждается и демографической ситуацией, показывающей абсолютное преобладание мужчин. Соотношение полов не изменилось и в дальнейшем. Этим же обстоятельством в значительной мере определялась картина повседневной жизни в местах компактного проживания — китайских кварталах⁴.

Жили китайцы в условиях замкнутой, недоступной чужим общины, что, с одной стороны, являлось неотъемлемым атрибутом адаптации на новой территории, а с другой — как полагают исследователи, подобная привязанность к традициям связана не только с тоской по родине, но и с чувством превосходства по отношению к народам-«варварам», которое сформировалось в значительной степени под влиянием конфуцианства, ставшего национальной этико-философской доктриной⁵. (Аналогичная

ситуация складывалась во всех странах, где проживали крупные группы китайских иммигрантов.)

Напомним также, что до начала XX в. китайцы жили, избегая контроля со стороны русской администрации и подчиняясь старшинам, которые назначались цинскими властями. Внутри общины существовало самоуправление, основанное на строгой дисциплине, действовала круговая порука⁶.

С ростом города стремительно разрасталось и китайское поселение. В самом начале Семеновской улицы расположилось крупнейшее домовладение зажиточного китайского подданного Ван И Нана. Здание заняло целый квартал трехэтажных строений (ул. Семеновская, 3/8 — ул. Корейская, 12). Длинные сводчатые ворота вели в узкий коридор, по обе стороны которых — китайские лавочки, ресторанчики с висящими при входе цветными цилиндрическими фонарями и лотки. По всей длине дома на высоте второго и третьего этажей — крытые галереи, маленькими и узенькими мостиками сообщающиеся с флигелями. Масса входов и выходов. Это огромное сооружение получило от горожан емкое и выразительное название Миллионка благодаря способности вместить буквально неподдающееся счету китайское население Владивостока⁷.

Кроме этой Большой Миллионки существовала еще и Малая, представляющая собой каскад зданий по Пекинской и Корейской улицам, соединявшихся между собой переходами, арками и галереями.

Помимо собственно Миллионки китайцы владели несколькими домами по улицам Последней № 8, Батарейной № 2, 8, 10, Набережной № 26, Пекинской № 4, Алеутской № 32, 35 и другими менее крупными зданиями.

Объединение всех вышеперечисленных домовладений — как-то Большая Миллионка с Малой и с собственностью из восьми домов на нескольких улицах — представляло в конечном счете Китайский квартал. В целом пространство китайского поселения обрисовывалось контурами, соответствующими направлению улиц — Алеутская, Пекинская (ныне Фокина), Корейская (ныне Пограничная) Китайская (ныне Океанский проспект), Последняя (ныне Уткинская), Батарейная, Набережная⁸. Как видно из названий, векторы Китайского квартала нашли свое отражение в топонимике Владивостока.

Несколько позже Миллионкой горожане стали называть весь Китайский квартал, численность жителей которого всегда была весьма высокой и практически не поддавалась учету.

В планировке Китайского квартала существовала своя система, отражавшая владивостокскую специфику ландшафта и природных условий. Многие дома, как уже отмечалось, имели крытые галереи, проходившие по периметру внутреннего двора — эпицентра бытовой жизни обитателей

квартала. Этот двор обычно превращался в китайский базар со множеством лавок и харчевен, отчего над ним всегда висело облако дыма и смрада. Галереи защищали от дождя и позволяли быстро попасть в любую часть дома либо двора. Весь квартал также соединялся множеством проходов, позволявших пройти все дома и выйти на другую улицу. Благодаря чему здесь находили пристанище отходники-нелегалы и представители криминального мира⁹. Большинство помещений ночью использовались как ночлежки, там же располагались опиокурильни, дома терпимости, комнаты для азартных игр¹⁰. Днем и ночью квартал «гудел как пчелиный рой»...

На улицах и во дворах Китайского квартала было сосредоточено множество магазинов и магазинчиков, лавок китайских торговцев, харчевен, разного рода мастерских, ателье и парикмахерских. Хотя небольшие кофейни и чайные находились чуть ли не в каждом строении, китайские повара постоянно ежеминутно бегали в разных направлениях с переносными кухнями. Уличные гадалщики, а также парикмахеры, врачеватели, готовые к работе тут же, в любой подворотне, наперебой предлагали свои услуги прохожим.

Но все же совершенно особенная, ни с чем не сравнимая атмосфера опускалась на эту часть Владивостока с началом сумерек... Разумеется, тесная связь с нелегалами-контрабандистами накладывала свой отпечаток — таинственный и... зловещий. Однако особенность вечерней и ночной панорамы жизни этой территории города определялась восточной прелестью волшебных красок: когда смеркалось окна зданий квартала освещались красивыми китайскими бумажными фонариками, придавая особое очарование облику этого «маленького Китая» внутри стремительно растущего русского города на побережье Тихого океана. Уже в конце XIX в. местные газеты отмечали, какой «яркой экзотикой поражает всякого приезжающего во Владивосток китайская часть города».

А в праздники буйство ярких красок и фантастических фейерверков, казалось, достигало апогея... Из восточных праздников, пожалуй, самым незабываемым, производящим порой ошеломляющее впечатление на городское население множеством искусно сделанных бумажных змеев, был китайский Новый год¹¹. Зарисовку празднования Нового года по восточному календарю в конце XIX в. оставил сибирский писатель Г.Т. Муров, путешествовавший от Владивостока до Хабаровска: «Вечером зажглись фонари, «затрещали ракеты, хлопушки», заиграла музыка. Внимание прохожих привлекали ряженные в масках «страшных чудовищ»¹².

До сих пор наступление Нового года во Владивостоке отмечается трижды. Во-первых, в ночь с 31 декабря на 1 января, во-вторых, по старому календарю, с 13 на 14 января. И в третий раз — китайский Новый год по лунному

календарю — чаще всего в феврале, ближе в начале весны, когда наступает постепенное потепление, но вдруг неожиданно возвращаются последние зимние морозы, прозванные дальневосточниками «китайскими».

Интересно, что в 1897 г. во Владивостоке в период празднования Нового года по лунному календарю и до 28 февраля действовал временный театр, устроенный китайцами возле кумирни: «Публика, посещавшая этот театр, в партере стояла и за зрелище не платила. За занимаемые же места в выстроенном на отдельных подмостках «ярусе» со зрителей взималась плата в размере 10 копеек с человека. Здесь были расставлены скамьи и столики... Китайским обществом в пользу театра взимался особый налог, которым добровольно были обложены все китайские лавки и магазины. Налог устанавливался в зависимости от размеров торгового оборота того или иного предприятия и достигал 50 руб. и более»¹³.

И здесь мы подходим к самому главному... Потому что кроме всего описанного выше, необходимо обратить особое внимание на следующее обстоятельство, способствовавшее приданию Китайскому уголку вечернего Владивостока ни с чем не сравнимого, оригинального колорита. Это — традиционный китайский театр¹⁴. Праздничное, невероятное захватывающее зрелище, представляющее собой синтетическое единство четырех составляющих: чан (пение), нянь (декламация), цзо (движения, танец), да (борьба, акробатика)¹⁵.

Общеизвестна страстная тяга китайцев к различного рода развлечениям и зрелищам. И потому вечер и ночь в Китайском квартале, когда многие заботы отступали до утра, всегда были связаны с этим, возможно, единственно радостным моментом в повседневной жизни неутомимых тружеников.

Но традиционный китайский театр был не только любимейшим развлечением китайцев (в том числе и на русском Дальнем Востоке). Он занимал совершенно особое, весьма существенное место в их жизненном укладе. Изначально театр назывался «чаюань» (чайной), поэтому между скамейками партера расставлялись столы и во время представления (для тех, кто желал) было естественным есть и пить — сторона столика, обращенная к сцене, оставалась незанятой, — и в то же время театр служил местом для заключения разного рода сделок, встреч для друзей, желающих обсудить какие-либо события и проч. В театре, как в эпицентре всей китайской жизнедеятельности, во время представлений подводились итоги завершенных дел и подсчитывалась прибыль, рождались новые грандиозные планы на будущее...

Известно, что везде, где возникали более или менее крупные поселения китайцев в России, в том числе и в дальневосточных городах, активно

действовали китайские театры. Во Владивостоке таковых было три¹⁶. Театр Ван Тынзина с залом на 400 мест располагался в каменном здании на Корейской улице, почти внутри Миллионки (к сожалению, не сохранившемся до наших дней).

Два других располагались на центральной улице Китайского квартала — Семеновской. Последние, пожалуй, самые известные, получили свои названия по географическому расположению на плане городской застройки — Северный (в каменном здании, по ул. Семёновская, д. 3, объявленным в наши дни владивостокским муниципалитетом памятником культуры, внутри располагается Специализированная детско-юношеская спортивная школа олимпийского резерва г. Владивостока), именовавшийся китайцами Сун-чжу-Утай, что в переводе означало «никогда не стареющий, как молодой, бамбук», и Южный (по ул. Семеновская, д. 6, здание не сохранилось), носивший название Юн-сен-ча-юан, что переводилось как «благодосточный дух чаепития», поскольку во время действия пьесы у каждого китайца в руке был чайник и чашечка, куда наливался чай... Открытие Южного китайского театра, как видно, первого театра во Владивостоке вообще, состоялось в мае 1899 г., на год ранее русского театра, и стало большим событием для города, что нашло отражение в местной прессе того времени. На страницах газеты мы можем найти подробное описание особенностей театрального помещения и специфики условий восприятия представления зрителями: «Это своеобразное деревянное здание, обшитое снаружи цинковым железом, внутри выкрашенное масляной краской разных цветов с преобладанием серого и белого, выстроил китайский купец Чэн Шанли, затратив на постройку 5 700 руб. В театр вели четыре двери, при входе находилась касса, продавцом билетов был русский, он получал за работу по 1 руб. в день. Все двери вели на балкон, с трех сторон окружающий партер. На балконе были самые дешевые места по 50 коп. Деревянная решетка отделяла от балкона (*места расположения женщин, разделенного на ложи, самыми почетными из которых были две ближайшие к сцене.* — В.К.) партер, где в три ряда стояли высокие, почти квадратной формы столы, окруженные скамеечками. (*Зритель садился близ стола, лицом к сцене.* — В.К.). Ложи — небольшие клетушечки, уставленные скамеечками, — располагались на втором этаже по двум боковым сторонам, по четыре с каждой стороны, некоторые ложи, с двух сторон окруженные коридорчиками, имели навес из материи и кисеи. Остальное же пространство второго этажа все было уставлено столами. Партер в длину имел 5 сажен (10,7 м), здесь были самые дорогие места, стоившие 2 руб.

В стоимость билета входило следующее: «с 7 часов вечера до 11 или 12 часов ночи ряд пьес и гимнастических упражнений, чай и полотенца для

вытирания потного лица»¹⁷. За отдельную плату предлагались сушеные арбузные семечки, пиво, лимонад и другие воды. Прислуживающим в театре боям (их было 30) плата от антрепренеров не полагалась — они обходили перед окончанием представления публику и выпрашивали гроши¹⁸.

Между Северным и Южным театрами практически с самого начала их возникновения (с 1890-х гг.) и вплоть до завершения деятельности (в 1930-х гг.) шла острая конкурентная борьба. Северный театр из-за большей вместимости или по каким-то другим причинам больше посещался бедными китайцами. А Южный, считавшийся маленьким, — зажиточными китайцами.

Как и в европейских театрах, сцена была приподнята, но без занавеса и декораций, без суфлерской будки и рампы. Единственное украшение — зеркало китайской работы. Под ним у стены ставился диванчик, несколько скамей, где располагались музыканты, и стол с музыкальными инструментами. Оркестр помещался в глубине сцены: музыкантов было меньше, чем музыкальных инструментов, поскольку каждый попеременно играл на нескольких. Как правило, квадратную сцену было видно с трех сторон, она не могла быть обращена на запад, так как китайцы считают, что запад находится под влиянием приносящего несчастья созвездия Белого Тигра.

На сценах театров ставились китайские пьесы, — возможно, самым распространенным жанром была пекинская музыкальная драма (цзинцзюй), пожалуй, наиболее полно выражавшая дух и характер традиционного театрального искусства, — а также показывались цирковые номера¹⁹.

На социальной лестнице актер стоял на одной ступени с парикмахером, а потомки актеров в течение трех поколений не имели права держать экзамен на государственную должность. И при этом актер китайского театра должен был быть хорошим акробатом, выдающимся мимом, обладать хорошей дикцией, слухом и вокальными данными, знать наизусть от 100 до 200 пьес, поскольку суфлеров не было. Начинающие актеры проходили чрезвычайно суровую физическую подготовку уже в 9–14 лет, ведь при полном отсутствии декораций успех представления зависел исключительно от таланта исполнителя²⁰.

«Китайские представления» всегда собирали многочисленную публику, включавшую не только китайцев и корейцев, но и значительное число городских обывателей из русских и иностранных кварталов города. Так как места в партере не нумеровались, тот, кто пришел раньше, садился ближе к сцене. Едва посетитель входил в театр, как его тут же приветствовал капельдинер, отыскивал ему хорошее место, клал подушку на сиденье, а через некоторое время приносил чайник ароматного чая. Затем

вручал зрителю театральную программу стоимостью в медяк — кусочек тонкой бумаги желтого цвета величиной в две спичечные коробки, где деревянным штампом были оттиснуты названия пьес²¹. Другая программа, стоившая два медяка, была втрое больше первой, писалась на красной бумаге, иероглифы на ней были более четкими. В программе не указывались фамилии актеров, но завсегдатаи театра, прочитав названия пьес, могли точно определить, какие актеры и в какой пьесе будут исполнять главные и второстепенные роли.

Какую роль в пьесе играл актер, публика узнавала от него самого. При первом появлении на сцене он сообщал сценическое имя, фамилию и описывал свою жизнь²².

В китайских театрах на Дальнем Востоке России представления давались ежедневно, а по воскресеньям два раза — утром и вечером, в каждое представление шло 5–6 пьес: «Пьеса идет за пьесой непрерывно, лишь короткая игра оркестра составляет интервалы. Утомившийся от пения артист поворачивается к публике спиной, отходит вглубь сцены и промачивает горло водою. Простота удивительная... Публика во время представления галдит, пьет чай, пиво, грызет семечки, но слушает и выражает криком свое одобрение»²³.

В пьесах отражалась общественная и религиозная жизнь китайцев, их отношение к добру, злу, справедливости, прославлялись военные подвиги.

Изучение достоинств и всех особенностей представлений китайского театра рассматриваемого времени сегодня осуществить весьма сложно. Исследователями предлагается представление о мотивах, сюжете, трактовке и структуре драматического произведения, при этом отмечается, что по содержанию китайские пьесы можно разделить на четыре группы: историческую драму, бытовую комедию, характерную и фантастически-мифологическую пьесы. Драму, в свою очередь, необходимо подразделять на военную (у-си) и гражданскую (вень-си). Военные пьесы обычно представляли исторические эпизоды, героические поступки или сыновнюю любовь исторических личностей. Гражданские пьесы делились на шумные (нао-си) и гримировочные (фэнь-си) и представляли картины фарсового характера из обывденной жизни.

Исторические сюжеты сопровождалась различными сценическими эффектами и условными формами исполнения. Кульминационные моменты подчеркивались не только музыкальным аккомпанементом, но и тем, что актер переходил на певучий тон. Актерам предоставлялась широкая свобода для импровизации и шуток (которые часто были такого характера, что женщинам было невозможно посещать публичные театры). (В самом Китае театральные представления для избранной аристократии

и для женщин устраивались в других местах — храмах, частных домах или ресторанах.)²⁴

Вот как очевидец описывал содержание некоторых китайских пьес, которые разыгрывались на сценах китайских театров: «Когда мы с некоторым опозданием вошли в театр, исполнитель главной роли докладывал публике, что он неустрашимый генералиссимус и собирается походом против враждебной армии, стоящей на границе империи. Он делает вид, что вскакивает на своего коня и, имитируя движения всадника, делает несколько скачков по сцене. После этого он, опять-таки мимически, показывает, что слезает с лошади и заявляет, что достиг границы... Зрители поощряют его возгласами «хау-хау» (хорошо, хорошо!). Пьеса заканчивается, разумеется, поражением неприятеля...» Сюжет следующей пьесы «Тшун, тшиу, пей» («Весна, осень, обручение»), которую видел этот современник, прост. Сват получает от жениха и успешно выполняет поручение по-свататься к прекрасной китайке и выставить его в самом благоприятном свете. Правда, невеста находит в женихе кое-какие недостатки, но «сват и жених подкрепляют свои уверения цитатами из Конфуция, и в конце концов ловкому фигаго удается склонить невесту на брак»²⁵.

«Кровавые» сюжеты — с показом казни во всех ужасающих подробностях... вызывали огромный интерес и эмоциональный отклик у китайской публики²⁶.

По оценке исследователей техника китайского грима весьма существенно отличалась от европейской. Актеры гримировались не сухими карандашами, а жидкими красками, перед маленьким зеркалом разрисовывая кистью лицо сообразно роли: честные и мужественные герои — черная или красная краска, плуты и комики — белое пятно на носу, злодеи — матово-белое лицо. Использовали китайские актеры и маски²⁷. Обратимся к весьма ценным для нас впечатлениям искушенного зрителя: «Большинство актеров выходили на сцену в уродливых, страшных масках, мешающих свободно разговаривать и петь; впрочем, некоторые артисты играли без масок, но зато они невероятно накрашивали свои физиономии красками кажется всех существующих цветов... Утрировка у китайцев замечается не только в гриме, но и в костюме... Костюмы поражают своим блеском и дороговизной отделки, головные уборы, судя по величине, должны быть очень тяжелы»²⁸.

А вот как современник описывал игру актеров одного из китайских театров Владивостока: «На сцене шла какая-то историческая трагедия... Вся труппа состоит из мальчиков 10–15 лет. Они же исполняют и женские роли. Грим примитивный, вроде как у наших деревенских ряженых; иногда он заменяется масками. Выходит маленький карапузик на авансцену

в полном вооружении, в маске бородатого свирепого воина и кричит, размахивая саблей, свой грозный монолог, кричит изо всех сил; голос его переходит в визг, потом превращается в отчаянный вопль... Когда выскочил другой такой же вооруженный малыш в еще более свирепой маске, они стали кричать вдвоем»²⁹.

Как мы уже упоминали, внутренне убранство помещения китайского театра было самым простым, утилитарным, декорации практически отсутствовали, но вся эта безыскусная скромность выразительных средств окружающего пространства искупалось великолепием и богатством актерских костюмов — из дорогого шелка разных цветов с фасонами, точно соответствовавшими представляемой эпохе, которые просто очаровывали взор зрителей.

Безусловно, по силе воздействия на неизбалованных достатком и разнообразием развлечений горожан далекой российской окраины конца XIX — начала XX вв. такому эффектному зрелищу вряд ли что-то могло составить конкуренцию.

Однако, если восприятие визуальной стороны действия не вызывало противоречивых ощущений, то музыкальная составляющая буквально поражала неискушенных гостей своим необычным ладовым — пентатоничным — строем, спецификой звучания китайского музыкального инструментария, манерой исполнения музыки китайским оркестром и солистами... Вот как передают свои впечатления от «китайской музыки» современники описываемых событий: «Едва я вступил во двор, среди которого находится театр, как меня поразили странные звуки китайского оркестра... Музыка и пение китайцев для европейского уха кажутся какофоническими, но имеют свой ритм и мелодию»³⁰; «я имел мужество пробить в театре весь вечер и меня потом дня два преследовали звуки этой дикой музыки. Соедините в одно: звуки барабана, бубна, тарелок, треугольника, визгливой флейты, такой же двухструнной скрипки, палочек, бьющих по отшлифованным камням, рожка, напоминающего рожок Владимирской губернии, — и вы будете иметь представление о китайском оркестре»³¹.

Уличные зрелища или представления, устроенные на приспособленном простейшим способом месте для выступлений были самым доступным удовольствием для горожан, особенно бедняков. Весьма интересное описание содержит заметка в местной газете о выступлении двух китайских актеров, приехавших во Владивосток из Чаньчуня в 1893 г.: «В устроенной у китайской молельни палатке происходят китайские представления. Китайцы валом валят и набирается их тысячи. Начало представления сопровождалось треском ракет, и продолжались они в течение 5 дней. Представления эти носят только жалкую тень от того, что

было в городе раньше, когда они бывали чуть ли не каждую неделю, помимо других процессий с бумажным драконом по улицам города и т. п. В те времена шум ракет не умолкал ни днем ни ночью, и город скорее походил на китайский, чем на русский»³².

Весьма интересны и наблюдения профессора Дальневосточного университета А.П. Георгиевского, относящиеся к периоду 1920-х гг.: «Собравши вокруг себя небольшую толпу, китайцы-фокусники с шутками и прибаутками проделывают различные фокусы... с мячиками, которые то исчезают из-под чашек, перевернутых вверх дном, то снова появляются; заставляют проделывать фокусы мышей и свинок; заставляют плясать обезьяну или медведя; перевертываются через голову на обеих руках... нагибаются назад через спину так, чтобы достать зубами брошенную кем-либо на землю монету»³³.

Такие уличные представления обычно привлекали внимание горожан, особенно детей и подростков, оставаясь в памяти как «восточные забавы»³⁴.

И понятно, почему Владивосток уже с конца XIX в. частенько называли «китайской Одессой»³⁵.

После 1922 г. с процессом советизации, развернувшейся на территории Российского Дальнего Востока, постепенно началась ориентация на иной строй жизни и у владивостокских китайцев.

Примером исторических перемен в Китайском квартале стало открытие в 1924 г. в двухэтажном здании по улице Пекинская, 1, (угол ул. Корейской) Клуба китайских трудящихся им. 1 Мая — Уи-те-лю-бу — «Первомайское место всеобщей радости» с громкоговорящим радио, киноаппаратом и спортивным залом на первом этаже.

С целью планируемого и контролируемого властью проведения свободного от тяжелой работы вечернего времени, в духе нового времени для «китайских рабочих порта, крабтреста, рыбников, Сахснаба, ДГРТ, АИО-базы» (и прочих объектов, расшифровать аббревиатуры которых сегодня уже не представляется возможным) при клубе были организованы кружки — драматический, хоровой, спортивный, военного дела, ликвидации неграмотности и др.³⁶

Гордостью клуба считалась библиотека, насчитывавшая две с половиной тысячи томов, (по-видимому, в большинстве своем на русском языке, но известно, что часть книг была и на китайском)³⁷.

В клубе читались лекции на политические темы, проводились разного рода патриотические кампании³⁸.

(Клуб работал до апреля 1938 г. После его закрытия помещение было передано Владивостокскому аэроклубу. Сохранившееся доныне здание относится к комплексу спортивного стадиона «Динамо».)

А соперничество двух известных владивостокских китайских театров на последнем, советском этапе их деятельности, местными (владивостокскими же) китайцами-коммунистами на страницах партийной городской газеты «Красное знамя» с иронией стало именоваться «войной Севера с Югом» по аналогии со сторонами Гражданской войны в самом Китае.

«Торжеством Китайского квартала» было названо в уже упомянутом и отныне единственном городском печатном органе на весь советский период Владивостока, «открытие (16 августа 1929 г. — В.К.) китайского кино-театра имени 2-го конгресса тихоокеанских профсоюзов»³⁹... В помещении бывшего Южного китайского театра.

Официальное название «не прижилось», и китайский кинотеатр будет именоваться «Тай-пин-ян» — в честь героического Тайпинского восстания. (С конца 1930-х по 1981 гг. в этом здании будет располагаться кинотеатр «Родина». После разрушения здания на его месте будет построен торговый центр, изобилующий современным дешевым и низкосортным китайским ширпотребом все с тем же названием «Родина»...

Победа оказалась на стороне «северян»... Но ненадолго! Старый китайский театр, обладавший важной социальной функцией центра и своеобразного центра китайской диаспоры, уже не соответствовал новой социокультурной ситуации, складывавшейся в период советизации.

Особенно пристальное внимание со стороны местных советских органов к китайскому театру возникло в связи с инцидентом на КВЖД и обострением отношений между властями СССР и Китая в конце 1920-х гг. Архивные документы раскрывают глубину парадоксов и коллизий этого страшного времени «Начала Конца». В докладах и отчетах соответствующих организаций рассказывалось, как старый китайский театр «задышался в гнилом воздухе феодальной ветоши, будучи к тому же центром мрачного логова с шовинистическим названием «миллионка» — центром притонов, опиокурения, контрабанды, банковки (название одной из азартных игр. — В.К.) и т. д. Таким театр был свыше сорока лет своего существования во Владивостоке, находясь в руках частника-китайца. И только после конфликта на КВЖД театр стал советским фактически с декабря 1930 г., когда на него обратили внимание партийно-советские организации...»⁴⁰

С неуклонным постоянством и методичностью нагнеталась атмосфера всеобщей обструкции: «Старый театр не только по своей сугубо условной застывшей в своих канонах и масках театральной форме, но и древний, старый по своему языку, содержанию, показывающий в своих пьесах войны между феодалами с отдельными героями, где симпатия зрителя не-

вольно и на стороне феодала, и на стороне отдельных героев, такой театр, сохранивший феодальные пережитки, театр давно умершей культуры, чуждый и современной действительности и вопросам, волнующим каждого китайского рабочего, не мог удовлетворить возросших культурных потребностей нового китайского рабочего»⁴¹.

И хотя в документе отмечалось, что «...перестройка старого театра — дело многих лет...», вопрос о его будущем, по сути, (и как показало само время) был уже предрешен. Вскоре Далькрайкомом ВКП(б) и крайисполкомом было принято решение о сокращении количества театров, так как быстрый рост театральной сети в конце 1920 — начале 1930-х гг. значительно опережал материальные возможности Дальневосточного края. Поэтому было осуществлено так называемое «слияние» Хабаровского и Владивостокского китайских театров.

После такого реформирования традиционный китайский театр во Владивостоке получил название «Красная волна». К руководству театром был выдвинут коммунист Н.З. Кирюченко, коллектив пополнился новыми артистами, активизировался процесс обновления репертуара, и в 1932 г. была предпринята первая попытка показать со сцены обновленного театра «восточным трудящимся» события современности — было подготовлено шесть революционных пьес.

По этому поводу Президиум совета национальных театров Наркомпроса в постановлении от 8 сентября 1932 г. не преминул отметить «повышение идейного уровня работы Владивостокского национального театра»⁴².

Но уловка с реформированием китайского театра, по сути, для того чтобы превратить театр в инструмент идеологического и политического воспитания китайцев, требовала от власти более энергичных мер. Да и старый китайский театр оказался «единственной художественной единицей на аудитории, охватывавшую около 60 тысяч рабочих китайцев в числе населения Дальнего Востока России», что было явно недостаточно⁴³.

Поэтому уже с марта 1931 г. наряду со старым китайским театром в кипучую творческую деятельность включился созданный по инициативе все того же Н.З. Кирюченко новый китайский театр. В труппу молодого китайского театра вошли только молодые актеры (из числа китайских рабочих). Многие из них прошли школу актерского обучения в стенах старого китайского театра. Директором был назначен инициатор идеи создания нового по духу, идеологии и молодежного по составу китайского театра, обладавший необходимыми организаторскими способностями. Таким образом Н.З. Кирюченко возглавил руководство обоих китайских театров — старого и нового⁴⁴.

Но здесь весьма важен тот факт, что режиссером Китайского ТРАМ(а) стал талантливый театральный деятель, молодой драматург и режиссер Цай Ен⁴⁵.

Коллектив молодого китайского театра энергично взялся за решение поставленной перед ним задачи, формулируя свой ответ на исторический вызов.

Именно этому новому китайскому театру предстояло выполнить историческую миссию агитатора и пропагандиста, воспитателя и учителя, проводника и путевода в строительстве новой жизни, нового интернационального общества на Дальнем Востоке России среди многочисленной аудитории «восточных трудящихся». Поскольку только театр (как никакой другой вид искусства) на всем протяжении рассматриваемого нами периода обладал самым широким арсеналом художественно-выразительных эстетических средств наиболее ярких и глубоких по силе своего проникающего эмоционального воздействия на массовую китайскую публику.

Новый молодой китайский театр в авангард своего творческого арсенала должен был внести новое советское содержание и новую театральную форму, широко распространявшуюся в те годы по всей советской стране — ТРАМ.

Молодой коллектив Китайского ТРАМ(а) во Владивостоке приступил к невероятному эксперименту: попытке совершить революционный рывок из лона имевшего многовековую историю традиционного китайского театра, (синтетического зрелища, построенного на открытой условности и сверхточности актерской игры), в новый, рожденный иной культурой и обладающий своей собственной яркой спецификой театральный организм — Театр РАбочей Молодежи.

Чем же закончился неслыханный по задумке дерзкий эксперимент? Каковы особенности столь необычного «творческого маршрута», его цель, процесс, итоги?

Репертуарный фонд молодого театра включил пьесы, обладавшие большой политической насыщенностью, которые были созданы участниками коллектива: «Ван-Фу-Лин» (авторы — Кирюченко и Левин; «Бой начат» (автор Цай-Ен); «Тудыгомин» (автор Сяо); «Латынизация» (автор Козыдю); «Уголь» (автор Цай-Ен); «Защита Шанхая» (автор Тин Шан); «Рабочие Чапея» (автор Цай-Ен).

Из старых, «классических» пьес ТРАМ продолжал ставить переработанные и потому не уступавшие по злободневности новым спектаклям, «Манчжурские события» (Сун-Бун-Мао), «Кантонская коммуна» (Ван-Сю-Мин), «Конец капитализма» (автор не установлен. — В.К.).

Трудно не согласиться с тем, что репертуарная тематика китайского ТРАМ(а) по своей идеологической заданности вряд ли могла уступить другому советскому театру тех лет. Однако решение проблем художественного, эстетического наполнения было еще впереди.

Но молодежь работала с большим напряжением сил, ярко, эмоционально. Театр поднимал самые острые жизненные вопросы как для зрителей, так и для самих артистов. Поэтому между сценой и зрительным залом было взаимопонимание, что и явилось главной удачей молодого коллектива, залогом жизнестойкости и потенциального роста театра, ищущего свой путь в искусстве.

(В то же время опыт традиционного китайского театра, как уже упоминалось, вызывал горячий отклик, острый «встречный» интерес у многих отечественных корифеев театра 1920–1930-х гг., «освобождавшихся в тот период от деспотии и навыков натурализма (знаменитой театральной «русской натуральной школы». — В.К.), тем более что гастроли нескольких образцовых трупп традиционного театра из Китая познакомили театральную общественность Москвы с синтетическим зрелищем высочайшего класса, построенном на открытой условности и на сверхточности актерской игры, на музыке, жесте и акробатике»⁴⁶.)

В течение января и февраля 1933 г. ТРАМ дал 48 постановок в разных рабочих клубах Дальзавода, Эгершельда, в клубе Водников, клубе «1 Мая», клубе ЖД и др.

Значение Китайского ТРАМ(а) «в деле обслуживания китайских рабочих» в Дальневосточном крае и его влияние на жизнь китайцев было, без преувеличения, огромным. Это было признано всеми партийными и советскими организациями. В день второй годовщины (март 1933 г.) ТРАМ получил Красное Знамя от городского комсомола за ударную работу. Самые значительные достижения Китайского ТРАМ(а) «За большевистскую идейность, за мастерство» были отмечены на Первой всесоюзной олимпиаде самодеятельного искусства в августе 1932 г. в Москве высокой наградой — Красным Знаменем газеты «Советское искусство» и гастрольной поездкой по крупным городам СССР. Такие результаты окрыляли и способствовали еще более энергичной работе артистической молодежи, стремлению к профессиональному росту.

Под влиянием ТРАМ(а) понемногу стал «перестраиваться» старый китайский театр, включивший в свой репертуар 10 новых пьес с советской тематикой. В этом театре был создан (в духе времени) художественно-политический совет из представителей общественных организаций и рабочих от предприятий, проверявший старый репертуар. По инициативе месткома при театре был организован 6-месячный курс по ликвидации

неграмотности, на котором училось 45 актеров, из них 35 ударников труда. Для повышения профессионального уровня артистов дирекцией ТРАМ(а) была создана театральная студия, в которой преподавали 12 педагогов, из них 7 человек с высшим образованием и 4 — со специальным образованием «по искусству».

Новая атмосфера в театре способствовала и такому важному фактору, как улучшение культурно-бытовой стороны жизни самих китайских артистов. «За один только 1933 год около 20 человек, десятками лет куривших опиум, перестали курить, была прекращена карточная игра. Из стен театра были выведены «банковка» и контрабанда. Созданы более культурные условия быта. Для артистов была организована столовая».

В это же время китайский театр был переведен из старого полуразвалившегося помещения в новое отремонтированное, благодаря чему была проведена работа по повышению культурного уровня публики: были «ликвидированы присущие старому китайскому театру столики с чаепитием, семечки, курение в зрительном зале, летающее мокрое полотенце... грязь»⁴⁷. Театр стремился принять подобающий вид.

Но, помимо проблемы быта, необходимо было найти правильное, «деликатное» решение острой, болезненной проблемы «слияния» старого китайского театра и ТРАМ(а), о чем сетовал директор Кирюченко, своими инициативами только углублявший «раскол» между коллективами, который должен был-таки уступить место воссоединению. Конечно, уже на основе новой «трамовской» идеологии.

Большое значение, придававшееся деятельности молодого китайского театра во Владивостоке и Дальневосточном крае в целом, также подчеркивалось подготовкой к торжествам 3-летней деятельности китайского ТРАМ(а), намеченным на 1 июня 1934 г. Была тщательно продумана и разработана обширная программа, включившая множество мероприятий. Их проведение предполагалось в течение нескольких дней.

Были проведены массовые собрания и беседы в цехах среди китайских рабочих на заводе им. Ворошилова, на предприятиях Эгершельда, порта, ДГРТ, базы АКО и др. С докладами о работе театра выступили подготовленные и проинструктированные директором шесть представителей коллектива ТРАМ(а). А сам директор выступил с докладом о деятельности театра в Интерклубе, подготовил статьи о творческом пути и перспективах театра в ведущие печатные органы Дальнего Востока — газеты «Красное знамя» и «Тихоокеанская звезда», устроил в помещении театра выставку фотодокументов, отражающих деятельность театра за три года⁴⁸.

И еще очень интересный штрих времени...

В это же время вся страна переживала героическую эпопею спасения челюскинцев. И город Владивосток готовился к торжественной встрече с героями. Коллектив Китайского ТРАМ(а) подготовил торжественный рапорт о проделанной за три года работе (что считалось очень почетным мероприятием «в духе времени») и послал своих делегатов на встречу с челюскинцами.

Наконец последний, кульминационный этап проведения юбилейных мероприятий состоялся вечером 1 июня 1934 г. В помещение самого Китайского ТРАМ(а) были приглашены представители рабочих с предприятий города, порта, иностранные моряки, руководители партийных, советских, профсоюзных, а также хозяйственных организаций.

Торжественная часть начиналась докладом директора об основных достижениях и задачах, стоящих перед театром. Н.З. Кирюченко рассказал о том, что в своей деятельности новый китайский театр обличал религиозный фанатизм и пороки уклада национального патриархального быта, откликнулся на участие дальневосточных китайцев в партизанской борьбе в годы Гражданской войны на Дальнем Востоке, а также в подъеме экономической и культурной жизни края.

Затем последовало награждение «лучших ударников коллектива почетными грамотами и их премирование из средств в сумме двух тысяч рублей» К этому же событию был приурочен юбилейный выпуск с вручением дипломов окончившим театральную студию при ТРАМ(е), а также курсантам старого китайского театра.

Завершился праздничный вечер художественной частью с демонстрацией «интернационального отражения достижений театрального искусства» — спектаклями, представленными самим юбиляром Китайским ТРАМ(ом), а также Городским театром и владивостокским Корейским театром⁴⁹.

Можно сделать вывод о том, что Китайский ТРАМ во Владивостоке, отметивший в 1934 г. 3-летний юбилей своего творческого пути, становился одним из первых на Дальнем Востоке, успешно воплощавших модель нового молодежного театра⁵⁰.

Представляя оригинальный вариант решения одной из «вечных» проблем художественного творчества — синтеза в сфере искусства, — напрямую связанной с мировоззренческими основами художественной культуры, молодой Китайский ТРАМ (по сути, Китайский дальневосточный советский театр) синтезировал в своей творческой стилистике модели традиционного китайского театра, с одной стороны, и Театра рабочей молодежи как совершенно особой модели нового советского театра — с другой.

Впечатления и оценки современников, раскрывающие особенности «портрета» публики, репертуара, актерской преемственности традиций

и др., являются бесценными свидетельствами творческой судьбы Китайского театра, его роли в жизни города и края: «Его (театра. — В.К.) зритель — китайский рабочий, китайский грузчик, рыбак, живущие в советском Приморье. В восемь часов вечера первые зрители толпятся уже возле входа. Театр — любимое зрелище китайского рабочего... Партер этого маленького театра, вероятно, один из самых примечательных партеров в мире. Знатные люди погрузочных и разгрузочных портовых бригад, колхозник-ловец, шахтер из Сучана составляют толпу его зрителей. Женщины — по китайской традиции — сидят на балконе.

Репертуар театра в основном включает классические исторические пьесы, например, «Цзин Ян чао» («Мост «Золотая чайка»), «Кун Ченги» («Пустая крепость»). Но... молодой китайский театр всеми силами пытается преодолеть эту ограниченность классического репертуара. Он хочет показать современную борьбу на Дальнем Востоке, историю борьбы с японским империализмом в Манчжурии (пьеса «Тайпинское восстание»), историю легендарного героя крестьянина И О-фей (пьеса «Казнь героя»).

К 15-летию освобождения Дальнего Востока театр готовит пьесу о партизанской борьбе в Приморье. Ее история насчитывает много славных китайских имен. Прообраз будущего героя — руководитель партизанского отряда по прозвищу «Лотур» («Старик») — ныне председатель одного из колхозов»⁵¹.

В то же время автор статьи отмечает, что «современная драматургия молодых китайских писателей, живущих в Советском Союзе, еще не дает театру необходимого материала...» И еще, очень важное, содержательное, деликатно изложенное пояснение: *«Была сделана попытка поставить современную пьесу «Рычи, Китай!» Но постановка была лишена национальных черт и оказалась для зрителей недоходчивой. Театр повторяет теперь постановку уже в китайском национальном плане»* (выделено мною. — В.К.). Таким образом, видно, что экспериментальный прорыв публики из ценностных художественных ориентаций традиционного национального театра оказался невозможным, несостоявшимся. Между артистами и аудиторией в постановке современной пьесы «Рычи, Китай!» контакта не получилось. Радикальные, революционные повороты в массовом художественном сознании требовали более длительной по времени и кропотливой работы молодых артистов. И они это, очевидно, поняли и решили продолжить работу над спектаклем.

«У китайского театра свои законы ритмики и условного действия. Маски, цвет волос, мимика обозначают характеры, добрые и злые начала... Условность сценического действия переносит зрителя в феодальную

эпоху Китая, условные приемы игры раскрывают перед ним... страсти и поступки людей...

Самым юным из актеров театра 6 и 8 лет. Это мальчики Бай Юе-Чжен и Коля У или попросту Шура и Коля. Богатство ритмики и мимики мальчиков, искусство их акробатики — в плане лучших традиций китайского театра. Молодой актер учит Шуру владеть своим телом. В театре полутемно, один дежурный софит слабо освещает сцену. Мальчик должен уметь фехтовать, делать выпады копьем, проделывать акробатические движения — этого требует искусство китайского театра. Каждый выпад имеет свой внутренний смысл также как и грим, и цветные вышивки на костюмах.

Смена талантлива и восприимчива. Она успевает учиться в китайской советской школе, делать уроки и участвовать в репетициях. На вечернем спектакле самыми большими аплодисментами награжден был восьмилетний актер в страстной и выразительной сцене военного поединка⁵².

Газетная публикация свидетельствует о проблемах и победах коллектива артистов, полноте их творческих планов и замыслов, о значительных перспективах дальнейшего развития молодого театра.

А между тем будущее театра уже было предreshено...

В начале 1936 г. на волне борьбы с «формализмом» писатели Дальнего Востока России посвятили специальное заседание рассмотрению вопроса о китайском ТРАМ(е), на котором осудили артистов «за отказ стоять на страже актуальных политических задач, но трамовцы продолжали упорствовать в своем желании ставить классические китайские пьесы и считать «единственным путем ТРАМ(а) учебу у старого театра»⁵³.

Такая парадоксальная дискуссионная позиция трамовцев, на наш взгляд, является следствием остроты разгоревшейся полемики, очевидно возникшей на заседании. А с другой стороны — циничным «умением» сформулировать в документе протокола такую казуистически демагогическую установку, опровергнуть которую было невозможно, да и установка была иной... не слушать и услышать оппонента, а подвести под соответствующую статью. Молодые актеры, очевидно, отстаивали возможность использования в работе арсенала таких особенностей театра, специфика которых и позволяла Китайскому ТРАМ(у) называться собственно китайским. Цена и роль такого протокола-лжесвидетеля, как и многих ему подобных документов той эпохи, общеизвестна. Записывали то, что «нужно» было записать, отнюдь не вдаваясь в «ненужные мелочи».

Прокатившаяся в 1930-х гг. волна политических репрессий с особым рвением ударила по дальневосточной интеллигенции, ориентируясь не только на принадлежность к творческому цеху, но и по национальному признаку...

В мае 1936 г. на основании соответствующих директив органы НКВД и милиция приступили к ликвидации Миллионки... К декабрю разрушение Китайского квартала приняло необратимый характер...

В то же время международная обстановка в Дальневосточном регионе неотвратимо ухудшалась. В 1937 г. советское правительство закрыло границу между СССР и Китаем. Вначале было принято решение о высылке всех лиц китайской национальности в Китай. Через несколько дней правительство Советского Союза изменило свое решение. Не успевшим выехать китайцам для компактного проживания было выделено несколько районов в сельской местности на Дальнем Востоке, в частности, два района — Мазановский и Селемжинский (ныне на территории Амурской области) и два других — Кур-Урминский и Верхне-Буреинский (ныне в Хабаровском крае)⁵⁴.

Была прекращена деятельность Клуба им. 1 Мая, Китайского кинотеатра «Тай-пин-ян», оборвался творческий путь китайских театров...

Но творческая деятельность Традиционного и Нового Китайских театров навсегда осталась оригинальным явлением в культуре города Владивостока, да и дальневосточной художественной культуре в целом.

Китайская часть Владивостока опустела. Знаменитый Китайский квартал лишился своих обитателей, Но все осталось в истории города и памяти горожан...

И место Китайского квартала как неповторимо своеобразный лик Владивостока» обладает необъяснимым обаянием и притяжением.

Знаменитая Миллионка даст импульс вдохновения местным поэтам и писателям, музыкантам, художникам и сценаристам, послужит сценической площадкой для съемок документальных и художественных фильмов о временах становления города, событий русских революций, Русско-японской и Гражданской войн, о знаменитых людях, проживавших когда-то во Владивостоке, — исследователе и писателе В.К. Арсеньеве, об А. Фадееве, о героическом С. Лазо... и начале профессиональной деятельности легендарного М.М. Исаева...

Опускающиеся на город сумерки и загорающиеся фонари Владивостокского Арбата (начала улицы бывшей Пекинской) вновь оживляют легенды этого «Китайского уголка Старого Владивостока»...

Живописные трущобы Миллионки по-прежнему привлекают внимание и очаровывают многочисленных туристов, особенно из Поднебесной, вызывают особые трепетные ностальгические чувства у старожилов города...

⁵⁴ По данным переписи 1897 г., доля иноподданных в Европейской России составляла 0,27 %, в Сибири — 1,08 %, на Кавказе — 1,69 %, в Амурской области

этот показатель равнялся 10,1 %, а в южных районах Приморской области достигал уже 24,2 % (в городах — 36,3 %). В дальневосточных городах к началу XX в. выходцы из Китая составляли 82,6 % от общего числа иностранцев, из Японии — 8,3 %, Кореи — 7,6 %, тогда как подданные стран Европы и Америки — всего 1,5 %. См.: *Позняк Т.З.* Иностранцы подданные в городах Дальнего Востока России (вторая половина XIX — начало XX в.). Владивосток, 2004. С. 219.

² Там же. С. 206.

³ *Петров А.И.* История китайцев в России. 1856–1917 годы. СПб., 2003.

⁴ *Фетисова Л.Е.* Чтобы лучше узнать друг друга: Культурно-бытовые контакты русского и китайского населения на Дальнем Востоке России (вторая половина XIX — начало XX в.) // Россия и АТР. 2001. № 4. С. 45–53.

⁵ *Нестерова Е.И.* Китайцы в Приморье. Некоторые аспекты социальной адаптации (конец XIX — начало XX в.) // Адаптация этнических мигрантов в Приморье в XX в. Владивосток, 2000. С. 76.

⁶ После запрещения в 1897 г. китайского самоуправления как несовместимого с суверенностью Российского государства цинское правительство стало добиваться создания в местах проживания китайцев обществ и союзов не политического характера. В соответствии с законом от 1906 г. об общественных организациях была разрешена деятельность коммерческих обществ в различных точках Дальнего Востока — Хабаровске, Никольске-Уссурийском, Спасске, Имане, Ольге, Сучане, Посвете и др., которые подчинялись Главному Владивостокскому торговому обществу, основанному в 1881 г. Помимо заботы о развитии китайской торговли, оно занималось благотворительностью, материально поддерживало нуждающихся соотечественников, устраивало приюты для престарелых. Общество также выделяло средства на культурные нужды: открывало школы, библиотеки, которые снабжались книгами и газетами, поступавшими из Китая, оказывало поддержку клубам и увеселительным заведениям. См. об этом подробнее *Соловьев Ф.В.* Китайское отходничество на Дальнем Востоке России в эпоху капитализма. М., 1989. С. 74–77; *Фетисова Л.Е.* Чтобы лучше узнать друг друга: Культурно-бытовые контакты русского и китайского населения на Дальнем Востоке России (вторая половина XIX — начало XX в.) // Россия и АТР. 2001. № 4. С. 51.

⁷ См. подробнее: Государственный архив Приморского края (ГАПК). Ф.Р–25. Оп. 6. Д. 4.

⁸ См. подробнее: ГАПК. Ф. П–68. Оп. 1. Д. 462.

⁹ Более подробно о специфике китайской миграции см.: *Петров А.И.* История китайцев в России. 1856–1917 годы. СПб., 2003. С. 158–159; *Ларин В.Л.* Желтый вопрос // Родина. 1999. № 1. С. 68.

¹⁰ *Соловьев Ф.В.* Китайское отходничество... С. 38,7 3–74; *Фетисова Л.Е.* Чтобы лучше узнать друг друга.. С. 49.

¹¹ *Фетисова Л.Е.* Чтобы лучше узнать.... С. 52.

¹² *Муров Г.Т.* Люди и нравы Дальнего Востока: От Владивостока до Хабаровска (путевой дневник). Томск, 1901. С. 55.

- ¹³ Петров А.И. История китайцев... С. 702.
- ¹⁴ Период генезиса традиционного китайского театра исследователи относят к эпохе Хань (202 г. до н.э. — 220 г. н.э.) и рассматривают этот феномен как «... искусство, зародившееся в народных формах песенно-танцевального творчества; сплав музыки, танца, пантомимы, декламации и акробатики, уходящий корнями в далекое прошлое и подчиняющийся строгому канону стилизованной символики жестов и интонаций». Широкое развитие китайский традиционный театр получил уже в эпоху Юань (1271–1368 гг.). См. Оксфордская иллюстрированная энциклопедия. В 9 т. Т. 5. Искусство: пер. с англ. М., 2001. С. 186.
- ¹⁵ Отметим, что инструментальная музыка в составе этой системы не упомянута (как утверждают специалисты, даже в китайских письменных символах, обозначающих театр, обычно отсутствует упоминание о музыке), и музыка рассматривается лишь в качестве аккомпанемента, однако ее значение весьма велико. И хотя мы придерживаемся точки зрения специалистов, считающих, что аналогия с европейской оперой просто некорректна или же, в крайнем случае, весьма условна... (В частности, в китайском театре вокальные партии чередуются с монологами, диалогами, речитативом и проч.) Не случайно к жанрам традиционного китайского театра часто применяют термин «опера». И это объяснимо: поскольку главенствовавшая долгое время в музыкальном мире позиция европоцентризма основывалась на восприятии представляемого китайцами действия в соответствии с иной, собственной европейской художественной традицией, постольку музыка рассматривалась европейцами в качестве основной составляющей китайского спектакля. И не случайно термин «опера» в отношении к традиционному китайскому театру некоторые исследователи предлагают заменить на более корректный, с их точки зрения, — «музыкальная драма», хотя и оговариваются при этом, что китайские пьесы отнюдь не всегда драмы. (См.: *Виноградова Т.И.* «Немузыкальные» иллюстрации к музыкальному театру // Общество и государство в Китае. XXXI науч. конф. М: Вост. лит-ра, 2001. С. 243; *Преснякова Л.В.* Традиционный китайский театр на русском Дальнем Востоке и в полосе отчуждения КВЖД в конце XIX — начале XX в. // Вестник ДВО РАН. 2006. № 2. С. 116.) Собственно же пекинская опера появилась только к середине Цинской эпохи (1644–1711 гг.), ее основа не оригинальные сюжеты, а традиционные сказания или исторические события. В Китае было множество разновидностей традиционного театра, они различались характером музыкального сопровождения спектакля, манерой пения актеров, составом оркестра, диалектом, различным решением целого ряда сцен и трактовкой образов одной и той же пьесы, но вместе с тем сохраняли основные черты традиционного китайского театра (См.: *Тужилин А.В.* Современный Китай. СПб.: Тип. М.Аленевой, 1910. Т. 2. С. 273; *Преснякова Л.В.* Традиционный китайский... С. 116)
- ¹⁶ Петров А.И. История китайцев в России. 1856–1917 годы. СПб., 2003. С. 702.
- ¹⁷ Приамурские ведомости. 1899. № 286.
- ¹⁸ Преснякова Л.В. Традиционный китайский.... С. 118.

- ¹⁹ Там же. С. 116; *Соловьёв В.Ф.* Китайское отходничество... С. 84.
- ²⁰ Преснякова Л.В. Традиционный китайский... С. 123.
- ²¹ Мэй Лань-Фан. Сорок лет на сцене. М., 1968. С. 73 по: *Преснякова Л.В.* Традиционный китайский... С. 117–118.
- ²² Там же.
- ²³ Приамурские ведомости. 1899. № 286.
- ²⁴ Преснякова Л.В. Традиционный китайский... С. 121–122.
- ²⁵ Театр и искусство. 1911. № 13. С. 277.
- ²⁶ Преснякова Л.В. Традиционный китайский.... С. 122.
- ²⁷ Там же. С. 120–121..
- ²⁸ Театр и искусство.. № 16. С. 328.
- ²⁹ Там же. № 23. С. 444
- ³⁰ Приамурские ведомости. 1899, № 286.
- ³¹ Театр и искусство. 1904, № 16, с. 327.
- ³² Владивосток. 1893, №31.
- ³³ *Георгиевский А.П.* Русские на Дальнем Востоке. Вып. 4: Фольклор Приморья. Владивосток, 1929. С. 111.
- ³⁴ *Фетисова Л.Е.* Чтобы лучше....С. 53.
- ³⁵ Приамурские ведомости. 1899, № 286.
- ³⁶ См. подробнее: ГАПК. Ф. П–3. Оп.1. Д. 602.
- ³⁷ См. подробнее: ГАПК. Ф. П–3. Оп. 1. Д. 602; Постановление бюро Владивостокского горкома ВКП(б) от 10 авг. 1935 г.; Красное знамя.(Владивосток). 1929. 7 июня, 10 сент., 5 окт.
- ³⁸ *Соловьёв В.Ф.* Китайское отходничество.... С. 84.
- ³⁹ Красное знамя. (Владивосток). 1929. 21 авг.
- ⁴⁰ ГАПК. Ф. П–1. Оп. 1. Д. 241. Л. 35.
- ⁴¹ Там же.
- ⁴² *Кузнецов М.С.* Дальневосточная партийная организация в борьбе за осуществление задач культурной революции (1928–1937 гг.) Томск. Изд-во Томского ун-та. 1971. С. 355, 358, 359.
- ⁴³ ГАПК. Ф. П–1. Оп. 1. Д. 241. Л. 35.
- ⁴⁴ ГАПК. Ф. П–1. Оп. 1. Д. 241. Л. 15; *Кузнецов М.С.* Указ. соч. С. 358.
- ⁴⁵ Красное знамя. Владивосток. 1934. 6 мая.
- ⁴⁶ *Зингерман Б.И.* Гастроли западных театров в Москве // Диалог культур. Проблема взаимодействия русского и мирового театра XX века. СПб., 1997. С. 140.
- ⁴⁷ ГАПК. Ф. П–1. Оп. 1. Д. 241. Л. 35–36.
- ⁴⁸ ГАПК. Ф. П–1. Оп. 1. Д. 241. Л. 16–17.
- ⁴⁹ См.: *Королёва В.А.* Китайский и корейский театры на Дальнем Востоке России // Россия и современный мир. 2002. № 2 (35). С. 176–182; Она же. Китайские театры на Дальнем Востоке России // Северо-Восточная Азия: Проблемы регионального взаимодействия. (История и современность). Ученые труды Института истории, археологии и этнографии народов Дальнего Востока ДВО РАН. Серия «Востоковедение». Т. 12. Владивосток, 2003. С. 104–116;

Она же. Синтез искусств как мировоззренческая проблема Дальневосточного национального театра 1880–1930-х гг. // Взаимодействие искусств на рубеже веков: Материалы науч.-практ. конф., посвящ. 70-летию Приморского академического краевого театра драмы им. М. Горького]. Владивосток, 2002. С. 11–26.

⁵⁰ ГАПК. Ф. П–1. Оп. 1. Д. 241. Л. 16, 17.

⁵¹ *Лидин Вл.* Два театра // Красное знамя. Владивосток. 1937. 6 фев.

⁵² *Лидин Вл.* Два театра // Красное знамя. Владивосток. 1937. 6 фев.

⁵³ *Белоглазова С.Б.* Культура Дальнего Востока России в условиях общественных трансформаций 20–30-х годов XX в. Очерки истории. Владивосток, 2001. С. 143.

⁵⁴ *Жуков А.* Китайцы в Хабаровске // Дальневосточный ученый. Владивосток, 2001. 5 дек.

И. Кондаков

МУЗЫКА РУССКОЙ НОЧИ

Но меркнет день — настала
ночь;
Пришла — и с мира рокового
Ткань благодатную покрова,
Сорвав, отбрасывает прочь...
И бездна нам обнажена
С своими страхами и мглами,
И нет преград меж ей и нами —
Вот отчего нам ночь страшна!
Ф. Тютчев. День и ночь (1839)

Ночные образы русской культуры далеки от какой-либо эйфории или покоя, чего, казалось бы, можно было ожидать. Человек в русской ночи, как это предстает в стихотворении Ф. Тютчева, ставшем эпиграфом к этой статье, оказывается один на один с метафизической бездной, полной загадок, вопросов без ответов, вечных философских истин и мистических озарений. Эта бездна одновременно манит и пугает, завораживает и отталкивает. Ночью русский человек останавливается на зыбкой границе между сном и явью, между жизнью и смертью, между раем и адом... И потому он смотрит в ночное небо не столько с надеждой, сколько с тревогой.

Уже у Ломоносова мы читаем знаменитое:

Открылась бездна звезд полна;
Звездам числа нет, бездне дна.

Однако для просветителя XVIII в. за этой картиной стоит прежде всего, конечно, пафос познания; поэтому ночь ему не страшна, а удивительна, — скорее нужно говорить о восторге человека перед огромностью и непостижимостью мироздания, перед величиим мира Божьего и самого Творца. В этом представлении о ночи еще царит европейская гармония почти как у Канта с его нравственным законом в душе и звездным небом над головой. Можно здесь вспомнить и античность с ее зримым созерцанием Космоса как меры мирового порядка... Чем дальше отходит русская культура от просветительских идеалов мирового разума, от европейских заветов классической культуры, тем больше в ней обнаруживается внутреннего драматизма и беспокойства. Даже лермонтовское «Ночь тиха. Пустыня внемлет Богу / И звезда с звездою говорит...» полно внутреннего драматизма, скрытого напряжения, глубоких переживаний человека,

страдающего от одиночества, непонятости окружающими, от предощущения скорой и неизбежной смерти и наступающего бессмертия.

Впервые в истории русской культуры в подлинном своем масштабе семантика ночи предстала в свете медитативных тенденций, заявивших о себе как о национальном образе мысли в глубоком музыкально-философском романе кн. В.Ф. Одоевского «Русские ночи» (оставшемся во многом до сих пор недооцененным). Сам Одоевский так объяснял смысл своего романа: «Эпоха, изображенная в “Русских ночах” — есть тот момент XIX века, когда Шеллингова философия перестала удовлетворять искателей истины и они разбрелись в разные стороны»¹. «Покров» универсальной философской системы (в данном случае неважно — шеллинговской или гегелевской, фихтеанской или кантианской) был сорван, и тайны бытия, загадки познания предстали перед мыслителями во всей своей неприглядности, жестокости, парадоксальности, вызывая растерянность, недоумение и ужас. Для просветителя, шагнувшего в мир романтических ценностей, Истина оказалась, к его ужасу, релятивной и плюралистичной, а ее интерпретации и оценки — взаимоисключающими.

В это время впервые обозначились философские расхождения между Европой и Россией. Еще немного пройдет времени — и вспыхнут жаркие споры между славянофилами и западниками, консерваторами и либералами, затем — либералами и радикалами, богоискателями и атеистами, гуманитариями и естественниками, наконец, между «эволюционистами» и революционерами. «Разброд и шатания» охватили русскую интеллигенцию. Ночь стала символом бездны смыслов: философских споров, идейных разногласий, поразительных открытий, временем обретения новых научных, философских и религиозных истин. Именно за одну такую ночь «русские мальчики» Достоевского (и не в одних только «Братьях Карамазовых», но и в «Преступлении и наказании», «Идиоте», «Бесах», «Подростке», а еще раньше — в «Записках из подполья») были готовы пересмотреть «карту звездного неба», т. е. поменять саму концепцию Космоса, изменить систему нравственности, переосмыслить отношение к религии.

Русский человек — впервые без европейских посредников — столкнулся с проблематикой кризиса классической философии и в одночасье погрузился в философскую бездну, и устранился этому: Космос обернулся Хаосом.

Культурная семантика русской ночи

Не стоит искать в культурной семантике «русских ночей» образов развлечения, веселого карнавала или маскарада, столь привычных в русле западной культуры. Приходящий на память образ лермонтовского

«Маскарада» навечно связан с роковыми страстями — мрачной ревностью, безумной любовью, неотступной местью. В этом отношении музыка А. Хачатуряна к драме Лермонтова оказалась ей (с поправкой на столетие) вполне адекватна. Аналогии с римским или бразильским карнавалом и венецианским или парижским маскарадом, по определению радостным и беззаботным, в русской культуре не рождаются.

Не случайно ключевой фигурой русской смеховой, карнавальской культуры является не шут (как в западноевропейской), а юродивый, в поведении и словах которого много зловещего и трагического. Обобщая обширный материал древнерусской культуры XV — первой половины XVII вв., крупнейший специалист в этой области акад. А.М. Панченко писал: «Юродивый балансирует на грани между смешным и серьезным, олицетворяя собою трагический вариант смехового мира. Юродство — как бы “третий мир” древнерусской культуры»².

Говоря о специфике русской карнавальской культуры, Ю. Лотман и Б. Успенский писали: «В западноевропейском карнавале действует формула: “смешно — значит, не страшно”, — поскольку смех выводит человека за пределы того серьезного средневекового мира, где он делается жертвой социальных и религиозных “страхов” (запретов). В русском смехе — от святочных и масленичных обрядов до “Вечеров на хуторе близ Диканьки” Гоголя — “смешно и страшно”. Игра не выводит за пределы мира как такового, а позволяет проникнуть в его заповедные области, туда, где серьезное пребывание было бы равносильно гибели. Поэтому она всегда — игра, смешная и опасная одновременно»³.

Русская культура, даже в своих карнавальных формах, не рождала преодоления страха — ни социального, ни религиозного. Страх продолжал оставаться даже под маской смеха. Русский карнавал, начиная с бдений Ивана Грозного и «всешутейших» оргий Петра, кончая сталинскими «пирами Валтасара», носил зловещий характер и граничил с изощренным изуверством, становился страшной игрой с человеческими жизнями и судьбами, оборачивался жесточайшими экспериментами над отечественной историей и культурой. Русская культура — практически на всем ее историческом протяжении — это незавершенный и незавершимый диалог смеха со страхом, где страшному всегда есть чем возразить комическому⁴.

Отвлекаясь от изучения западноевропейской смеховой культуры ради русской, Бахтин писал в «Творчестве Франсуа Рабле»: «Не порывая со звоном колоколов, Грозный не мог обойтись и без звона шутовских бубенчиков; даже во внешней стороне организации опричнины были элементы карнавальных форм (вплоть до такого, например, карнавального атрибута, как метла), внутренний же быт опричнины (ее жизнь и пиры

в Александровской слободе) носил резко выраженный карнавальным и по-площадному экстерриториальным характер»⁵. И далее: «Все это довольно ярко проявилось и в эпоху Петра I: звон шутовских бубенчиков для него почти вовсе заглушает колокольный звон. Известна широкая культивация Петром поздних форм праздника дураков (такой легализации и государственного признания этот праздник за все тысячелетие своего существования никогда и нигде не получал); развенчания и шутейные увенчания этого праздника прямо вторгались в государственную жизнь, вплоть до слияния шутейных званий с реальной государственной властью (в отношении Ромодановского, например); новое внедрялось в жизнь первоначально в «потешном» наряде...»⁶

Правда, этот исторический карнавал приобретал и при царе Иване, и при Петре подчас зловещий характер: смех незаметно перетекал в ужас, а террор маскировался шутовством. Страх отнюдь не исключал смех, но даже во многом его подразумевал, и это соображение заставляет нас по-новому взглянуть на отношения между серьезной и смеховой культурами, не только чередующимися в истории, но и сосуществующими в ней. «Взять русскую историю, — писал С. Аверинцев по этому же поводу, — если посреди нее различима монументальная фигура «карнавализатора», то это, конечно, Иван Грозный, лучше кого бы то ни было знавший толк во всяческой «амбивалентности», с полным знанием дела разыгрывавший ритуал увенчания-развенчания своих жертв, владевший в своей эпистолярной деятельности самыми крайними регистрами иронии, двусмысленности, но и гробианизма, создавший, наконец, уникальную монашески-скоморошескую обрядность опричников. И нельзя отрицать, что русская народная сказка приняла самого кровавого из русских самодержцев именно как страшного, но великого шутника, способного придать размах фарсу с переодеванием...»⁷

И в продолжение сказанного: «Иван Грозный был, как известно, образцом для Сталина; и сталинский режим просто не мог бы функционировать без своего «карнавала» — без игры с амбивалентными фигурами народного воображения, без гробианистского «задора» прессы, без психологически точно рассчитанного эффекта нескончаемых непредсказуемых поворотов колеса фортуны, увенчаний-развенчаний, вознесений-низвержений, так что каждому грозит расправа, но для каждого прибережен и шальной азартный шанс, словно в «Вавилонской лотерее» Хорхе Берхеса»⁸. Как видим, карнавал в его трагикомическом измерении становится универсальным средством для характеристики русской культуры.

Почти четыре века спустя после царства террора XVI в. пленница сталинской эпохи Анна Ахматова воссоздала атмосферу жуткого карна-

вала XX в., в которой маски Серебряного века причудливо смешиваются с призраками тоталитарного времени и несутся в inferнальном хороводе в вечность. Ахматовская «Поэма без героя», казавшаяся многим современникам поэта загадочной, подытожила культурные впечатления Серебряного века, когда от него остались одни воспоминания (после сталинского Большого террора и начала Великой Отечественной войны) в видениях призрачного маскарада. Воссоздавая образы «полночной Гофманианы», наполненной ожиданием Владыки Мрака и трепетом от его возможного появления, Ахматова разворачивает перед нами картину страшной, апокалипсической Ночи, подступающей к Серебряному веку из грядущего — на фоне современной автору тоталитарной эпохи 1930-х годов:

Крик петуший нам только снится,
За окошком Нева дымится,
Ночь бездонна — и длится, длится
Петербургская чертовня...
В черном небе звезды не видно,
Гибель где-то здесь, очевидно,
Но беспечна, прятна, бесстыдна
Маскарадная болтовня...

Представляя дореволюционный Петербург на безумном ленинградском карнавале, Ахматова открывает механизм смены эпох:

Как в прошедшем грядущее зреет,
Так в грядущем прошлое тлеет —
Страшный праздник мертвой листвы.

И в самом деле, тема ГУЛАГа во второй главе поэмы, «Решке», подготовлена, по выражению Ахматовой, «адской арлекинадой тринадцатого года», которая, собственно, и разбудила «безмолвие великой молчальницы-эпохи». Ощущение того, что «ночь» жизни, «ночь» истории, «ночь» культуры были целиком подготовлены предшествующими «днем» и «вечером», свидетельствует о трезвости и беспощадности суждений и оценок великого русского поэта о своем времени, несмотря на их гротескную, карнавальную оболочку. Столкнув смежные эпохи в рамках фантазмагорического карнавала, Ахматова сумела представить их, несмотря на относительность сходства между ними, как звенья единого культурно-исторического процесса. Да и сам карнавал для Ахматовой — не самоцель, а лишь художественный прием, инструмент анализа современности.

В русской культуре ночь — это, по большей части, время размышлений и споров, переживаний, испытаний и потрясений, напряженного ожидания,

но не развлечений и веселья, не отдыха и эйфории. Это касается не только ритуалов и магических практик в рамках традиционной культуры, но и произведений литературы и искусства нового и новейшего времени. Особенно показательна в этом отношении для русской культуры литература: от Симеона Полоцкого и Ломоносова через Достоевского и Чехова, Ф. Сологуба, А. Белого и Блока — до М. Булгакова, А. Платонова и вплоть до Вен. Ерофеева...

Несколько вполне произвольных примеров.

Ночь у Пушкина. Начну с простых перечислений: «Руслан и Людмила», «Кавказский пленник», «Борис Годунов», «Евгений Онегин», «Гробовщик», «Пир во время чумы», «Капитанская дочка», «Пиковая дама», «Медный всадник»... Отдельные стихотворения: «Какая ночь! Мороз трескучий...» (из эпохи Ивана Грозного), «Утопленник» («Что ты ночью бродишь, Каин?»), «Бесы» («Страшно, страшно поневоле / Средь неведомых равнин»), «Стихи, сочиненные ночью во время бессонницы» («Спящей ночи трепетанье») — все эти миниатюры, написанные в конце 1820-х гг., передают тревожные настроения поэта и появившаяся в зрелые годы склонность к анализу реальности во всей ее сложности и противоречивости.

Ночь у Гоголя полна фантастических и загадочных явлений, которые именно потому и страшны, что связаны с потусторонними хтоническими или адскими силами. Особенно много ночных образов в гоголевских «Вечерах». Каждая по-своему ярка и живописна: «Майская ночь», «Ночь перед Рождеством», «Ночь накануне Ивана Купала», «Страшная месть»... И почти везде — какие-то мифологические ужасы: ведьмы, колдуны, мертвецы, черт со своей волшебной красной свиткой — частичкой пекла. В «Миргороде» ночных происшествий не меньше. Это не только «Вий» и «Тарас Бульба», где много ночного или сумеречного, но в той или иной мере и остальные две повести — элегическая и комическая — переполнены ночными тенями. «Петербургские повести» тоже наполовину погружены в ночной мрак: «Шинель», «Портрет», «Нос» — со всеми вытекающими фантастическими подробностями. Романтическая ночь у Гоголя незаметно превращается в фантастический реализм, предвосхищающий модернистскую эстетику ночи.

Некрасовский реализм, поначалу выдержанный в тонах русского физиологического очерка первой половины XIX в. (т. е. натурализма), рисует ночь в конечном счете как символ социального несчастья, в облике которого трагические обстоятельства, выступающие во множестве бытовых и психологических деталей, нагромождаются друг на друга и образуют зримое ощущение обступающей человека темноты. «Еду ли ночью по улице темной...» — наиболее характерный тому пример. Другие грани не-

красовской ночи, постепенно выявляющиеся в процессе его творчества, — «мрак заблуждения», «ночь глубокая», в которую погибли от руки лихого охотника коробейники... Пожелания поэта «доброй ночи» обращены к тем, «Кто все терпит во имя Христа, / Чьи не плачут суровые очи, / Чьи не ропщут немые уста, / Чьи работают грубые руки...», к тем, «Кто бредет по житейской дороге / В безрассветной глубокой ночи, / Без понятия о праве, о Боге, / Как в подземной тюрьме без свечи...»

В поэме «Рыцарь на час» «ночь не светла» или, напротив, это «тихая, лунная ночь», — в это время душа стремится к диалогу с совестью, к беспощадному анализу прожитой жизни, подведению трезвых итогов пройденного пути. Под конец жизни символика ночи ассоциируется у Некрасова с обликом эпохи: «Душно! без счастья и воли / Ночь бесконечно длинна»; окружающая поэта «ночь безрассветная» — характеристика «страны безответной», в которой «Слышно только» «Среди мрака, тобою разлитого, / Как враги, торжествуя, скликаются, / Как на труп великана убитого / Кроважидные птицы слетаются, / Ядовитые годы сползаются... / »

Не менее трагичным и безысходным представляется образ ночи уже века XX — у О. Мандельштама. Пожалуй, никогда еще русская ночь не рисовалась столь мрачными красками, предвещающая гибель самого поэта и катастрофу страны. Этого не было в раннем творчестве Мандельштама. В «Камне» тоже много ночи, но это всемирная ночь — гомеровская, иудейская, арабийская, римская, петербургская... Эта ночь созерцаний и размышлений, ночь творчества и откровения: «Все исчезает — остается / Пространство, звезды и певец! / »

Картина мироздания кардинально меняется у Мандельштама после революции. Буквально с февраля 1917 г.: «И, как слепые, ночью долгой / Мы смесь бессолнечную пьем»; «О, если ты звезда, — воды и неба брат, — / Твой брат, Петрополь, умирает!» Поэт почувствовал, что самое страшное, что пришло с советской властью, — это «сумерки свободы» и «невыносимый гнет». «В черном бархате советской ночи», / В бархате всемирной пустоты» разворачивается мистерия похорон «ночного солнца». И это только начало мандельштамовской «советской ночи».

Ночные образы окружающей реальности постепенно приобретают все более сгущенное и жуткое значение. Это и «звездный луч — как соль на топоре», и «жестоких звезд соленые приказы», и «как сгустившейся ночи намек, / роковая трепещет звезда», и «звездная колючая неправда», и «чернопахотная ночь степных окраин», и «мачеха звездного табора»... Советская власть — это и «власть ночных трудов», и «Ночь на дворе. Барская лжа...», и «Власть отвратительна, как руки брадобрея», и «оборона Страны-земли, где смерть уснет, как днем сова...» И на этом

звездно-темном фоне то и дело вспыхивают страшные признания, одно другого безответнее:

И всю ночь напролет жду гостей дорогих,
Шевеля кандалами цепочек дверных. (1930)

Помоги, Господь, эту ночь прожить,
Я за жизнь боюсь, за твою рабу...
В Петербурге жить — словно спать в гробу. (1931)

Уведи меня в ночь, где течет Енисей
И сосна до звезды достает,
Потому что не волк я по крови своей... (1931, 1935)

Неподкупное небо окопное —
Небо крупных оптовых смертей... (1937)

Вот оно — мое небо ночное,
Пред которым как мальчик стою:
Холодеет спина, очи ноют.
Стенобитную твердь я ловлю —

И под каждым ударом тарана
Осыпаются звезды без глав:
Той же росписи новые раны —
Неоконченной вечности мгла... (1937)

В одну из таких морозных ночей сталинской эпохи, «оптовой смертью» поэт ушел в страшившую его вечную мглу и «заблудился» в беззвездном небе...

Впрочем, и для тех, кто свято верил в советские идеалы и без колебаний исповедовал принципы социалистического реализма, «черный бархат советской ночи» не прошел бесследно. Вспомним темный колорит шолоховских «Донских рассказов», «Тихого Дона» и «Поднятой целины»; вспомним грозную атмосферу фадеевских романов «Разгром» и «Молодая гвардия», затяжные сумерки толстовских романов: фантастически-пророческого «Гиперболоида инженера Гарина», конъюнктурно-интеллигентского «Хождения по мукам», историко-мифологического «Хлеба», госзаказа о сталинской модернизации «Петр Первый»... Везде торжествует какой-то апокалипсический мрак, что должно символизировать объективные трудности в строительстве социализма в одной отдельно взятой стране.

В статье Абрама Терца «Что такое социалистический реализм» А. Сивянский в качестве одного из гипотетических ответов на этот свой заглав-

ный риторический вопрос предлагает читателю задуматься: «Может быть, это всего лишь сон, пригрезившийся испуганному интеллигенту в темную, волшебную ночь сталинской диктатуры?» Там, где в «соцреалистическом каноне» худо-бедно отображалась реальность, — там царила ночь и вылетала Сова Минервы; где торжествовали грезы о лучшем будущем или революционном развитии действительности, — там вместо действительности продолжался «волшебный сон» советского мифотворца, и Сова философии в отчаянии погружалась в тяжелый, беспробудный сон.

Nachtmusik в русской культуре

Музыкальная культура имеет свою художественную семантику применительно к каждой ситуации и культурно-исторической эпохе, и выражение «ночная музыка» в каждой культуре трактуются различным образом. Уже то обстоятельство, что, в отличие от итальянской, французской, немецкой музыкальных культур, русская культура не имеет своей традиции называния «ночной музыки» специальным термином, говорит о многом. Освоение «ночных образов» русской музыкой не требовало особых жанров и стилей. Поэтому в тех случаях, когда русские композиторы обращаются к сложившейся западной традиции, их произведения на «ночную тему» воспринимаются как сознательная аллюзия или стилизация «чужого».

Начнем с образов карнавала и маскарада в русской музыке, для нее вовсе не характерных.

Возникающие на излете Серебряного века карнавално-театральные маски — А. Блока и Вс. Мейерхольда, К. Сомова и А. Бенуа, И. Стравинского и С. Прокофьева — вместе с амбивалентными функциями смеха, утверждающего и низвергающего одновременно, несут на себе неизменную ноту трагического надрыва, жесткого гротеска, тревожного ожидания страшной развязки. Это — маскарад предреволюционного ожидания, предчувствие ужасного разоблачения лжи и притворства, пресловутого «срывания всех и всяческих масок» (Ленин) на грядущем Страшном суде, или на «празднике трудящихся» (как называл революцию тот же Ленин). Современники не очень-то понимали, как оценивать свершающуюся рядом с ними и через них самих революцию и в искусстве, и в жизни то ли как наступающую «ночь», то ли как занимающийся «день».

Народная стихия «Петрушки» и «Свадебки» Стравинского, прокофьевского «Шута» и «Любви к трем апельсинам» — это тоже своеобразные отклики на жутковатый «праздник трудящихся», отрезавший России дореволюционную от России революционной, Русское зарубежье

от России советской. Показательны для театра ранних Стравинского и Прокофьева резкие смены «эстетики дня» и «эстетики ночи» (вспомним внезапное наступление ночи в финале «Петрушки» или символизирующее «ночь русской жизни» мрачное «кощеево царство» в «Жар-птице» И. Стравинского).

Несколько особняком в этом ряду стоит прокофьевская феерическая комедия «Любовь к трем апельсинам», гротескно обыгрывающая мотивы травестированной традиции комедии dell'arte, отразившая ощущение творческой и политической свободы, переживаемое после революции композитором в Европе и Америке, и в то же время тревоги, вызванной отрывом от родных корней и перемещением композитора в фантастическое королевство Треф. «Апельсины» Прокофьева воссоздают, так сказать, само «мерцание» сменяющих перманентно друг друга эстетик — дня и ночи, «комедий» и «трагедий». Нечто подобное «мерцанию» дня и ночи мы видим и в прокофьевском «Стальном скоке», где озорной авангардист вступает в рискованную игру с большевизмом, предстающим в дягилевском спектакле как советская экзотика, выставленная в изысканном парижском салоне. Это также несомненный карнавал и маскарад, в чем-то пародийный, а в чем-то стилизованный, — во всяком случае, с точки зрения французов и русских эмигрантов.

В духе парадоксалиста В. Розанова было бы впору спросить: что празднуется — похороны или свадьба? отмечаем ли мы конец старого мира или рождение нового? Творцы, обращавшиеся в канун или в разгар русской революции к идеям и образам карнавальной культуры, и сами толком не понимали, куда идет их современность.

Решившись в самый момент своего возвращения из эмиграции в Советский Союз написать балет «Ромео и Джульетта» на шекспировский сюжет, Прокофьев надеялся, что распри русских «Монтекки и Капулетти XX века» могут быть разрешены на почве взаимной любви. Карнавальная атмосфера европейского Ренессанса, условно стилизованная композитором в многочисленных сценах народных гуляний, самым неожиданным образом оборачивается ссорами, дуэлями и целыми уличными боями; ернические «маски», под которыми скрываются Ромео, Меркуцио и Бенволио, несут на себе печать не только шутовства и насмешки над серьезностью средневекового рыцарства, но и предчувствие разрастающейся трагедии (смерть Меркуцио и Тибальда, изгнание Ромео, гибель главных героев). Лучезарный эпизод «Улица просыпается», с которого фактически начинается действие балета, медленно и неуклонно заслоняется мрачными тенями надвигающейся на Верону ночи. На смену эмигрантской эйфории, с которой Прокофьев возвращался в Союз, пришел ужас

Большого террора, воплощенный композитором в кластерной теме рока («Приказ герцога»).

Подобно тому как Блок завершил свою поэму «12» символом Христа, то ли идущего на казнь, то ли воскресшего из мертвых, то ли готовящегося вершить свой Страшный суд над блудными детьми, — каждый из них мог ожидать от революции самых неожиданных последствий. Однако характерно, что время действия революционеров — ночь, полная самых мрачных предчувствий и самых смутных надежд, включая обычную для России веру в чудо, в воскресение. Нравственная победа Ромео и Джульетты над новым Средневековьем была достигнута лишь смертью любящих: «смертию смерть поправ».

Подобной верой, одновременно смутной и восторженной, наполнена прокофьевская «Золушка», создававшаяся в годы Великой Отечественной войны. Здесь есть и бал-маскарад, и волшебные превращения, и карнавальная стихия праздника. Однако во всех этих маскарадах есть что-то щемящее, какое-то предчувствие трагедии, скрытой за внешними атрибутами карнавальности. Так до конца не разрешимыми диссонансами переполнено заключительное па-де-де — Amoroso: даже в чудесное превращение труженицы-замарашки в принцессу верится не вполне. Как покажут события нескольких последующих лет, даже судьба самого композитора, всемирно известного классика XX в., не была застрахована от непредсказуемых поворотов: маски восторга и умиления власти перед «мастерами культуры» были в одночасье сорваны, и сталинское «Будем учить!» беспощадно обрушилось на строптивого С. Прокофьева.

Еще менее ночь в русской культуре рисуется как атмосфера влюбленности, любовного экстаза или блаженного умиротворения. В западноевропейской традиции серенада и альба — музыкально-поэтические жанры, восходящие к трубадурам и труверам Средневековья, — не имеют аналогов в русской культуре. Пушкинско-глинкинское «Я здесь, Инезилья...», получившее впоследствии новое развитие в «Каменном госте» Даргомыжского, и «Маленькая ночная серенада» Чайковского или позднейшие сцены из «Раймонды» Глазунова — редкие исключения, подтверждающие правило. Но ведь это все намеренные стилизации испанских или венских (Моцарт) образов, трактуемых (на русский слух) как южная экзотика или приглушенные отголоски средневековых рыцарских ритуалов.

Не менее экзотичной представляется жанровая семантика ноктюрна (известная в России прежде всего через фортепианные пьесы Дж. Фильда и Ф. Шопена), а затем если и получившая национальное развитие, то разве что у раннего А. Скрябина, отталкивавшегося от Шопена и его виртуозных импровизаций. Не случайно в поэзии раннего Маяковского так

многозначительно звучит вопрос, кажущийся вызовом вековой традиции, — «А вы ноктюрн сыграть могли бы на флейте водосточных труб?» Речь здесь идет не только об неадекватности музыкального инструмента, но и о принципиальной невыполнимости задачи — в границах искусства, средствами искусства.

Пожалуй, атмосфера ноктюрна была более или менее адекватно воссоздана в XX в., как это ни парадоксально, только у С. Прокофьева: сначала в шекспировском балете «Ромео и Джульетта» (сцена у балкона), а затем в опере «Дуэнья, или Обручение в монастыре» (по комедии Шеридана). Однако в первом случае стилистика ноктюрна омрачена предчувствиями трагического финала, который ждет героев; а в другом, по отношению к серьезной европейской традиции ноктюрна, есть не идиллическая, а скорее ироническая, а подчас и гротескная интонация: пародийная кутерьма с переодеваниями и розыгрышами создает смысловую дистанцию по отношению к «ночной песни любви». Ноктюрн в последнем случае оказывается парадоксальным образом совмещенным с карнавалом-маскарадом (типично прокофьевский «оксюморон»). Так, в творчестве Прокофьева намечается радикальное переосмысление европейского ноктюрна, представленное в двух противоположных ключах — гротескно-травестийном и трагедийном, в обоих случаях переосмысляющих классическую традицию.

Ночь в русской музыкальной культуре (как и в русской культуре в целом) часто предстает как символ мрака, тревоги, ужаса. Здесь и страх перед непознанным, и трепет предстояния перед Богом — один на один, — и необходимость держать ответ перед своей совестью, памятью, собственными убеждениями. Другие ипостаси ночных образов в русской музыке — фантастическое и элегическое, медиативное и рефлексивное, — различные грани напряженных духовных исканий личности. Все вместе можно было бы назвать: «ночь человеческого духа» в его высших взлетах и бездонных падениях.

Об образах ночи в музыке проще всего судить по содержанию либо театральных произведений (музыка оперы, балета, музыка к драматическому спектаклю, киномузыка и т. п.), либо вокальных произведений, тесно привязанных к словесному тексту (оратории, кантаты, хоровые концерты, романсы и пр.), либо произведений программных (в которых так или иначе обозначен тематизм, система образов, сюжетность, идейно-образная концепция). В этом отношении классическим образцом «ночной музыки» в мировой культуре стала опера Моцарта «Волшебная флейта» с символическим центром — партией Царицы Ночи.

Что же касается инструментальной и симфонической музыки, в своей основе непрограммной и нетематической, то семантический анализ та-

ких произведений связан с множеством методологических трудностей, в частности, с необходимостью детально продуманного и корректного интертекстуального и феноменологического анализа музыкального текста, соотнесенного к тому же с историческим контекстом культуры¹⁰.

В истории русской музыкально-театральной культуры образов ночи поразительно много. Обращусь к простому перечислению. Вспомним, какую роль играет ночь в развитии действия — и сюжетно-театрального, и чисто музыкального — в операх М. Глинки «Жизнь за царя» и «Руслан и Людмила»; А. Даргомыжского — «Русалка» и «Каменный гость»; А. Бородин — «Князь Игорь»; М. Мусоргского — «Борис Годунов», «Хованщина» и «Сорочинская ярмарка».

Много ночных образов в операх П. Чайковского: «Евгений Онегин», «Мазепа», «Черевички», «Чародейка», «Пиковая дама», «Иоланта», но, пожалуй, еще больше в его балетах — «Лебединое озеро», «Спящая красавица», «Щелкунчик». Можно сказать, что Чайковский — во многих своих произведениях — воссоздавал контрастную игру света и тени (нередко переходящей в глубокий мрак), передавал ожесточенную борьбу светлого и темного начал жизни с непредсказуемым финалом этой борьбы. Свет у Чайковского, как правило, побеждает тьму, но чаще всего с огромным трудом и ценой больших человеческих и духовных жертв.

Не менее богата и разнообразна палитра ночных образов в музыкально-театральном творчестве Н. Римского-Корсакова: «Псковитянка», «Майская ночь», «Снегурочка», «Ночь перед Рождеством», «Царская невеста», «Сказка о царе Салтане», «Кащей бессмертный», «Сказание о невидимом граде Китеже и девице Февронии», «Золотой петушок»... При этом в творчестве Римского ночь то предстает как космические образы вечной природы (сюжеты Гоголя, Островского), то как символы социального кризиса, национальной беды (исторические сюжеты), то как знак чудес свыше, таинства, сказочного волшебства.

Важно сказать, что значительный пласт русской «ночной музыки» составляет музыка духовная (П. Чайковского, Н. Римского-Корсакова, С. Танеева, А. Кастальского, С. Рахманинова, А. Гречанинова и др.). Среди различных литургических жанров особое место занимает «Всенощное бдение», в котором концентрированно воплощены ночные образы и идеи Русской православной церкви (Чайковский, Кастальский, Рахманинов).

Можно заметить, что в русской классической музыке интерес к ночи и ее образам последовательно нарастает на протяжении XIX в. и еще больше усиливается к началу XX в. Дальнейшая культурная история XX в. связана с буквальным торжеством ночи в русской музыке. С. Рахманинов, с его волевым намерением развеять неумолимо надвигающуюся на

слушателя ночь; А. Скрябин, с его страстным стремлением прорваться из окружающего мрака к ослепительно сияющему свету; И. Стравинский, Н. Мясковский, С. Прокофьев, Д. Шостакович, А. Шнитке, мучительно сопротивляющиеся тьме, подстерегающей их со всех концов мирового пространства...

Не претендуя на глубокий анализ соответствующих произведений музыкального творчества, ограничусь и здесь выборочным тематическим обзором образов ночи.

Три ранних балета И. Стравинского, составившие его европейскую, а затем и мировую славу — «Жар-птица», «Петрушка» и «Весна священная», — посвящены воссозданию атмосферы ночи — сказочной, ярмарочно-балаганной, ритуально-мифологической, при этом символическое значение ночи от балета к балету нарастает. Если в «Жар-птице» ночь — это прежде всего повествовательный фон, на котором сверкающее оперенье героини должно ярко выделяться, а уже затем — темный крошечный смысл «кощеева царства», противостоящего свету человеческого дня, то в «Петрушке» наступление ночи ведет к прояснению конфликтных и жестких отношений между кукольными персонажами, к пробуждению в Петрушке его бессмертной души, выражающей свой протест и надежду на лучшее.

«Весна священная» — на фоне двух предшествующих балетов Стравинского — страшная мистерия с дикими обрядами и человеческими жертвами, разыгрываемая не столько первобытными племенами праславян в глубоко архаическую эпоху, сколько человечеством вообще, в том числе современным. Неслучайно все три балетных действия Стравинского последовали событиям «Первой русской революции» и предварили начало Первой мировой войны, символизируя своей сменой наступление Ночи в русской, европейской и мировой истории.

Не без влияния Стравинского первые балеты С. Прокофьева — «Ала и Лоллий» (впоследствии известный как «Скифская сюита» — аллюзия на «Весну» Стравинского) и «Шут, семерых шутов перешутивший» (аллюзия на «Петрушку») продолжили иносказание о европейском и мировом кризисе — с российской точки зрения. Следующие три прокофьевских балета, написанные за рубежом, — «Стальной скок», «Блудный сын» и «На Днепре» инициировали роковую тягу Прокофьева к возвращению на родину. В каждом из них есть свои ночные образы, передающие размышления, колебания, сомнения в отношении тех или иных оценок или решений. Но ни в одном из них нет столь трагического переживания ночи, как в трех советских балетах Прокофьева — «Ромео и Джульетта», «Золушка» и «Сказ о каменном цветке».

Не углубляясь в интерпретацию этого факта, самого по себе значимого, упомяну лишь о сцене наступления полуночи в «Золушке»: бой часов, раздающийся, подобно грому, передается композитором как кульминация катастрофы, как крушение всех надежд, как своего рода Апокалипсис. Можно предполагать, что здесь в какой-то мере отобразилась и личная драма Прокофьева — крах брачного союза с Л.И. Прокофьевой и его уход из семьи. Но еще более вероятно, что столь трагические переживания связаны с творческим самосознанием гениального композитора, не понятого и не принятого по достоинству на родине. Сравнивавший себя в юности с андерсеновским «Гадким утенком», Прокофьев явно чувствовал себя в Советском Союзе на фоне одиозных пролетарских музыкантов, эдакой «золушкой» на полнотном балу, и ожидание неминуемой катастрофы во многом передается зловещим боем роковых часов. Наконец, немаловажен и явно выраженный «европеизм» «Золушки», созданной по мотивам сказки Ш. Перро. Для Прокофьева это было заочным прощанием с Европой, с Западом, где, как он уже точно знал, ему больше никогда не придется бывать.

Тем временем тот же композитор создает три оперы, переполненные ночными страстями — любовными, игровыми, мистическими: это «Маддалена», «Игрок» и «Огненный ангел», наглядно демонстрирующие перекресток мировой истории, за которым человека и человечество ждет бездна. Лишь комическая опера «Любовь к трем апельсинам» удерживает баланс дня и ночи, столь важный для душевного здоровья композитора. Но и в последующем своем оперном творчестве Прокофьев вновь и вновь воссоздает тревожные и катастрофические ночные события разного исторического масштаба: «Семен Котко», «Война и мир», «Повесть о настоящем человеке». Всю триаду — предвоенную, военную и послевоенную — как и в ранний период прокофьевского творчества «Три апельсина», оттеняет своей жизнерадостностью феерическая опера-буфф «Дуэнья, или Обручение в монастыре», все действие которой, кстати, приходится на ночь.

Сдержанный в проявлении эмоций Н. Мясковский написал на ночные темы два знаковых произведения — одно в военное время — поэму кантату «Киров с нами» на слова официальной поэмы Н. Тихонова; другое — в послевоенное — «кантата-ноктюрн» «Кремль ночью» на слова С. Васильева. Оба сочинения, как нередко у Мясковского, — сумрачные, даже мрачные; зловещим представляется и подразумеваемый политический подтекст обеих кантат. Первый ассоциировался с заказным убийством Кирова, считавшимся народным любимцем; второй — с ночной жизнью Кремля, сталинского штаба, как известно, работавшего преимущественно по ночам. Первая кантата была отмечена и награждена: ее суровость воспринималась как образ блокадного Ленинграда, выстоявшего в условиях полной обреченности.

Вторая стала предметом постоянной критики Мясковского после известного постановления ЦК ВКП(б) по вопросам музыки и формализма, хотя все основные претензии к сочинению носили скрыто-политический характер. Тем не менее вся двусмысленность советского ноктюрна, обращенного к бессонному вождю народов, вершащему ночью свои великие дела, была, несомненно, по достоинству оценена бдительной партийной критикой, объявившей автора одним из главных модернистов и формалистов Советского Союза наравне с Прокофьевым и Шостаковичем.

В заключение — несколько слов о Д. Шостаковиче, несомненно, самом «ночном» и трагичном из русских композиторов XX в.¹¹ Сегодня уже ни для кого не является секретом, что все творчество композитора представляет собой многослойный подтекст, сложное и противоречивое иносказание о современности, прочтение которого возможно лишь методами интертекстуального анализа. О том, в каком смысловом ряду видится Шостаковичем символика ночи, можно судить по композиции одного из позднейших произведений композитора — сюите на слова Микеланджело Буонаротти (1974): Истина. — Утро. — Любовь. — Разлука. — Гнев. — Данте. — Изгнаннику. — Творчество. — Ночь. — Смерть. — Бессмертие.

Из трех балетов Шостаковича по крайней мере действие двух («Болт» и «Золотой век») происходит по преимуществу ночью. Сюжетно это связано с тем, что ночью торжествует криминал, совершаются преступления, плетутся интриги, идет вредительство. Авторская ирония и гротеск в отношении этих конъюнктурных фабульных ходов была, как известно, заклеяна «правдинской» статьей «Балетная фальшь». Лучезарный «Светлый ручей» на общем ночном фоне тем более показался злой насмешкой композитора над вторичной, клишированной соцреалистической музыкой сталинской эпохи.

Две законченные оперы Шостаковича различно обыгрывают ночные образы эпохи. «Нос» (по мотивам повести Гоголя, один из авторов либретто Е. Замятин) рисует фантазмагорическую картину, созвучную агонии нэпа. «Леди Макбет Мценского уезда» (по Н. Лескову) представляет ночные страсти в условиях безграничной тирании (семейной, государственной, полицейской, лагерной). Одинокaя попытка несчастной жертвы деспотизма стать счастливой в рамках существующего режима — и преступна, и неудачна, и безысходна. Ночь в России — и старой и новой — не ведает рассвета. Отсюда мрачный, трагический колорит обоих оперных шедевров Шостаковича, сознательно переносимый на советскую современность. Адекватной замыслу оказалась и официозная оценка «ночных прозрений» Шостаковича: «Сумбур вместо музыки».

Такая «ночная музыка» советскую власть устроить не могла. И Шостаковича принялись «учить» по всей строгости идеологических канонов.

P. S.

У этой истории — музыки русской ночи — есть символическое послесловие. В том смысле послесловие, что сказано это уже после и Мясковского, и Прокофьева, и Шостаковича... Едва ли не после всей советской музыки, но в то же время — в русле русской музыки XX в. и музыки ночи. Речь идет о сочинении Альфреда Шнитке «(K)ein Sommernachtstraum (Не по Шекспиру)» — 10-минутной миниатюры для четверного состава симфонического оркестра, впервые исполненного в августе 1985 г. в Зальцбурге на Зальцбургском фестивале как раз в то самое время, когда композитор перенес в Пицунде свой первый страшный инсульт и пережил впервые клиническую смерть¹².

В русском, не вполне адекватном переводе с немецкого название пьесы звучит как: «(Не) сон в летнюю ночь» с соответствующим отталкиванием от пьесы Шекспира. Собственно, именно в этом отталкивании — не только от Шекспира, но и от «вечной классики» в целом — и заключается смысл шниткевского интертекста. Исходная тема вариаций стилизована автором под Моцарта; в дальнейших проведениях в ней можно почувствовать шубертовское и даже мендельсоновское начала. Но уже с первых метаморфоз исходной темы в ней обнаруживается какая-то «порочность», — потенциальная способность к фантазмагорическим превращениям и устрашающим искажениям.

Менуэтообразная аллюзия на венскую классику конца XVIII в. легко трансформируется то в вальс, то в марш, то в канкан; мелодия обрастает кластерами и «утолщается» за счет нависающих «гроздьев» секунд. После прозрачного изложения струнными подключаются деревянные; затем вступает медная группа, во всей своей мощи; наконец, оркестр оснащается полным комплектом клавишных и огромной батареей ударных, рассчитанной по меньшей мере на 5 исполнителей (здесь различные барабаны, литавры, колокола и колокольчики, тамтам, тарелки, вибрафон). Звучание оркестра достигает туттийной мощности, за которой скрывается искаженная до неузнаваемости исходная тема. Какая уж тут «летняя ночь»! Какой тут может быть сон при таком-то грохоте! Какие — Шекспир, Моцарт, Шуберт и Мендельсон — при столь жесткой неразрешимой диссонантности, несовместимой ни с венским классицизмом, ни с немецким романтизмом!

Что же имел в виду А. Шнитке в 1985 г., когда к власти в СССР пришел М. Горбачев и началась робкая, почти еще не заметная перестройка?

Какое музыкальное послание адресовал своим далеким слушателям на родине Моцарта советский музыкальный «диссидент»?

Конечно здесь имелось в виду и блоковское: «покой нам только снится». И пушкинско-мусоргское: «ни сна, ни отдыха в измученной душе». Наверное, было и смутное пророчество об апоплексическом ударе, постигшего композитора вместо сна в летнюю абхазскую ночь... Но главное, конечно, заключалось в том, что русская, советская ночь в XX в. чревата такими тревогами, такими потрясениями, какие Шекспиру и не снились! С поразительной наглостью моцартовская тема превращалась и в пошлый, разнузданный, вульгарный танец, и в зловещий, агрессивный, фанатический марш. С поразительной легкостью идиллическая атмосфера ноктюрна оборачивалась крушением гуманизма, торжеством насилия, попранием культурных ценностей и человеческих прав. Какой зыбкой и незаметной оказывалась черта, отделяющая культуру от варварства, свободу от рабства, творчество от произвола, духовность от пошлости...

Исследователи справедливо усматривают во всех «наслоениях и деформациях» вариаций «негативную потенцию»: «эти искажения предстают в градациях от веселого пересмешичества до злостного извращения». «Идеалы далекого прошлого оказываются оскверненными и загубленными»; «движение во времени неизбежно влечет за собой необратимые изменения в худшую сторону, и в сущности законом этого движения является неуклонная регрессия»¹³.

Таким образом, на почве русской культуры и советской политической действительности классическая австро-немецкая *Nachtmusik* (а вместе с ней и вся западная традиция «ночной музыки») предстает в искаженном и извращенном виде — как символ роковой, необратимой регрессии всех эстетических, нравственных, социальных и интеллектуальных ценностей и идеалов. Тем самым А. Шнитке демонстрировал сущность советской тоталитарной культуры эпохи застоя и предрекал ей неотвратимый закат. Образ неугомонной, шумной, безалаберной ночи, пересматривающей все традиции и ценности недавнего времени, — это своего рода трагикомический эпилог ко всей музыке русской ночи. И даже собственные «ночные» оперы А. Шнитке — «Жизнь с идиотом», «История доктора Иоганна Фауста», «Джезуальдо» — мало что могут добавить к сказанному.

¹ Одолевский В.Ф. Русские ночи. Л., 1975. С. 15–16.

² Панченко А.М. Смех как зрелище // Лихачев Д.С., Панченко А.М., Понырко Н.В. Смех в Древней Руси. Л., 1984. С. 72.

- ³ Лотман Ю.М., Успенский Б.А. Новые аспекты изучения культуры Древней Руси // Лотман Ю.М. История и типология русской культуры. СПб, 2002. С. 692.
- ⁴ См. подробнее: Кондаков И.В. «Победа над страхом» (Концепция праздничной культуры М. Бахтина и ее иносказательный смысл) // Эстетико-культурологические смыслы праздника: Сборник статей памяти А.И. Мазеева. М., 2009. С. 96–104 и далее.
- ⁵ Бахтин М.М. Творчество Франсуа Рабле и народная культура Средневековья и Ренессанса. М., 1990. С. 297–298.
- ⁶ Там же. С. 298.
- ⁷ Аверинцев С.С. Бахтин, смех, христианская культура // Аверинцев С. Собрание сочинений: Связь времен. Киев, 2005. С. 353–354.
- ⁸ Там же. С. 354.
- ⁹ Терц А. Что такое социалистический реализм // Синявский А. (Абрам Терц). Путешествие на Черную речку. М., 2002. С. 101.
- ¹⁰ Сошлюсь на несколько удачных примеров подобного анализа музыкального творчества, типологически очень разных: Савенко С.И. Мир Стравинского. М., 2001; Акопян Л.О. Дмитрий Шостакович: Опыт феноменологии творчества. СПб.: 2004; Дзюн Т. Симфоническое творчество Альфреда Шнитке: Опыт интертекстуального анализа. М., 2004; Демченко А. И. Альфред Шнитке. Контексты и концепты. М., 2009. С.
- ¹¹ В этом отношении конкуренцию Шостаковичу в XX в. может составить разве что А. Шнитке.
- ¹² Холопова В. Композитор Альфред Шнитке. М., 2008. С. 182, 183.
- ¹³ Демченко А.И. Альфред Шнитке. Контексты и концепты. С. 160.

РАЗДЕЛ 4

ЭССЕ И СТАТЬИ О НОЧНОЙ КУЛЬТУРЕ НОВЕЙШЕГО ВРЕМЕНИ

В. Гурович

ВОЗНИКНОВЕНИЕ И РАЗВИТИЕ НОЧНЫХ КЛУБОВ В РОССИИ

Важнейшей, если не сказать основной, доминантой ночной жизни современных городов являются ночные клубы. Их возникновение напрямую связано с разрушением социалистической экономики и государственного строя и зарождением в начале 90-х гг. прошлого столетия рыночных отношений. Ночь открыла огромное, ранее закрытое временное и экономическое пространство. Особенно следует отметить, что в Советском Союзе клубная культура как таковая отсутствовала. Те заведения при фабриках, заводах, предприятиях и колхозах, которые назывались клубами, таковыми в понимании объединения людей, консолидированных едиными задачами и интересами, не являлись, а выполняли функции агитации и пропаганды. Попробуем рассмотреть, какие основные характерные черты носила золотая лихорадка ночного клубного движения и какие изменения оно претерпело за свою более чем 15-летнюю историю.

Было бы глубоким заблуждением считать возникновение ночных клубов в России событием, имеющим конкретную временную дату. Даже привычно сложившееся мнение, что клубная ночная жизнь возникла в России в начале 90-х гг. прошлого века как совершенно новая для России форма культурного досуга, крайне условно определяет реальную картину процесса.

В популярной песне Владимира Высоцкого пелось: «Кончился коньяк, не пропадем, съездим к «трем вокзалам» и возьмем...» Привокзальные рестораны в эпоху развитого социализма работали круглосуточно и являлись в некоторой степени прототипами ночных заведений девяностых. Несмотря на отсутствие какой-либо развлекательной программы, они не только восполняли потребность пассажиров в питании и пьющей части горожан в спиртном в неурочные для продажи часы, но определенных слоев населения в расширении досугового пространства на ночное время. Социальный состав посетителей этих ресторанов, ищущих в них именно досуговую составляющую, складывался из твор-

ческой богемы города, внутренне диссидентствующей интеллигенции, «цеховых» предпринимателей и элиты уголовного мира. Подобный социальный коктейль посетителей ночных ресторанов объединяло объективное неприятие и внутренняя скрытая конфронтация с окружающей социально-политической и экономической системой страны, ее законами и жесткой регламентацией поведенческих моральных норм «строителей коммунизма», выводящих ночное время из области активного досуга. Ночь подразумевалась как время исключительно «глубокого и здорового сна» или ударного труда на ночных и непрерывных производствах. В более позднее время еще одним из популярных и даже «модных» мест ночного времяпрепровождения стали круглосуточные бары аэропорта Шереметьево. В них, к уже упомянутым группам публики, прибавилась «золотая молодежь», для которой посещение подобных заведений было не внутренней потребностью, продиктованной противостоянием с государственной машиной, а неким модным фетишем, выделяющим ее из общей «серой массы». Именно это стремление к выделению индивидуума из общей коллективной массы, противопоставление личного, индивидуального — общественному, общему и регламентированному, в последующие десятилетия трансформируется в безудержную «гламуризацію» общества.

В данном случае нет смысла рассматривать рестораны и бары гостиницы «Интурист», поскольку, несмотря на ночной режим работы, они не были доступны для широких слоев населения и не входили в досуговую структуру горожан. О них стоит упомянуть только в связи с тем, что на сценах интуристовских баров появились многие жанры и исполнители, которые составили основной исполнительский состав первых ночных клубов начала 90-х. Само понятие варьете как жанра носило фривольный, почти крамольный характер. Но именно при ресторанах, предназначенных для обслуживания иностранных туристов, возникли первые труппы варьете, иногда очень высокого профессионального и художественного уровня. В большей степени это касалось эротических жанров, поскольку в стране, где «не было секса», сам Эрос был под строжайшим запретом.

Еще одними из важнейших форм, предшествующими возникновению ночных клубов, были нелегальные ночные дискотеки и эстрадные концерты. О степени борьбы государства с подобными явлениями говорит тот факт, что популярный эстрадный исполнитель Михаил Звездинский (Дейнекин) в 1980 г. был осужден и провел в заключении 8 лет за незаконную концертную деятельность. Известны случаи проведения подобных ночных концертов в 70–80-е гг. в неофициальных центрах

московского джаза — кафе «Синяя птица», «Аэлита» и «Молодежное». Основу публики нелегальных ночных концертов составляли криминальные авторитеты и «цеховики». Публика ночных дискотек была более демократична по своему составу. Однако наказание за организацию и проведение этих мероприятий было не менее жестоко.

Необходимо отметить, что криминальная составляющая была и остается по сей день неотъемлемой частью в организационном процессе создания и существования ночных клубов.

Девяностые годы прошлого столетия, которые и принято считать периодом возникновения ночных клубов, были годами «дикого» рынка. Государство практически самоустранилось от управления экономикой страны, и фраза «разрешено все, что не запрещено» получила очень яркое воплощение в реальной жизни. Прежде чем приступить к непосредственному рассмотрению и характеристике первых ночных клубов, необходимо отметить еще два важнейших фактора, повлиявших на этот процесс. Первый — внезапное появление в стране огромной денежной массы. Этому, со своей стороны, способствовала легализация ранее накопленных криминальными сообществами на «цеховом» бизнесе денег и тотальное разворовывание хлынувших в страну западных кредитов, так называемых «шальных», не заработанных денег. Важнейшим социально-культурным фактором стало исчезновение запрета на демонстрацию собственного богатства и роскоши. Эстетические нормы социалистического общежития были отринуты, и по библейскому закону их тут же заменил неприкрытый культ «золотого тельца». Достаточно вспомнить о килограммовых золотых нашейных цепях поверх рубашек и галстуков, толщина которых отражала место носителя в криминально-социальной иерархии. Только сейчас, спустя почти два десятилетия, намечились некоторые проблески, позволяющие надеяться, что общество выработает некоторую систему эстетических норм, не связанных напрямую с золотым и денежным эквивалентом. Второй фактор, о котором нельзя не сказать, — это чудовищное расслоение общества 90-х. Если сегодня, по статистическим данным, разрыв между доходами богатейших и беднейших слоев столичного общества составляет 34 раза, то в 90-е этот показатель мог составлять несколько сотен. Все это очень важно для понимания того, кем и для кого создавались ночные клубы первой волны, каков был их контингент.

К пионерам столичного ночного клубного движения, заслуживающим внимания, следует отнести такие клубы, как «Метелица», «Манхеттен-Экспресс», «Арлекино», «2x2», «Вавилон», «Московский», «Конкорд», «Red zone», «Go-Go», «Розентол», несколько позднее «Утопия», «Три

обезьяны», «Би Би Кинг», «Распутин», «София», «Мерлин», «Кристалл» и ряд других. Выбранные ночные клубы интересны как примеры, отражающие основные тенденции и характеристики процесса возникновения и существования этих заведений. Общее же число ночных заведений, именовавших себя ночными клубами, по некоторым данным, в отдельные годы достигало в Москве 90-х 350–450.

Начнем с того, что отечественного опыта по созданию ночных клубов не было. Поэтому в начале 90-х в Москву хлынул поток западных специалистов клубного и ресторанного бизнеса, иногда весьма сомнительной квалификации. К основным организационным характеристикам клубов первой волны следует отнести, во-первых, точное копирование западных образцов с детальным повтором интерьера, культуры обслуживания и даже названия. Это «ночной клуб № 1» «Манхеттен-Экспресс», располагавшийся в комплексе гостиницы «Россия» и полностью повторявший свой нью-йоркский аналог. Дискотека «Конкорд», располагавшаяся во дворце спорта «Динамо», не повторяла дизайн и оформление лондонского аналога, но предлагала тот же музыкальный формат и тот же арт-антураж. По всему залу были расположены подвесные «стаканы», в которых танцевали стриптизерши в байк-атрибутике. Практически полной копией типового американского стриптиз-бара был и клуб «Go-Go», в нем одной из первых среди московских заведений была использована система демонстрации эротических выступлений non-stop. Интересен тот факт, что американский персонал клуба «Манхеттен-Экспресс», который был призван по контракту на три года для налаживания бизнеса и обучения отечественного состава, был через год поголовно уволен за экономический провал проекта, непонимание желаний и потребностей публики. Основным камнем преткновения стала ценовая политика на оказываемые услуги. Американский менеджмент полагал, что московский аналог должен и в ценах придерживаться нью-йоркского канона, а не завывать их в 5–10 раз. Но Россию 90-х характеризовало стремление купить вещь не дешевле, а, наоборот, как можно дороже. В эти годы родилась популярная шутка: «Зачем покупать галстук за 300 долларов, если за углом можно за 500». Этот феномен еще ждет своих исследователей. Приглашенные московские специалисты «раскрутили» клуб по популярности и экономическим показателям в течение полугода до уровня первой тройки, в которую входили «Метелица» и «Арлекино», вытеснив развлекательный комплекс «Карусель». Следует отметить, что экономическому успеху «Метелицы» и «Карусели» во многом способствовали клубные казино. «Манхеттен-Экспресс» и «Арлекино» строили свою политику на демократизме публики и разнообразии развлекательных программ.

Второй важнейшей организационной характеристикой стала трансформация в ночные клубы уже существующих точек общепита. Это и кафе «Московское», сохранившее свое название даже с переходом в статус ночного клуба, кафе «Метелица», ставшая культовым местом криминалитета еще в советское время; ночной клуб «Карусель» расположился в помещении кафе «Молодежное», бывшей мекке столичного джаза. Были, конечно, и исключения из этих правил, но они не носили столь массового характера и потому не показательны.

Теперь обратимся к самому важному аспекту деятельности ночных клубов — к их дифференциации и направленности по видам оказываемых услуг, а следовательно и по составу публики, их посещавшей.

Если попытаться классифицировать все многообразие ночных клубов, то картина представляется следующей.

1. Ночные клубные дискотеки: «Конкорд», «Red zone». Предлагали самые разнообразные модные музыкальные направления. Они были рассчитаны на большой поток самой демократической публики. Располагались в переоборудованных спортивных залах. Просуществовали не более двух-трех лет и прекратили свое существование. Они были вытеснены с рынка танцполами крупных развлекательных комплексов, предложивших дифференциацию по социальному составу и музыкальным направлениям.

2. Крупные развлекательные комплексы: «Метелица», «Манхеттен-Экспресс», «Арлекино», «Утопия», «Карусель», «Кристалл».

Каждый из этих монстров столичного клубного движения достоин отдельного серьезного исследования. Но есть один важнейший фактор, их объединяющий и безусловно влияющий на дальнейшее развитие современного ночного клубного движения. «Метелица», «Кристалл» были ориентированы на публику, посещающую казино, при которых они и были открыты. Доход от деятельности казино позволял этим клубам задействовать в своих программах звезд отечественного шоу-бизнеса первой величины на протяжении всей недели. Более того, только клубы при казино могли себе позволить проведение «сборных» концертов с участием двух и более звезд.

Здесь мы вплотную приблизились к острейшей проблеме — конкуренции клубных и традиционных эстрадных площадок. Обилие клубных площадок позволило исполнителям максимально повысить свои гонорары. Сделав их практически «неподъемными» для организаторов традиционных кассовых эстрадных концертов за исключением таких «шефских» мероприятий, как концерт, посвященный Дню милиции и ряду других силовых ведомств. Таким образом, культура эстрадных сборных кон-

цертов была вытеснена и замещена системой «чёсовых» гастролей или промо-туров отдельных групп или исполнителей. Подобные формы существовали и ранее, но не имели столь тотального приоритета. Ураганное развитие клубных площадок и гипертрофированная востребованность исполнителей стали важнейшим фактором для понимания процессов, особенно ярко проявившихся в музыкальных и вокальных жанрах отечественной эстрады 90-х гг. прошлого и первого десятилетия нашего века. Первое, что следует отметить, — это бесспорно позитивное влияние на отечественную эстраду клубного движения, интенсивное развитие самых широких эстрадных форм и музыкальных направлений, до этого времени находящихся в социальном и идеологическом андеграунде. Но вместе с ростом возможностей и востребованностью творческого поиска, наличие чрезмерного количества площадок и гипертрофированного спроса на исполнителей значительно упал их качественный ценз и художественный уровень. Интересен и такой парадоксальный факт, что повышенная востребованность затормозила творческое развитие многих серьезных коллективов и исполнителей. Поскольку время «прокатной» амортизации созданных программ и музыкальных хитов значительно увеличилось, необходимость в творческой работе по созданию новых произведений существенно понизилась. Это лишь некоторые внешние и очевидные проявления влияния развития ночных клубов на отечественное эстрадное искусство. Возвращаясь к процессу развития клубного движения, сегодня, когда казино прекратили работу в столице, существование клубов, активно сотрудничающих с эстрадными исполнителями, под большим вопросом. Как под вопросом вообще существование крупных клубных комплексов. И это самая серьезная проблема современного клубного движения. В этом контексте интересна судьба «Утопии» — одного из самых популярных клубов, использующих не только возможности казино, но и открытую в «Карусели» и доведенную до совершенства в «Манхеттен-Экспрессе» репертуарно-дифференцированную по дням недели развлекательную политику. Когда по распоряжению правительства были регламентированы более крупные площади под казино, «Утопию», на тот момент крайне популярный проект, просто закрыли, открыв крупнейшее в Москве казино «Шангрила». Так казино не только позволяли клубам существовать, но и убивали их. Впрочем, к закрытию популярнейших клубов приводило много других причин, например, таких как моральное старение и потеря посетительского интереса. Так, «Манхеттен-Экспресс», будучи многие годы флагманом столичного клубного движения, прекратил свое существование за несколько лет до сноса гостиницы «Россия» и был перестроен в ресторан.

Для полноты картины необходимо раскрыть принципы, положенные в основу репертуарной дифференцированности по дням недели развлекательной политики клубов. Поскольку «Манхеттен-Экспресс» был лишен финансовой поддержки казино, этот клуб сделал ставку на привлечение самых широких слоев потенциальной городской публики. Объективности ради надо заметить, что первым клубом, который стал работать по этой системе, был развлекательный комплекс «Карусель». Вот примерная схема организации мероприятий клуба: понедельник — фэшн-показ, вторник — андеграунд-вечеринка, среда — эротическое шоу, четверг — сборный концерт эстрадных звезд второго эшелона, пятница и суббота — концерты, презентации звезд эстрады (отечественной и зарубежной) или шансона первой величины, воскресенье — гей-вечеринка. Такая дифференциация направлений шоу-программ позволяла клубу использовать практически все слои городского клубного посетителя и составлять серьезнейшую конкуренцию клубам при казино.

3. Наркоклубы: «Окна», «Вишневый сад», «Старая квартира». Клубы открывались с единственной целью — стать центрами массовой продажи наркотиков. Существовали не более года, закрывались сами или государственными органами. Как правило, музыкальными форматами этих клубов были различные интерпретации «хаус»-культуры.

4. Музыкальные клубы. Небольших музыкальных клубов открывалось и открывается великое множество, все они, как правило, дифференцированы по музыкальным направлениям и имеют постоянный контингент посетителей. Среди этого великого множества заслуживают упоминания лишь клубы-долгожители, такие как открытый еще в 1996 г. музыкальный клуб 80-х — «Вермель», «Би Би Кинг», рок-фолк-андеграундовые «Бедные люди» (закрылся в начале века и перестроен в ресторан украинской кухни), «4 комнаты» (закрылся несколько позже, перестроен в стриптиз-клуб «Виолетта»). Сегодня заметными явлениями в ночной клубной музыкальной жизни остаются такие клубы, как «Шестнадцать тонн», практикующий самый широкий спектр музыкальных форматов, «Б2», «Проект ОГИ», «В-52», «Китайский летчик Джао Да», «Шансон» и клуб авторской песни «Гнездо глухаря».

5. Эротические клубы. Как уже было сказано, эротика стала самым большим откровением ночной клубной жизни. Естественно, что основным направлением в эротических клубах стал женский стриптиз, хотя нельзя сбрасывать со счетов свинг-клубы («Адам и Ева», «Амазонки»), садо-мазо клубы («Черное и красное»), гей-клубы. Пионером в этом сегменте стал клуб «Премьера», открывшийся в 1994 г. и прекративший свое существование после трагических событий в «Норд-Осте».

В дальнейшем наиболее популярными были гей-клубы («Три обезьяны», «Душа и тело», «Самоволка», «Шанс», «Хамелеон») и динамично развивающееся направление клубов мужского стриптиза («Красная шапочка», ставшая не первым, но самым заметным из специализированных клубов «для женщин», после закрытия персонал перешел в клуб «Каприз», «Нирвана», «Эгоистка»). За неполные девятнадцать лет существования отечественный стриптиз проделал путь от робких топлес-демонстрационных номеров до откровенного фрикшен-дэнса и лесбоспати. Особую популярность в Москве и ряде крупных городов России получили стриптиз-клубы, практикующие непосредственное общение посетителей с танцовщицами и танцовщиками на принципах и условиях «консумации», когда время, проведенное персоналом с посетителем, оплачивается по отдельному временному тарифу. Широко распространенная в Европе подобная «консумационная» практика очень быстро была трансформирована в более близкую отечественной ментальности «алкогольно-соковую» консумацию, при которой посетитель платил не за время, проведенное с танцовщицей, а за напитки, которые он заказывал «консуматорше» в период общения. К сожалению, впрочем, и как во всем мире, многие стриптиз-клубы не погнушались включением в перечень своих услуг откровенной проституции, что, как правило, негативно сказывалось на уровне публики, посещавшей подобные заведения. История становления стриптиз-культуры в России не менее интересна и разнообразна, чем история всего клубного движения. Поэтому в данном случае есть смысл ограничиться констатацией, что эротическое направление ночного клубного движения является самым стабильно прибыльным, не испытывает заметных колебаний в посещаемости и пользуется неугасающим интересом публики. Более того, если для большого количества ночных клубов потеря финансовой поддержки казино стала практически приговором, то в стриптиз-индустрии с закрытием казино наметился стабильный рост посетителей с высоким доходом. Как показала практика, существенный процент посетителей казино и залов игровых автоматов «мигрировали» в поисках адреналина и «игрового» начала в стриптиз-клубы. Среди стриптиз-клубов, характеризующих это направление, стоит отметить такие, как «Распутин», «Белый медведь», «DOLLS», «Divas», «Мятный носорог», «Golden Girls», «Голодная кошка», сеть клубов «Шпильки» и «911». Феноменом, заслуживающим внимания, является тот факт, что ценовой бум в эротических клубах 90-х, продиктованной абсолютной новизной предлагаемых услуг и наличием в обществе «шалых» денег, практически не претерпел корректировки в современных экономических условиях.

Цены московских ночных стриптиз-клубов продолжают оставаться самым высокими в Европе. И это несмотря на то, что ценовая политика ночных клубов других направлений постепенно приближаются к европейскому знаменателю.

Естественно, что все сказанное — лишь малая часть великого айсберга клубной ночной жизни, каждый из аспектов которой заслуживает отдельного серьезнейшего исследования, поскольку в феномене ночных клубов, как в кривом зеркале, в обостренной форме отражаются все многообразие нюансов современного общества с его стремлением к максимальной реализации и заполнению своего досугового пространства.

Н. Данченкова

ОНЕРИЧНОСТЬ МЮЗИКЛА. «РЕБЕККА» В МОСКВЕ

Стало общим местом говорить о слабой укореняемости мюзикла в России, об известной чужеродности жанра мюзикла российской театрально-зрелищной культуре.

Действительно, зарубежные мюзиклы в Россию привозят мало, свои тоже ставят сравнительно немного. О мюзикле все еще не принято говорить всерьез.

Тем не менее уже существует российский опыт, заставляющий по-иному взглянуть на жанр мюзикла как на жанр, несущий в себе большой креативный, творческий и, будем правдивыми, художественный потенциал.

Такой первой «ласточкой», громко возвестившей о качественно новых «горизонтах» мюзикла, явилась осуществленная в Москве постановка знаменитого австрийского мюзикла «Ребекка» (подробнее о спектакле — ниже).

На наших глазах совершилось чудесное освобождение жанра мюзикла от, казалось, навсегда приставших к нему стереотипов. С развитием жанра в Европе, мюзикл стремительно начал терять свое подчеркнуто легкое, развлекательное значение, ассоциирующееся с Бродвеем. И это немедленно изменило отношение к нему.

В жанре мюзикла наиболее привлекательными становятся его богатые возможности выражать эмоции, бессознательное. Возможность создавать яркие, колоритные видения, переводить зрителя в некое пространство инобытия, подобное сну, грезе, галлюцинации. Словом, все то, что можно объединить понятием онеричность (от *греч.* *oneiros* — 'сон').

Человеку всегда хотелось расширить и продлить деятельность своего бессознательного, считающегося ночным отделом сознания. Особая потребность в галлюциногенах ощущается теперь (и, видимо, будет только увеличиваться) с быстрым ростом интеллектуальных сфер человеческой деятельности, прессинга техногенной цивилизации и тотального, всепроникающего рационализма. «Разум... стремится упорядочить мир, ради чего разнимает реальность на элементы, совершая тем самым насилие над нею. Человеческая природа противодействует агрессивности интеллекта, вырабатывая для того свои защитные меры. Одна из них — «функция сочинительства», осуществляемая посредством галлюцинаций, то есть сводящаяся, по сути, к онерической деятельности. Разум имеет в лице этой функции активного контрагента и чем решительней преследует собственные цели, тем

сильнее возрастает потребность в продуктах «функции сочинительства»¹. При этом, «поскольку интеллект реагирует лишь на воспринятые образы, то инстинкт (действующий ради спасения жизни. — *Н.Д.*) предлагает ему «привидившееся» — иначе говоря, творения онерической деятельности»². Возникает острая потребность в «чувственном знании», дающем выходы «стихийным порывам бессознательного»³ и тем спасающем человека от порабощения собственным интеллектом, рассудочного «перегрева». В связи с этим бесконечно возрастает значимость зрелищных искусств, по природе своей онеричных, ибо «сны — зрительны, и даже более зрительны, чем мы думаем»⁴.

Как выражают себя фантазмы? С помощью различных «техник» — прежде всего поэтического языка, изначально родственного сну⁵. Одним из самых галлюциногенных искусств издавна считался театр⁶, где наиболее легко достигалось сноподобие — через сюжет, сценографию, поэтический язык, через многообразные формы соединения речи с пением и музыкой, танцем и пантомимой. Именно театр располагал обширными возможностями воссоздания иллюзорности происходящего — сноподобия как выхода в инобытие.

Конечно, с театром в смысле онеричности давно и успешно спорит кино. Однако в отличие от твердо зафиксированной киноформы, театр дает возможность каждый раз нового проживания заданной сюжетом реальности: нескончаемых вариантов другого вхождения в поток неизменного повествования — и по-другому, чувственно-ощутимо, воздействует на зрителя.

«Ребекка» — и литературный источник, и мюзикл — один из ярких примеров онеричности в искусстве. В московской постановке это качество не только не потерялось, но зазвучало с новой силой, отрезонированное целым рядом привходящих российских «моментов».

Драма-мюзикл «Ребекка» — музыкально-драматическая версия одноименного романа Дафны дю Морье. Романа весьма необычного, несущего в себе черты «готики» и триллера, наполненного стихией бессознательно-чувственного и тем завоевавшего широкую известность. Не случайно роман неоднократно привлекал к себе внимание кинорежиссеров, включая Хичкока, и театральных режиссеров.

Музыкальная версия не только сохраняет, но значительно усиливает свойства литературного источника. Чувства и загнанные глубоко внутрь душевные страдания, жуткие события, которым отказывается верить разум, вырываются наружу из пучины памяти героини и оживают-материализуются в понятной даже непонятливому музыкально-сценической реальности. Возрастает контактность сюжета, его доходчивость; довольно тяжелая,

скажем честно, история (из тех, что стараются скрыть как сумрачную фамильную тайну) приобретает характер объективированного повествования, становится спетым-сыгранным рассказом, художественной формой, которая есть не только средство преодоления самых мрачных обстоятельств, но и способ выхода в другое измерение, в обыденной жизни человеку недоступное.

Сюжет «Ребекки» откровенно онеричен. Рассказ от первого лица мотивирован как воспоминание, нахлынувшее под впечатлением приснившегося сна. «Вчера мне снился Мэндерли», — этими словами героини, так и именуемой в спектакле «Я», начинается мюзикл. Как и роман, открывающийся описанием сновидения, которое выводит в явь другую, уже бывшую и закончившуюся жизнь. «Прошлой ночью мне приснилось, что я вернулась в Мэндерли. Я прислонилась к железным воротам и некоторое время не могла проникнуть внутрь, так как они были закрыты на засов и на цепь. Я окликнула привратника, но никто мне не ответил. Подошла поближе к сторожке и убедилась, что она необитаема: из трубы не шел дымок, а сквозь запущенные окна на меня глянула пустота. Затем, словно наделенная какой-то сверхъестественной силой, как это бывает в сновидениях, я прошла сквозь закрытые ворота. [...]»

При свете луны мне показалось, что в доме еще живут: занавески отдернуты, пепельницы полны окурков, на столике рядом с цветочной вазой еще лежит мой носовой платок. Но облако закрыло луну, и стало видно, что дом превратился в развалины, под которыми похоронены все наши муки и страхи.

Восстановить Мэндерли уже невозможно. Я вспоминаю о нем наяву с двойственным чувством: это было бы самое желанное место на земле, если бы не пережитые в этом доме кошмары.

Наш теперешний скромный приют находится в чужой стране, за много миль от Мэндерли. Я не расскажу о своем сне ему: ведь Мэндерли больше нет, это поместье нам больше не принадлежит».

Как и сон в романе Дафны дю Морье, постановка «Ребекки» в Москве поистине знаменательна, так как она вывела на поверхность «другую» жизнь в России не просто мюзикла, но любительского ролевого музыкального театра, — мало известного специалистам и почти не учитываемого в специфике этого жанра. Московская «Ребекка» заявила, что у мюзикла в России есть своя творчески креативная среда и своя горячо заинтересованная аудитория — набравшее немалый размах и все усложняющееся в культурном отношении молодежное ролевое движение. Но причем здесь ролевое движение? И можно ли всерьез говорить об отношении ролевиков к музыке?

Без объяснений не обойтись, а значит, нам потребуется совершить отступление.

Отступление 1. Конечно, понятие “молодежное” — для ролевиков в известной степени условно. Люди, становясь участниками ролевого движения (РД) в ранней юности, по большей части так и остаются в нем, вовлекая в него позднее своих домочадцев и детей. Поэтому реальный возрастной диапазон участников движения весьма широк. РД — специфическая социокультурная среда со значительным интеллектуальным потенциалом: участниками движения в основном являются студенты, техническая и художественная интеллигенция, педагоги, молодые бизнесмены. Расширение состава участников РД оказалось напрямую связанным с самим феноменом ролевой игры (РИ). Первоначально РИ — *Role-playing game* — носила развлекательный характер, была видом игрового драматизированного действия, участники которого действуют в рамках выбранных ими ролей. Действуют свободно, руководствуясь общим характером своей роли, логикой обстоятельств и условий, — и вместе создают-разыгрывают сюжет (или следуют канве уже созданного) по произведениям Дж. Р.Р. Толкина, Роулинг, книгам, фильмам, пьесам в стиле фэнтези. При этом игроки могут свободно импровизировать в рамках избранных правил, определяя направление и исход игры.

Движение РИ заметно расширилось в России к настоящему времени. Об этом говорит и обширная сеть конвентов — узаконившихся «съездов» ролевиков, охватившая всю страну. Первоначальные формы РИ — битвы, поединки с применением имитируемой исторической боевой экипировки и оружия, проводимые в укромных местах, — сохранились в РД, хотя и приобрели более развитый и усложненный вид. Вокруг этих «форм» выросла обширная культурная область разнообразного творчества, которая неуклонно расширяется. Современные конвенты — первый среди них казанский Зилант — широко эту область представляют, включая в свои программы разнообразные турниры, конкурсы, литературные семинары, показы фильмов, огненные шоу фейеристов, костюмированные балы, теоретические и практические занятия, семинары, презентации, лекции по РИ, ярмарки, выставки, концерты, музыкально-сценические программы и др.

Особую значимость в РД имеет художественное творчество. Здесь особо выделяется творчество музыкально-поэтическое, представленное в разных видах.

Изначально художественную параллель игре и поединку составило творчество менестрелей — авторов и исполнителей песен (так в среде ролевиков называли людей, поющих свои песни, и не только свои). Фигура менестреля понята в РД как современный образ странника, путеше-

ствующего по дорогам и мирам. Песня менестрелей — «это определенный вид магии, простые стихи и простая (или не очень) музыка. И особенный внутренний настрой, который делает слово — поющее слово — обоюдоострым оружием»⁷.

Также поющее слово — средство перехода из обыденного в фантазийный игровой мир, утверждение и осуществление этого особого, родственного грезе мира.

Наиболее популярные разновидности менестрельских песен — «исторические», содержащие изложение перипетий конкретных игровых действий, а также «игровые-фэнтези», перелагающие на песенный язык литературные произведения классиков игрового/фэнтези жанра: Толкина, Мэри Стюарт, безымянных авторов исландских саг или ирландских скел, Макса Фрая, Марины и Сергея Дьяченко, Стивена Кинга и т. д.

Вот как определяет свое творческое кредо один из известных менестрелей: «Я — интерпретатор. Перевожу с русского на русский, из одного формата в другой: из прозы в поэзию, из поэзии в песню. Я — интерпретатор не только текстов, написанных словами, но и тех, что написаны действиями (игра на полигоне — текст)»⁸.

Из менестрельской песенной поэзии вышло музыкально-поэтическое творчество крупной формы. Или, точнее говоря, музыкально-поэтическое творчество становится самостоятельным отделом РД, в котором игровая деятельность проявляет себя в индивидуальном творчестве менестрелей и в коллективных игровых действиях — крупной форме, сопоставимой с игрой на полигоне, — рок-опере и мюзикле.

С конца 1990-х гг. начинает свою деятельность рок-орден «Тамплъ», осуществивший создание и постановку рок-оперы «Тамплъ» (2000 г., сюжет посвящен последнему, самому драматичному периоду существования Ордена тамплиеров), мюзикла «Финрод-зонг» (2001 г., по мотивам эпоса Д.Р. Толкина «Сильмариллион»), рок-оперы «Жанна д'Арк» (2003 г.), шуточной пародии «Тамплъ! Зонг-экстрим» (2003 г.). В этих постановках участвуют лидеры менестрелей (композиция, тексты и либретто; исполнение — вокал и инструментальное сопровождение), также поющие участники РД.

Появляются в разных городах музыкальные молодежные театры. Следуют друг за другом премьеры мюзиклов, приурочиваемые ко времени проведения больших конвентов. Так, например, на Зиланте в 2008 г. представлены ролевому товариществу мюзиклы «Дорога в рай», «Ренессанс».

Наряду с постановкой произведений собственного сочинения, рождается и получает воплощение идея о постановке любимых ролевым народом произведений в жанре мюзикл. Так, осуществляется проект постановки

мюзикла «Нотр Дам де Пари», трижды (!) поставленного в ГДК «Маяк» (2005–2009, Москва) в режиссуре замечательной певицы, известного автора-менестреля Лоры Московской (Екатерины Медведевой). Следует отметить по-настоящему творческое отношение к постановке спектакля. Перевод с французского выполнен силами инициативной группы, создана весьма яркая самобытная сценография, костюмы, собран и подготовлен сильный певческий состав. Единственная проблема, которую не удается решить собственными силами — проблема «живого» оркестрового сопровождения: спектакль идет под «минусовую» фонограмму французской записи. Но это несколько не снижает достигнутого сценического эффекта, имеющего свой собственный неповторимый стиль, свою большую художественную убедительность на фоне не только московской постановки в Театре оперетты, но и знаменитого французского спектакля. Постановки в «Маяке» пользуются большой популярностью, становятся знаковым явлением в РД.

Между второй и третьей постановками «Нотр Дам де Пари» там же, в «Маяке», были поставлены — и, заметьте, спеты! — в концертном исполнении фрагменты «Фауста» Ш. Гуно.

И вот, наконец, настала очередь «Ребекки».

При таком уровне сложности музыкального материала сам собой встает вопрос об исполнителях — кто они, эти бесстрашные музыканты, в абсолютном большинстве без специальных дипломов в кармане, способные художественно петь и играть на сцене? Вопрос, конечно, не один — их возникает много об этой популярной музыкальной деятельности. Но немного терпения!

Повторим, все названные нами постановки делались, в первую очередь, для себя и для «своего» зрителя — участника, союзника-сторонника РД. Постановочные команды всегда состояли в тесном общении друг с другом, их участники свободно перемещались из проекта в проект, что и позволяло легко находить нужных исполнителей, пополнять певческие составы. А значит, не застаиваться на месте, а сообща подвигаться к новому репертуару.

Но вернемся к «Ребекке». В русле обозначенных нами устремлений целиком находится и нынешняя постановка «Ребекки». Без контекста РД феномен некоммерческой художественной постановки остается фантомом — без «Ребекки» трудно подробно рассмотреть движущие силы ролевого музыкального театра.

Но, собственно, почему именно «Нотр Дам де Пари», «Ребекка», да и «Фауст», конечно, — почему именно эти произведения устаиваются такого повышенного внимания в среде РД?

Как и все по-настоящему творческие люди, ролевики способны делать только то, что задевает за живое, будит воображение, размыкает круговорот обыденной жизни. А «Нотр Дам» и «Ребекка» как раз и являются теми произведениями, которые просто не могут хоть кого-нибудь оставить равнодушным. Конечно, в музыкальном отношении они впечатляют, можно сказать, стоят особняком. Но не только это решает дело. Эти напряженные, наполненные драматизмом истории в обилии насыщены «содержимым “глухих областей” психики», неподвластных опешающему влиянию рассудочности. В них мастерски, с большой последовательностью, на всех уровнях художественной формы воплощено чувственное знание, дающее выходы «стихийным порывам бессознательного». На столкновении этих порывов строится драматическая интрига, не дающая отвлечься и расслабиться зрителю. Выбросы бессознательного подчиняют себе и музыкально-поэтическую материю, делают ее эмоционально-насыщенной, с установкой на характер спонтанно раскрепощенного выражения («говорю как чувствую»). Отсюда — текучий строй поэтической речи (в «Ребекке») со случайно всплывающей и тут же исчезающей рифмой, и моментально реагирующая на сюжетную ситуацию мелодика с повышенной эмоциональной температурой, скользящая между крайними точками контрастных регистров вверх, вниз, или, под впечатлением навязчивой мысли одного из персонажей, принимающая вид скользящего вихревого кружения...

С внешней стороны «Ребекка», как и ранее «Нотр Дам де Пари», — произведение на редкость успешное, яркое и впечатляющее своей музыкой. Оно принадлежит двум знаменитым создателям мюзиклов — композитору Сильвестру Леваю и поэту и либреттисту Михаэлю Кунце. «Ребекка», премьера которой состоялась 28 сентября 2006 г. в Раймунд-театре в Вене, в 2007 г. была удостоена звания лучшего немецкого мюзикла.

Эта-то яркость и властное обаяние спектакля и предрешили его русскую судьбу. Собственно, и московская его постановка была вызвана глубоким эмоциональным зрительским откликом, пережитым на спектакле в Вене нашей землячкой, московским менеджером, режиссером независимого кино Еленой Дорохиной. В 2007 г., весной, Е. Дорохина посмотрела спектакль и под непосредственным впечатлением купила и привезла в Россию видеозапись на CD. Здесь, в Москве, показала «Ребекку» своей подруге и соратнице-режиссеру по арт-группе Fellowship Наталии Полянской, писательнице-романистке, вместе с которой создала уже несколько фильмов. Н. Полянская просмотром CD не удовлетворилась, а отправилась в Вену и успела увидеть «живой» спектакль («Ребекка» шла на сцене до конца 2007 г.). Обе буквально «заболели» «Ребеккой». По электронной

почте написали Михаэлю Кунце, прося разрешения перевести на русский язык несколько номеров из мюзикла и спеть. Ответ пришел от компании VBW-Kulturmanagement- und Veranstaltungsgesellschaft GmbH, фирмы-правообладателя. Елене и Наталии, в качестве проверки их возможностей, было предложено перевести на русский язык одну из песен. Фирма работала на условиях либо продажи целой постановки, стоившей больших денег, либо передачи прав на постановку по системе workshop. Тем временем песню перевели и отправили в Вену. Русский перевод очень понравился М. Кунце, и отчаянно увлекшимся режиссерам предложили поставить «Ребекку» в России. Немного подумав, группа Fellowship предложение приняла. Тут следует особо подчеркнуть, что у Е. Дорохиной и Н. Полянской нет специального театрального образования, режиссерский опыт и мастерство они приобретали «самоуком» непосредственно в процессе съемок фильмов, принесших группе Fellowship заслуженную известность в ролевом движении.

С февраля по сентябрь 2008 г. текст «Ребекки» переводили на русский. К переводу привлекли уже известную нам Лору Московскую (Екатерину Медведеву), режиссера-постановщика мюзикла «Нотр Дам де Пари» и бессменную в нем исполнительницу роли Гренгуара. Несмотря на значительные трудности, перевод оказался очень удачным, русский текст прекрасно лег на музыку (окончательно его отшлифовали уже на репетициях).

Workshop — принципиально некоммерческая форма постановки с ограниченными правами, где создатели и участники спектакля ничего не получают за свою работу. Продажа билетов лишь покрывает расходы на аренду зала. Е. Дорохиной и Н. Полянской был выбран театральный зал на Дубровке, после всем памятных трагических событий переименованный в ТЦ «Арт-Вояж», — выбран за относительную дешевизну аренды и большие удобные репетиционные помещения. По правилам workshop'a, число представлений ограничено и не может превышать десяти. Команда лишена права распространять аудио- и видеозаписи спектакля. В то же время команда должна максимально раскрыть свои творческие возможности и создать свою собственную сценическую версию постановки (запрещается копировать сценографию, декорации и костюмы оригинального спектакля).

Такие условия — суровое испытание для тех, кто их примет. Тут обязательно нужно верно оценить, сможет ли затеянное предприятие увенчаться победой, ведь неудача здесь означает провал — громкий, позорный и мучительный. Поэтому так ответствен момент, когда принимается этот грозный вызов судьбы (иначе не скажешь), и самый выбор много говорит о тех, кто на него решился.

Скажем сразу, что арт-группа Fellowship — далеко не новички в режиссерско-постановочном деле. За плечами молодежного объединения, существующего с 2002 г., целый ряд успешных работ в области независимого кино. Это пародия на фильм Питера Джексона «Властелин колец» — фильм «Суэта вокруг колец», завоевавший приз на международном фестивале RingCon (Бонн, Германия), фильмы «Контрольная по чудесам» и «Просто люди», интернет-сериал «Третий этаж», фильм «Театральная рулетка». Творческий мир группы Fellowship тесно связан с ролевым движением и, что особенно важно, с его музыкально-сценическим течением. Так, арт-группой Fellowship были сделаны видеoversии рок-оперы «Жанна д'Арк» (2004), созданной творческой организацией «Тамплъ», мюзикла «Нотр Дам де Пари» в постановке Лоры Московской (2005), а многие певцы и музыканты, участвующие в постановках ДК «Маяк» (и не только), входят в круг активного общения и творческих кино-проектов группы.

Креативное ядро группы Fellowship составляют Елена Дорохина, Наталия Полянская и Владимир Алимин. Состав актеров и участников проектов подвижен, вибрирует и меняется в зависимости от задач конкретных реализуемых проектов, но определенная и немалая его часть остается неизменной.

Несмотря на сложности, связанные с переводом «Ребекки» на русский язык, и на весьма непростые организационные проблемы, главной задачей проекта было создание самостоятельной, отличной от австрийской, сценической версии мюзикла и качественное ее воплощение на театральных подмостках. Свой будущий спектакль арт-группа Fellowship определила как молодежный; это и стало основной и, как мы скоро убедимся, остросамобытной чертой постановки.

Отсутствие денежных средств вынудило создать команду, полностью обеспечивающую весь цикл постановочно-прокатной работы. Нужно было найти певцов — солистов и хористов, способных в короткий срок освоить весьма непростой музыкальный материал и артистически исполнить его. Тонкое художественное чутье и большая любовь к музыке не позволили режиссерам-постановщикам удовлетвориться пением под фонограмму. Из всех мюзиклов, идущих на сцене театрального центра «Арт-вояж», «Ребекка» стала единственным спектаклем, в котором зазвучал настоящий, живой оркестр. Сначала его посадили на сцену, но, начиная с пятого спектакля, оркестр переместили на его законное место, в оркестровую яму, для чего — впервые со времен после теракта — участникам постановки пришлось расчистить завалы хлама и мусора.

Но спектакль — это, как известно, совсем не только артисты, массовка и хореографическая труппа (которые, кстати, тоже оказались в «Ребекке»

на высоте). «Ребекка» стала настоящим независимым театром в театре, с большой и квалифицированно работающей постановочной частью, декораторами, костюмерами, гримерами, работниками сцены, осветителями, звукооператорами. Общий состав всей театральной труппы включил в себя около 150 человек.

Непросто в условиях некоммерческой постановки — никто не получает никакого денежного вознаграждения за многие недели-месяцы: часы усердного труда во внеурочное вечерне-ночное время и по выходным — наладить и вести на серьезном уровне подготовительную и репетиционно-учебную работу. Но именно эта, прекрасно организованная и сопровождавшая все десять спектаклей «Ребекки» работа в репетиционных классах театра на Дубровке и стала залогом творческой победы группы Fellowship. Добиться такого дружного и, не побоимся этого слова, самозабвенного совместного труда оказалось возможным благодаря «методу», о котором многие подзабыли в наш век всеобщей коммерциализации, но который возродился и живет в широких слоях ролевого движения. Этот «метод» — негласно принятая и соблюдаемая как конвенция установка на дружеские взаимоотношения, доверие, равноправие, взаимовыручку всех участников проекта. Установка, действовавшая не только в часы репетиционной работы, но распространившаяся и на остальную часть жизни участников за пределами спектакля (и, как оказалось по завершении проекта, во времени после «Ребекки»). И в этом — опять обнаруживает себя игровая природа постановки «Ребекки», которую легче ощутить, вспомнив «подсказку» Й. Хейзинги: «Игровое сообщество обладает вообще склонностью сохранять свой постоянный состав и после того, как игра уже кончилась. ...Присущее участникам игры чувство, что они совместно пребывают в некоем исключительном положении, совместно делают одно важное дело, обособляясь от прочих и порывая с общими для всех нормами, простирает свои чары далеко за пределы продолжительности отдельной игры. Клуб приличествует игре, как голове — шляпа»⁹. Да, может быть, клуб, но нам еще только предстоит убедиться в творческих возможностях клубно-игрового подхода в театральном предприятии.

Как музыкально-сценическое произведение, «Ребекка» выставляет на первый план проблему именно театральности с комплектом обязательных жестких условий-правил. Одним из ключевых является выбор и точная расстановка исполнителей на роли спектакля. Мюзикл «Ребекка» не отнесешь к простым, в нем, по сути, нет второстепенных персонажей, и даже небольшие роли музыкально колоритны и требуют от исполнителей уверенной певческой техники.

Мы уже обозначили круг талантливой музыкальной молодежи, заявившей о себе и снискавшей заслуженную известность созданием и исполнением «ролевых» рок-опер и мюзиклов. Эта среда «поставила» в «Ребекку» и, подобно магниту, притянула извне нужных постановке людей.

Исполнителей-солистов отбирали через кастинг, который оказался довольно строгим. Образ будущего спектакля был продуман Е. Дорохиной и Н. Полянской настолько основательно, что сорежиссеры искали на роли не только певцов с подходящим типом голоса, но и артистов, способных внешне соответствовать рисунку сценического замысла. Вместе с режиссерами отбирал исполнителей и главный музыкальный руководитель постановки, таинственно скрывающий свою личность под псевдонимом Фальк. Фальк совмещает в себе профессионального певца музыкального театра, имеет высшее специальное образование (выпускник РАТИ/ГИТИС) и незаурядного вокального педагога-новатора. Музыкальная режиссура «Ребекки» — творческий дебют Фалька. Им же была осуществлена огромная работа по подготовке всех сольных ролей в качестве бесменного педагога-репетитора. Одновременно Фальк исполнил в спектакле ключевую роль миссис Денверс (первый состав).

Певцы-солисты, прошедшие конкурсный отбор, в подавляющем большинстве не являются профессиональными вокалистами, они — люди самых разных, часто весьма далеких от музыки профессий. Однако в пении они — далеко не новички. Многие из них известны по постановкам «ролевого театра» «Тамплъ», являются авторами и исполнителями песен — Роман Сусалёв, Владимир Королёв, Владимир Погонец, Кирилл Дидковский, Олег Горобец, Галина Киселева. Павел Четверин, принятый на заглавную мужскую роль Макса де Винтера (первый состав), исполнял партии Фебюса в мюзикле «Нотр Дам де Пари» и Фауста в «Фаусте». Ирина Круглова, спевшая роль «Я» (первый состав), — участница известного супружеского дуэта Айрэ и Саруман (Ирина и Антон Кругловы), исполнившего и осуществившего запись фэнтези рок-оперы «А Элберет Гилтониэль» (по мотивам «Братства Кольца», композитор А. Круглов), в настоящее время участвует в записи созданного А. Кругловым, при участии Е. Ханпиры, мюзикла по книге «Испытание близнецов». Юрий Ильин (Макс де Винтер второго состава) — певец, композитор, лидер московской группы Lucklustre.

Участвовали в спектакле и профессиональные певцы-вокалисты: уже названный нам Фальк, Татьяна Емельянова (миссис ван Хоппер, первый состав) и Илья Школьников (Джек Фавелл, первый состав). «Ребекка» стала дебютом для ряда молодых музыкантов, имеющих специальное музыкальное образование, но выступивших в статусе актеров-вокалистов

впервые — это Ольга Игнаткина (миссис Денверс, второй состав), Анна Турчик («Я», второй состав), Полина Арцис (миссис ван Хоппер, второй состав; второй хормейстер спектакля).

Не менее значима в «Ребекке», чем роли солистов, роль хора. Хор в «Ребекке» ведет линию сквозную, функционально разнообразную, очень важную в драматургическом отношении. В сценах, где действие происходит «на людях» (отель в Монте-Карло, бал-маскарад в Мэндерли, заседание в зале суда), хор превращается в многоликую публику. Здесь большое значение приобретает индивидуализированность хоровых голосов, изобретательно выписанная Сильвестром Леваем в хоровой партитуре. Хор уподобляется вокальному ансамблю, «рассыпается» на солирующие партии «переговаривающихся» певцов. Голоса из хора ловко и со вкусом «передают» толки, сплетни и пересуды обывателей, глазающих на события.

В кульминационные моменты действия хор обретает монолитную мощь и становится усилителем, ретранслятором эмоциональных состояний, гипертрофируя чувства страха, смятения, ужаса до громадных размеров (сцена у балкона, гибель судна на рифах, пожар). Или, когда затаенная угроза в образе одного лишь имени умершей Ребекки крадется по углам замка, шепчущее tutti хора материализует призрачный облик. «Голосом» хора говорит в Мэндерли и шум морских волн. Ну и, конечно, только с полнотворной хоровой поддержкой может быть до конца светлым торжество над мраком — таков заключительный апофеоз, когда любовь и добро снова сияют незамутненным блеском:

Мы будем вместе в час беды,
Надежды терять не смей!
Вчера мне снился Мэндерли —
И любовь, что всех сильнее.

В отличие от австрийской постановки с ее великолепным профессиональным хором, московской «Ребекке» готового хора взять было неоткуда. Просто потому, что хор оказался новой формой сценического выражения для музыкально-ролевого театра: если певцов-солистов успешно растили менестрельники и постановки в стенах дома культуры «Маяк», то хоровому творчеству до «Ребекки» как-то не нашлось места в музыкальных увлечениях ролевиков.

По этой причине набор хористов шел по иной схеме, нежели у солистов, а точнее, вовсе без всякой схемы. Просто был объявлен поиск умеющих петь людей, хотя бы с минимальными навыками ансамблевого пения. Их искали и находили везде, где обитает сегодня независимая молодежная песенная культура: в подземных переходах, в электричках, на тусовках,

а также среди друзей и знакомых, посредством «сарафанного радио», Интернета и т. п. В результате значительных усилий едва ли не всего коллектива «Ребекки», численный состав хора постепенно был собран. Но запел хор не сразу, а лишь с приходом в него нескольких опытных певцов, таких как Алексей Меньков, Светлана Нам, ставших опорой и помощниками хормейстерам. Большинство хористов не знало нот, поэтому разучивание партий приходилось вести в большой степени изустно. При значительной сложности музыкального материала требовалось положить много труда и усилий, чтобы достичь качественного уровня исполнения. Далеко не все из пришедших в хор были к этому готовы, отчего заботы о работоспособности хора неукоснительно разделялись всей постановочной командой.

Создание в таких условиях вполне убедительно звучащего хора — большое профессиональное достижение двух молодых хормейстеров: Анастасии Быюновой (руководитель студенческого хора МГУ им. М.В. Ломоносова) и уже представленной нами Полины Арцис. В немалой степени успешному разрешению хоровой проблемы способствовала и общая клубно-игровая атмосфера, царившая в труппе.

Большую завершенность и слаженность, истинную художественность спектаклю придавал живой оркестр, организованный и руководимый Александрой Нероновой (выпускница РАМ им. Гнесиных, класс композиции А. Головина) — пианисткой, дирижером, композитором, автором и исполнителем бард-песен.

Такова основная расстановка исполнительских сил, с которыми арт-группа Fellowship начала сценическое производство мюзикла «Ребекка». Наверное, если бы спектакль ставила обычная театральная труппа, все ограничилось бы выверенным распределением ролей и дальнейшим «прокатом» отрепетированного спектакля, возможно, с углублением выработанной сценической концепции.

У Fellowship были к этому все основания. Но собравшийся коллектив исполнителей оказался настолько сильным и ярким, что был выбран другой путь. Были созданы два певческих состава (уже называвшиеся нами первый и второй). Причем многие певцы участвовали в них обоих, но в разных ролях. Для двух составов начали делать два, по сути, разных спектакля. А сам процесс «отыгрывания» обусловленных договором представлений уже мало чем походил на стационарный театр. Все десять спектаклей «Ребекки», при всей своей театральной состоятельности, продемонстрировали, по сути, иное понимание театра как нового и заманчивого по возможностям формата ролевой игры.

Отступление 2. Казалось бы, совместить игру и традиционный орпус'ный театр нельзя. Ведь обычно, при описаниях специфики ролевых

игр — и настольных, и полигонных, и компьютерных — акцентируется их принципиальное отличие именно от театральных постановок, в которых закреплены сюжет и текстовое содержание ролей. Однако игровое начало, генетически присущее театру, способно в нем оживать и усиливаться, особенно если на него делается специальная установка. Или, точнее, театр, с известными поправками на его специфичность, может быть вовлечен в круг ролевой игры. Как?

В ролевой игре тоже присутствуют правила и общий сценарий, и они известны заранее. Другое дело, что сценарий в игре носит подвижный характер: он создает модель конфликтной ситуации («любая игра — это, в первую очередь, модель конфликтной ситуации»)¹⁰, намечает узловые события и задает сюжетную канву, которую игроки превращают в цепь импровизируемых событий. Задача игрока — максимально полно и адекватно отыграть принятую на себя роль конкретного персонажа, смоделировать тип поведения, гармонирующий с событиями игры и возникающей при этом новой, другой реальностью. При этом облик роли, то есть «способности и личные качества героев могут полностью определяться участниками игры»¹¹. Переход в иные реальности, искусственно моделируемые в условиях коллективной игры, сам по себе весьма романтичен и несет множество разнообразных, в том числе и онеричных эффектов. Ведь игра и означает вещи принципиально разнотемные и разностильные. Но прежде всего предъявляет особые требования к игроку. Именно поэтому на конвентах ролевых игр проходят специальные теоретические занятия, семинары, практикумы по освоению различных поведенческих типов, необходимых в игре. Например: «Игротехнические модели», «Отыгрыш насилия на ролевой игре», «Отыгрыш сексуальных взаимодействий на ролевой игре», «Моделирование чар и волшебства на “волшебных” ролевых играх», «Как защищаться от Темных сил», «Как смоделировать Очень Странное Место»¹² и т. д. При этом на крупных игровых проектах, включающих до 150 участников, обычно практикуется крайне тщательная предварительная проработка ролей под руководством организаторов проекта. Участвуя в разных играх, член ролевого движения осваивает различные модели игровой техники, приобретает навыки игрового перевоплощения. С другой стороны, с изменением состава игроков изменяется характер и рисунок самого игрового проекта.

Но вернемся к театру-игре. Вот эта-то установка на проигрывание спектакля по-разному сгруппированными командами исполнителей и стала основным творческим стимулом в прокате московской «Ребекки». Подобный игровой подход обнаружился с самого начала, с премьеры, и окружил всю постановку вплоть до последнего, десятого спектакля, особой атмосфе-

рой соревновательности, настоящей агональности — себя самих с собой самими. Режиссеры и участники постановки, используя свой немалый опыт ролевой игры, задались целью разыграть на сцене возможно большее число актерских комбинаций — и для того, чтобы как можно полнее раскрыть заложенные в «Ребекке» художественные смыслы, и для того, чтобы утолить собственную страсть к совершенствованию сценического воплощения. Основания к тому были, и очень весомые. Конечно, прежде всего — неординарные творческие способности и опыт руководителей постановки. Важным оказался и присущий большинству исполнителей-солистов основной навык ролевой игры — умение глубоко погружаться в роль, вдумчиво приспособляться к заданному формату, вести/отыгрывать роль до самого конца. К тому же певцы, участвовавшие в постановках театра «Тампль» и ГДК «Маяк», обладали хорошей певческой выносливостью, имели за плечами большой опыт сценического исполнения пространных вокальных партий. Отсюда и происходила особая, присущая московской «Ребекке», высокая культура вокализации. А также идущее от культуры менестрелей чуткое, бережное, глубоко сознательное отношение к поющему словесному тексту, настоящий песенно-поэтический подход к пению, опирающийся на слово и его значение, на понятое и прочувствованное литературное содержание. Это неизменное внимание (у всех исполнителей!) к произнесению текста позволило избежать заимствования расхожих театральных штампов и приемов. Напротив, оно обеспечило истинную органичность музыкально-драматического действия, незаметность переходов от разговорной речи к пению и обратно — будто изменялась лишь сила эмоционального заряда, под влиянием которой человеку естественно или говорить, или петь. И в этом — явное отличие московской постановки от венской, в которой артисты открыто пользовались типично эстрадными приемами исполнения, нередко с блеском «концертировали», даже вопреки сюжетной сценической ситуации¹³.

Первый премьерный спектакль (первый состав) поразил зрителей точными попаданиями в сценические образы. Нежная, очень «девическая» «Я» (И. Круглова) и неотразимый Максим де Винтер (П. Четверин) составили именно ту пару, о которой грезилось за чтением романа. Они так естественно «говорили» пением, с таким увлечением целовались, любили, страдали — нет, даже подумать было нельзя о ком-то другом на их месте. Миниатюрная миссис Денверс (Фальк), этот злой демон, царил в спектакле: безупречный аристократический артистизм и стальная осанка возносили ее над актерами, и даже зрительный зал немного пригибал голову и с робостью глядел на нее снизу вверх. Что уж и говорить о «Я» — у всех зуб на зуб не попадал от страха! Хорошей

поддержкой злосчастной влюбленной паре был верный Фрэнк Кроули (Р. Сусалёв) — такая настоящая, сильная доброта в звучании голоса, жаль, что партия его невелика, не успеваешь послушаться. Родственники у Максима и «Я» — сестра Беатрис (Д. Железнова) и ее муж Джайлз (К. Дидковский), конечно, неплохие, но простоваты, а значит, не очень-то защитят. Вот Бен (В. Королев) — убогий, блаженный, обиженный судьбой, играющий в свои цветные камушки, — тот не выдаст в самый трудный момент. И, конечно, надежный и уравновешенный полковник Джулиан (В. Погонев) — опора правопорядка. Чтобы разрядить густую атмосферу, где все сильнее ощущается присутствие умершей Ребекки, два недобрых персонажа наделены утрированно-опереточными чертами — нелепая миссис Ван Хоппер (Т. Емельянова) с ее хриплым рычанием и канканом и скрыто-коварный Джек Фавелл (И. Школьников), — лихой куплетист.

Все — на месте. Сценическое поведение динамично, правда, слышна некоторая нервозность в пении — но ведь к этому явно располагает сюжет.

Второй спектакль — второй состав... У исполнителей главных ролей к моменту спектакля практически отсутствовал сценический опыт. Да, в сценическом движении заметна некоторая скованность. Но мы видим совсем другую расстановку действующих сил, не только видим — слышим! Эмоциональная, трепетная, открытая «Я» (А. Турчик) вибрирует почти зримо — ей, как лозе, необходима опора. Такая опора для нее — Максим (Ю. Ильин), но и он теперь другой. Певец с большим, глубоким голосом создает сильный, таинственно влекущий к себе образ, обладающий даром магнетического воздействия. В истериках Максима появляется нечто непредсказуемое. Не сладкие игривые поцелуи, а напряженное взаимное тяготение Максима и «Я» обнажает их любовь. Миссис Денверс (О. Игнаткина), высокая, крупная, с насыщенным, сильным голосом прекрасного грудного тембра, помимо совершенно явной мощи, несет в себе нечто inferнальное. В ней, как и в персонаже романа, поражает (и пугает одновременно) почти ненормальная жажда власти. Ей, конечно, мало подчинить себе только дрожащую «Я» — она метит в Максима... Противостояние (противозвучание) двух сильных личностей — Максима и миссис Денверс — образовало динамический стержень спектакля-2. Усилилась и группировка «добрых» сил: Беатрис у Г. Киселевой обрела фактурность и полнозвучие, перестала быть простушкой и начала активно лучиться теплом. Зазвучали дуэты и трио, плотным кольцом окружившие «Я» и Максима, — чтобы уберечь, чтобы поддержать... Словом, основная драматическая коллизия перешла в область вокального звучания, образы и сюжет обернулись своей звуковой колористикой.

У второго спектакля был целый ряд сценических недочетов. Но урок «вокальной звукописи» оказался чрезвычайно сильным для всей творческой команды.

На третьем спектакле по-новому зазвучал первый состав. Пропало излишнее возбуждение, звучание уравновесилось, обрело наполненность. Это был опять новый спектакль! Совершенно неожиданно для зала в роли Беатрис явилась О. Игнаткина — исполнительница роли миссис Денверс на предыдущем спектакле. Ее Беатрис была очень обаятельной — сильная, добрая, общительная.

Четвертый и пятый спектакли пел первый состав. А далее начались сюрпризы.

На шестом спектакле (второй состав) П. Четверин, блестящий Максим де Винтер, исполнил роль убогого Бена — с искренним увлечением заставляя свое ладное, спортивное тело изображать пластику не вполне здорового парня. Сыгран был и вокальный образ, с его характерной чуть отрешенной интонацией (партию Бена пришлось разучить в короткие сроки).

На седьмом спектакле (первый состав) Ю. Ильин, магнетический, интровертный Максим, вышел на сцену в роли судебного дознавателя Хорриджа — вездливого, подозрительного крючкотвора (роль «говорная», без пения). А исполнитель роли Хорриджа О. Горобец (известный рок-певец Джерри) перевоплотился в образ убогого Бена, сделав его «своим», непохожим на образы В. Королева и П. Четверина. В. Погонев — полковник Джулиан первого состава и Фрэнк Кроули второго, сама доброта и благонадежность — исполнил роль коварного Джека Фавелла. Самого же полковника Джулиана играл А. Малышев (второй состав). Все эти контрастные переключения актеров дали совсем иной рисунок энергетического поля, и в наиболее решительных сценах пришлось «болеть» за героев, как в первый раз, желая удачного разрешения конфликтных ситуаций.

Восьмой спектакль (второй состав), очень высокого художественного уровня, преподнес новые перемещения артистов. И. Школьников (Джек Фавелл) исполнил роль абсолютно положительного Фрэнка Кроули, проникновенно говоряще/поющего с мастерским эффектом как бы прерывающегося от волнения голос. П. Четверин сыграл Джека Фавелла — совсем другого, чем у Школькова, — с пониженным опереточным шармом, затаившего угрозу, напористого и волевого.

Девятый спектакль (второй состав), едва ли не самый лучший, обострил значение актерских перестановок. П. Четверин вновь в роли Джека Фавелла. Конфликтный рисунок сюжета осложняется силовым противостоянием Фавелла и Максима (Ю. Ильин) — двух серьезных, сильных мужчин, схватившихся не на жизнь, а на смерть. Сильно, мощно ведет

О. Игнаткина роль миссис Денверс, раскрепостив пластику образа и накрывая зал темной энергетикой. В роли Беатрис появляется А. Базарова (сестра Максима не дает привыкнуть к себе!), она же Кларис (служанка «Я»), она же хореограф спектакля. Как и в предыдущем спектакле, «группа родственников» успешно конкурирует с силами зла. Она заряжает действие весельем и остроумным комизмом в ансамблях Беатрис, Джэйлза (Р. Сусалев не скупится на подтанцовки, смешную мимику и жестикуляцию) и «Я».

В десятом спектакле на сцену возвращается первый состав. Именно этот, заключительный спектакль со всей наглядностью продемонстрировал результативность «странствий» актеров по другим ролям. Возможность увидеть свою роль со стороны, в исполнении другого актера, помогла с наибольшей полнотой осознать и раскрыть свое собственное ее понимание. Совершенно по-новому, с замечательным вокальным мастерством воплощает Фальк образ миссис Денверс, как бы парящий над миром спектакля. И. Школьников (Джек Фавелл) и Т. Емельянова (Ван Хоппер) насыщают свои роли блестящими россыпями виртуозных приемов и певческим совершенством. Р. Сусалев (Фрэнк Кроули) добр, положителен и мелодичен как никогда. Сдержанны и отрешены от суеты, аристократичны Максим (П. Четверин) и «Я» (И. Круглова).

Но едва ли не самым ярким проявлением игровой установки в команде Fellowship было отношение к хору. На всех спектаклях в нем пели все исполнители сольных мужских партий и некоторых женских, не занятые в данный момент в роли на сцене! Присоединялись и артисты массовки. Но, чтобы петь в хоре, требовалось знать все хоровые партии наизусть. И их действительно знали! Любовно и заботливо солисты поддерживали своим участием хор. И хор не оставался в долгу. Сидящий в дальнем конце сцены хор «болеет» за солировавших певцов, и эта молчаливая поддержка вливалась силы, помогала звучать голосу, струилась через рампу, встречала отклик у зрителей.

Каждый спектакль «Ребекки» был праздником. Не только праздником совместного творчества. Напомним снова: все игровые перемещения актеров внутри спектакля совершались в неизменной атмосфере дружбы и взаимовыручки. И — жажды творчества, освоения нового слоя художественного материала (музыки, интонации, тембра, стиля речи, пластики, костюма и т. д.). Каждый спектакль завершался торжественным, под звуки оркестра, выходом всей творческой команды на сцену, чествованием и поздравлениями всех участников спектакля — певцов, режиссеров, гримеров, костюмеров, работников сцены, осветителей и др. — при горячем участии зрителей, с морем цветов. И, может быть, именно в эти счастли-

вые моменты ониричность театрального действия-игры обнаруживала себя во всей полноте: люди сбрасывали свой будничный деловитый облик и выносили наружу, как самое главное, добрые чувства, жизнь своей души. Происходил семантический сдвиг — из обыденности в животворящее пространство игровой реальности.

¹ Бергсон А. Цит. по: Михалкович В.И. Избранные российские киносы. М., 2006. С. 78.

² Там же.

³ Там же. С. 77.

⁴ Там же. С. 5.

⁵ Там же. С. 14.

⁶ Там же. С. 15.

⁷ Цитируется по Интернет-публикации: <http://smerkovich.livejournal.com/784.html>

⁸ Цитируется по Интернет-публикации: <http://smerkovich.livejournal.com/784.html>

⁹ Хейзинга Й. Homo ludens. Человек играющий. СПб., 2007. С. 33.

¹⁰ Каманкина М. Planescape: мое первое виртуальное путешествие в мир ролевой игры // Опыт повседневности. Памяти С.Ю. Румянцев. М., СПб., 2005. С. 112.

¹¹ Там же. С. 101.

¹² Опираюсь на программу Зиланткона-2008.

¹³ Предлагаем читателю получить собственное мнение, воспользовавшись видеоматериалами, выложенными в Интернете на сайте You Tube.

Л. Новикова

ИНТЕРВЬЮ С ВАМПИРОМ: К ВОПРОСУ О МОДЕ НА УПЫРЕЙ

Вампиры правят миром. И вот что обидно — это не «наши», русские вампиры в том смысле, в котором американская военщина отзывалась о никарагуанском диктаторе Сомосе: «Он, конечно, сукин сын, но это наш сукин сын». Если бы только Мэри Шелли и Шарль Бодлер, Джон Полидори и Теодор Гильдербрандт со своим «Вампиром, или Мертвой невестой» могли предположить, что драматическая история взаимодействия мира живых и мертвых, связанных магией крови, превратится в один из главных симулякров массовой культуры XXI века!

Где и когда зародились представления о таком нереальном существе, как кровосос, можно спорить бесконечно. Очевидно, что история веры в злых и отвратительных мертвецов, которые по ночам приходят пить кровь у людей и животных, имеет архаичные корни, связанные с фетишизацией крови, впрочем, как и любой жидкости человеческого организма. Сакральная вера в чудотворное действие крови питалась многочисленными верованиями и практиками (см. «Кровь в верованиях и суевериях человечества»), причем поверья об оборотнях и вампирах носят явно хтонический, инфернальный характер. Их истоки стоит искать в биографии божеств подземных миров, влияющих на посмертную судьбу живущих. Кстати, отражение народных представлений о нескольких типах магии, способных влиять на здоровье человека, мы находим в описаниях манипуляций средневековых алхимиков и герметических традициях творения Красной и Черной магии. Самый низший уровень бытия, к которому «черная магия» и относится, вызывал страх и отвращение непосвященных, ибо он был связан с «путем левой руки» от медицины и получением «философского золота» из естественных испражнений человеческого организма. Логично предположить, что этот путь не пользовался популярностью за пределами узкого круга «посвященных», в отличие от более широкого второго Пути, связанного с практиками употребления крови и сукровицы в ритуально-магических целях.

Красная магия кровяных телец уже пользуется широкой популярностью в XVII–XVIII в.: где, известны многочисленные рецепты «против укуса вампира»: укушенному стоило пить вино с подмешанной в него кровью из отрезанной головы казненного. Опять же наличие и существование вампиров, вурдалаков, оборотней и ликантропов не вызывало у обитателей планеты ни малейшего сомнения. Не будем и мы сомневаться в том, что у этого симулякра, у этой копии когда-то существовал (а может

быть, и существует) оригинал. Важнее пронаблюдать то, как из готических романов, взявших за основу сюжеты народных поверий и легенд о мертвых, продолжающих свои визиты в мир живых, в начале XIX в. «выкристаллизовался» жанр уже подлинно «вампироской» литературы.

Первая половина XIX в. дала идеальный образчик жанра в лице рассказа Джона Полидори «Вампир». В нем намечены все шаблоны «вампироской» прозы: наличие двух друзей, связанных неким общим секретом; влюбленность в земную женщину; невозможность осуществить и узаконить связь «естественным путем», туманные намеки на «инаковость» одного из героев и невозможность его интегрирования в мир нормальных людей. Парижские романтики 1820-х с восторгом понесли знамя «героического вампиризма» вперед: Кипрьен Бернар, Шарль Нодье, Александр Дюма. В Германии ниву активно «обрабатывали» Теодор Амадей Гофман и Эдвин Бауэр. Впрочем, «моды» на подобную тематику увлечение среди узкого круга романтиков не породило: сюжет о том, как загадочный мужчина, появившийся в каком-то городке или приехавший погостить в замок, пьет кровь дочери хозяина или гостей, а после умирает с колом в сердце, быстро исчерпала свой творческий потенциал.

Интерес к вампирам угас вплоть до самого конца XIX в., и его возрождение закономерно связано с именем Брэма Стокера: талантливый менеджер Джона Ирвинга, он написал множество книг, но вошел в историю лишь романом «Дракула» (1897). Связано это, по всей видимости, с тем, что сюжет и сама задумка книги родились в голове писателя благодаря тесным контактам с членами оккультного общества «Золотая заря». Поставив в центр интереса тему мистического делания и, соответственно, проводя эксперименты с оживлением мертвой материи и установлении контактов с потусторонним миром, маги «Зари» нуждались в инструкциях и подсказках. В силу того что кровь считалась у всех западноевропейских народов сильнейшим проводником и якорем психической энергии, были организованы экспедиции по сбору фольклорного материала о вампирах в Румынию и Чехию, в которых принял участие Стокер. Близкий контакт с «экспертом по вампирам» Германом Вамбери нашел отражение в романе «Дракула»: дружбой с ним гордится «великий вампиролог» Ван Хельсинг.

Конечно же, именно образ Дракулы, разработанный Стокером, стал предтечей традиционного образа вампира, кочующего по литературным и кинопроизведениям 1910–1960-х годов XX в. Основные портретные черты Дракулы — неестественная худоба и заостренность черт лица, выдающиеся «глазные» клыки, краснота губ, холодная кожа, волосатые ладони, необыкновенная физическая сила и смрадное дыхание — определили облик героя. Кроме того, Стокером подчеркиваются черты персонажа,

сближающие его с героем народных преданий — он бесшумно появляется и исчезает, не отражается в зеркале и не может перейти бегущую воду, не ест и не пьет, как злой дух. К концу романа, когда на Дракулу, приехавшего к питью крови молодых женщин, устраивается настоящая охота, во главе которой стоит истребитель вампиров Ван Хельсинг, автор наконец-то определяется с тем, что умеет и не умеет, может и не может делать настоящий вампир. Естественно, настоящий вампир живет «вечно» и не стареет (если только его не убьют особым образом). Вампирами становятся только те, кому по доброй воле (это очень важно!) дали выпить крови вурдалака. Те же, у кого вампир пил кровь сам, должны погибнуть.

Вампира можно узнать по следующим характерным приметам: помимо бледности, красных губ и черного наряда без единого пятна, он умеет делать самые удивительные вещи. Собственно, все перечисленные ниже черты напрямую позаимствованы из европейского фольклора XVII–XIX вв. Вампир управляет живыми «тварями», особенно такими, в каких сам способен перевоплощаться, и традиционно являющихся носителями негативных коннотаций: крысы, летучие мыши, лисы и совы. Вампир повелевает мертвыми. По желанию он может принимать облик не только «нечистого» животного, но тумана, пара или облака. Он может исчезать и появляться «ниоткуда», он видит в темноте. Вампир не отбрасывает тени и не отражается в зеркале. Он может переходить через бегущий поток, но только в момент наивысшего прилива или отлива.

В свою очередь, вампир не может: а) выбрать жертву по своему желанию (!). Он выбирает тех, кто наиболее любим людьми, его окружающими; б) выносить прямые солнечные лучи и, соответственно, путешествовать днем; в) существовать, не имея гроба для сна; г) противостоять власти молитвы, прикосновению дикой розы (аллюзии на кровь Христову) и чеснока. Он не может переступить порог дома без приглашения и, наконец, он смертен. Его можно убить, обезглавив и проткнув сердце осиновым колом.

Конечно, потенциал такого антигероя оказался однозначно привлекательным для представителей «культурной элиты». Она все еще пребывала под впечатлением многочисленных концептов наследников Бодлера и Ницше, провозглашавших притягательность и эстетическую приятность, красоту зла. Кредит доверия к официальной церкви был исчерпан, взрыв атеистических и сектантских настроений спровоцировал огромный интерес к темным сторонам реальности; плотина, заботливо выстроенная религиозными концессиями, наконец, дала течь.

В начале XX в. фигура вампира наделяется символично-бунтарскими атрибутами борца с косностью и мещанской моралью. Вампир начинает воплощать в себе черты изгоя-революционера, едва ли не принося-

щего свою жизнь в жертву на алтарь служения грядущей революции. Первыми опасность появления такого контркультурного героя и скрытый в этом образе потенциал оценила, конечно же, массовая культура и резво взяла его на вооружение. Первые же кино- и театральные постановки внесли существенные коррективы в образ контркультурного героя — «Прометея революции», каким стали рисовать Дракулу литераторы. Гордый мятежный титан должен был быть «приручен», неопасен, понятен зрителю. Массовая культура активно взялась за освоение темы сверхгероя (первые комиксы о Тарзане и человеке-пауке появились в 1910-е гг.). Правда, до комиксов, где действовал Дракула, было еще далеко (они появились в 50-е), но развенчать «супермена», т. е. высмеять его, выставить его забавным, эстетически непривлекательным и попросту «дурацким» массовой культуре было необходимо. Причем с героическим образом вампира «пастишизация», в отличие от русалок и леших, случилась быстрее всего.

Из типа «странного», «лишнего человека», окруженного романтическим ореолом, всего лишь благодаря двум экранизациям и нескольким театральным постановкам, вампир превратился в кривоzubого морщинистого лысого уродца из фильма «Носферату. Симфония ужаса». Он не мог вызвать восхищения, стать объектом подражания или сексуального желания: актер Макс Шрек более похож на уродливого гермафродита, чем на одинокого мачо. Исчерпав потенциал травестирования культурного антигероя, массовая культура продолжила дальнейшее освоение образа в ключе, приемлемом для представителей среднего класса, т. е. потенциальных потребителей медиа-продукта. Так, в экранизации «Дракулы» 1930-го актер Бела Лугоши предстает аристократом в смокинге и оперной накидке. У него чистые ладони с длинными фалангами пальцев, он европейски образован, чистит свои белые зубы и изъясняется с нарочитым венгерским акцентом. Такой «дистиллированный» Дракула (да, он пьет кровь, ну а кто не без греха?) оказался глубоко симпатичен европейскому среднему классу.

В 1950-е гг., когда Дракула Лугоши сделался героем комических постановок, комиксов и мюзиклов, вялотекущей моде на вампиров прочили скорый и окончательный закат. Однако образу элегантного злонамеренного злодея была суждена долгая жизнь. Каплю андрогинности, на которую, в связи с последствиями сексуальной революции родился спрос в Европе, внес в образ упыря герой Дэвида Боуи из фильма «Голод». Растущая армия людей нетрадиционной ориентации признала в упыре «своего»: он похож и одновременно отличается от «среднего европейца», его характеру присуща амбивалентность и, кроме того, сила вампира — не только в бицепсах. Она выражается в силе его любви. Так в начале 1980-х

миф о вампире вышел на новый уровень: помимо того, что это сверхчеловек исключительной красоты и обаяния, следящий за чистотой костюма, ногтей и зубов, вампиру присуще испытывать такие сильные чувства, которые не свойственны рядовым людям. С появлением на экране Гэри Олдмена, Тома Круза и Брэда Питта, последовательно развивавших концепцию WASP «вампир-эрудит-европеец-жизнелюб», в 90-е годы синонимами героя-вампира стали «сексуальность, брутальность, опасность (для врагов и шире — системы)». Когда-то беспринципный кровосос сделался рефлексирующим о судьбах цивилизации героем-одиночкой. Нонконформист, для которого людишки — всего лишь термос с драгоценным напитком, правит бал в 1990-е. Рокер, бунтарь, мятежник, революционер, боец, половой гигант — такова синтагма модели «вампир» на конец XX в. Конечно же, массовая культура на этом не остановилась, и образ вурдалака претерпел, судя по всему, финальную трансформацию.

Романтика кровавого фуршета с участием могучих и бессмертных субтильных красавчиков красной нитью проходит через романы американской писательницы Стефани Майер. Среди сотен тысяч разного рода поделок и сказок о вампирах ей удалось выделиться за счет стопроцентного попадания в тренд на фоне отсутствия настоящих героев. О чем грезит русский подросток и американская домохозяйка, «толкнувшийся» студент и замученная капризами шефа секретарша? Естественно, о неземной любви, сметающей все преграды, о харизматичном, красивом, загадочном и необычном молодом человеке с паранормальными способностями, применяемыми только во благо любимой, в которую он влюбляется один раз и навсегда и ради которой готов свернуть горы. Таких героев литература оказалась не в состоянии дать массовому читателю, пока предприимчивая авторесса пятикнижия «Сумеречная сага» не вывела в люди вампира Эдварда. Предмет девичьих грез сексуален, таинственен, умен, всесторонне образован, предан своей возлюбленной и бесконечно ее спасает. Кроме того, он бессмертен и готов с ней поделиться даже «вечностью».

Остается наблюдать и ждать, когда модный тренд полностью себя исчерпает (а потенциал историй о том, как девочка влюбилась в мальчика-вампира, и что из этого вышло, очень невелик). Ждать, когда массовая культура займется освоением новых областей — в частности, обратит свой взгляд на других представителей темного мира: русалок, домовых, горных батушек и водяных. В конце концов, и нечисть умеет любить и страдать так, как не снилось «юношам бледным со взором горящим»!

А. Захаров

НОЧЬ В МУЗЕЕ: НАБЛЮДЕНИЯ СОЦИОЛОГА И КУЛЬТУРНОГО АНТРОПОЛОГА

Данная статья посвящена акции «Ночь музеев», или «Ночь в музее». Это явление совсем недавно появилось на свет, даже название для него еще не установилось, встречаются оба варианта написания. Нет необходимости подробно обосновывать его связь с проблематикой ночных развлечений, искусством и культурой — эта связь очевидна. Вместе с тем хотелось бы подчеркнуть, что предлагаемая тема является сложной и недостаточно изученной. «Ночь музеев» можно рассматривать и как культурную инновацию, и как своеобразный ритуал, и как развлечение, и как зрелище.

У разных специалистов могут быть неодинаковые точки зрения на данный феномен. В этой статье мы попытались взглянуть на него глазами социолога и культурного антрополога, т. е. абстрагироваться, насколько это возможно, от содержания экспозиций (которое чрезвычайно разнообразно) и сосредоточить главное внимание на поведении людей. Предметом нашего исследования будут выступать формы культурной коммуникации, социальные типы аудиторий и тот ментальный образ акции, который создается в массовом сознании¹.

Акция «Ночь музеев» стала проводиться в России с 2003 г.² Все, кому приходилось лично в ней участвовать, прежде всего отмечают ее беспрецедентную массовость. Масштабность и популярность рассматриваемого явления дают повод к размышлениям об изменении социокультурных функций музеев, трансформации музейной практики, а также о новых тенденциях в городской развлекательной культуре³. Можно сказать: если бы «Ночь музеев» не была завезена к нам из Европы, ее надо было бы выдумать! В какой-то степени она явилась ответом на кризисную ситуацию, сложившуюся в музейном деле на рубеже XXI столетия.

Во всем мире в 70–80 гг. музеи стали терять аудиторию, понизился социальный престиж этого культурного учреждения⁴. В условиях жесточайшей конкуренции с телевидением и Интернетом, коммерческой индустрией развлекательных услуг музеи стали искать новые пути к сердцу посетителей. Начали меняться стратегии экспозиционной деятельности, соотношение постоянных и временных экспозиций. Активно внедрялись технологии PR и маркетинга. Вследствие этого сложившийся ранее традиционный образ музея стал терять привычные очертания, что хорошо видно на примере музейной архитектуры. Выдающийся французский

общественный деятель культуролог А. Мальро выдвинул концепцию «музея без стен», открывающего свои сокровища на обозрение всему свету. Позднее появилась концепция «стен без музея» — универсальных выставочных пространств, заполняемых разнородным содержанием: от выставки Гогена до презентации новейших мотоциклов фирмы «Харлей». Примерами таких универсальных культурно-развлекательных учреждений являются Центр им. Помпиду в Париже, музей Гуггенхайма в Бильбао и др.⁵

Хотя и с некоторым опозданием, указанные тенденции коснулись нашей страны. Раньше у нас был известен только один тип музейного учреждения — научно-просветительский. Теперь наряду с ним существуют музеи неклассических типов: авангардистские, виртуальные, музеи под открытым небом, коммерческие галереи и выставки. В некоторых городах целые исторические кварталы превращаются в музейно-развлекательные центры. Важно понять, что происходит внутри этих новых социальных пространств, как они организованы и вписываются в городские структуры, как себя в них чувствуют люди?

Если раньше поход в музей был в некотором роде торжественным событием, к которому тщательно готовились, то сейчас изменилось отношение к этому занятию. Теперь для многих горожан музей — не «храм муз», а скорее не лишенная атмосферы культовости «гостиная муз» — место презентации разных видов искусства или направлений культуры, которое можно посещать в произвольное время, не отдаваясь резко от повседневности. Нарушается святое правило — не трогать экспонаты! — и посетителям предлагается возможность экспериментировать, создавать собственные маршруты и даже «объекты» в выставочных залах. Границы пространства и времени раздвигает Интернет, где создаются виртуальные дубли действующих музеев или музеев полностью фантастические, как, например, «музей» советской коммунальной квартиры в Петербурге⁶.

Говоря о трансформации музейной ауры, необходимо заметить, что музеи и раньше эпизодически предлагали посетителям «скрыться» в другом времени. Это можно было наблюдать на примере московских музеев «Дом Булгакова»⁷, ГИИ им. Пушкина. Здесь по вечерам, а иногда и ночью, проходили творческие вечера, концерты, театральные спектакли, лекции, встречи с известными людьми, где каждый мог задать интересующий его вопрос и поделиться своим мнением. Музейное пространство насыщалось культурным общением, которое не было непосредственно связано с проведением экскурсий. Там завязывались новые знакомства, которые продолжались и вне «музейной жизни».

Конечно, главная культурная функция музея консервативная — хранение и трансляция духовных ценностей. Однако эта функция реализуется в постоянно изменяющихся социальных условиях в информационном обществе, поэтому акценты в деятельности музеев меняются⁸. Некоторые зарубежные специалисты, например Ч. Дженкс⁹, ставят вопрос в более общей форме: современный музей — это Храм или Форум? Какая его функция важнее — Память или Коммуникация? По-видимому, обе названные функции важны и должны некоторым образом сочетаться, но сказать просто «и... и...» недостаточно, нужно объяснить, как это происходит в каждом конкретном случае.

Хотелось бы поддержать мысль профессора Е.В. Дукова о том, что современная цивилизация задыхается от ускоренного темпа жизни. Людям не хватает времени для культурного общения и развлечений, поэтому происходит экспансия развлекательной культуры в другое временное измерение — ночное¹⁰. Таким образом, переход к акциям, подобным «Ночи музеев», можно было предсказать, наблюдая внутренние процессы эволюции, происходившие в музейной жизни, урбанистической культуре. И все же предпринимавшиеся ранее отдельные музейные эксперименты, связанные с проведением ночных мероприятий, не могут идти в сравнение с тем, что происходит во время международной акции «Ночь музеев». Это явление не только количественно, но прежде всего качественно превосходит весь ранее имевшийся опыт. Наше исследование еще не вполне закончено, и мы не имеем в своем распоряжении всего объема необходимой информации. Обобщая первый опыт наблюдений, можно сделать следующие предварительные выводы.

Впервые в российских городах появилось массовое, общедоступное ночное развлечение, лишенное сомнительного нравственного привкуса. В советское время их совсем не было. В постсоветское время появились казино, ночные бары, клубы, рестораны, дискотеки, но они были учреждениями закрытого типа для немногих и часто функционировали на грани социальной нормы и эксцесса. На «Ночь в музее» можно пойти с семьей, детьми. Можно не только развлечься, но и узнать что-то важное, интересное. Эта акция снижает барьер между культурой высокой, элитарной и популярной.

В акции «Ночь музеев» принимают участие разные типы учреждений. Среди них можно выделить «статусные» музеи, такие как Третьяковская галерея, ГМИИ им. Пушкина, Государственный исторический музей. Кроме того в акции участвуют музеи, появившиеся сравнительно недавно (литературный музей «Булгаковский дом», «Дом Н.В. Гоголя»), а также множество коммерческих галерей и «институций», представляющих

экспериментальное искусство, например, Винзавод, Артстрелка, Art4.ru, «Гараж» и т. п. Именно учреждения последних типов принимают наиболее активное участие в проведении общегородских акций, стараются всеми возможными способами привлечь к себе как можно больше публики. По мнению многих посетителей, «статусные» музеи менее заинтересованы в проведении акций, а в самое последнее время стали от нее самоустраняться. Что касается содержания экспозиций, предлагаемых новыми «институциями», то оно зачастую оценивается иронически: «Сделано, безусловно, привлекательно (PR классный), но внутри пусто, сено какое-то! Народ ждал чуда, а получил допотопные очереди, но хоть нагулялся!» Следует особо отметить вовлечение в акцию музеев естественно-научного направления, военных и исторических музеев, которые ранее в ней не участвовали. Экспозиции этих музеев отличаются креативностью и использованием самых современных технологий. Например, можно выделить музей им. Дарвина, Музей авиации и космонавтики и др. Они предлагают посетителям «совершить полет к звездам» или непосредственно «наблюдать зарождения жизни на планете Земля». В музее народов Востока можно было сделать себе «татуировку» или потанцевать под индийский барабан.

Публику, участвующую в акции «Ночь музеев», тоже можно подразделить на ряд категорий, с учетом возраста, образования, интересов и накопленного культурного опыта. Разные типы музейных учреждений создают свои особенные аудитории, отличающиеся социокультурными и демографическими параметрами. Вместе с тем, говоря об акции в целом, можно выделить нечто общее, характеризующее социальные типы зрительского поведения.

Прежде всего следует отметить мотивированную аудиторию, т. е. людей, ориентированных именно на посещение музеев, но не имеющих возможности сделать это в будни, в дневное время. Это пенсионеры, студенты и школьники, работающие горожане с семьями, жители пригородов и областей, прилегающих к столицам, наконец, это туристы. Например, мы взяли интервью у членов довольно типичной семьи, состоящей из родителей и двух детей, которые приехали на личном автомобиле из Подмосковья и уже к полуночи успели побывать в четырех музеях. Глава семьи сам выступал в роли экскурсовода, объясняя детям, что он успел узнать и понять во время музейного тура. Его отклик был самый эмоциональный: «Замечательно! Нам давно этого хотелось, но не было такой возможности». Большинство мотивированных посетителей положительно оценивают акцию «Ночь музеев» и готовы участвовать в ней неоднократно. Для них устраиваются специальные бесплатные автобусные маршруты по Москве, а также музеям-усадьбам, расположенным за чертой города, ко-

торыми они с удовольствием пользуются. Мотивированные посетители высказывают критические замечания об отдельных недостатках организации мероприятия, но делают это весьма сдержанно и доброжелательно.

Другую часть публики можно условно назвать профессионалами. Это сами музейные работники и художники, журналисты, критики, учащиеся художественных вузов, работники СМК и др. Некоторые из них представляют столичную богему, для которой рассматриваемая акция — один из поводов пообщаться в своем узком кругу. С другой стороны, приходилось встречать немало специалистов, которые собирают и анализируют материал, исследуют опыт проведения мероприятия. К числу последних можно отнести и автора данной статьи.

И все же наиболее многочисленную часть посетителей акции «Ночь музеев», по-видимому, составляют случайные люди, которых можно было бы назвать фланерами. Они приходят в музеи с единственной целью — развлекаться! Среди них встречаются люди разных возрастов, но большей частью — молодые. Молодежь быстро сбивается в летучие отряды или «тусовки», и ведет себя в привычном для себя стиле: пьют пиво, танцуют, бесцельно слоняются по городу, задевают прохожих, провоцируют охранников и милицию. Однако мы не замечали явно выраженного агрессивного поведения. Напротив, общая эмоциональная атмосфера в эту ночь может быть охарактеризована как толерантная и жизнерадостная. Встречаются влюбленные парочки, а также немало одиноких людей среднего возраста, особенно женщин, в глазах которых читается недоумение: «Зачем мы сюда пришли, куда мы попали?»

От музейных работников приходится слышать, что они сталкиваются с давлением толпы, парализующим нормальную работу музеев: «Почему не на Лысой горе, почему в музее?!» В общем, их можно понять, поскольку нынешние помещения и система организации экскурсий не способны удовлетворить всех желающих. Большинство музеев изначально проектировалось в расчете на посещение компактными группами в 20–25 человек, которое строго дозировалось по времени. Профессионализм экскурсоводов измерялся тем, насколько искусно они разводили потоки экскурсантов в экспозиционном пространстве. Здесь же, во время акции «Ночь музеев», приходят не компактные группы, а сплошная лавина посетителей, и задержка хотя бы на пару минут в каком-то одном месте создает «пробку» на входе, вызывающую раздражение как посетителей, так и самих музейщиков. К этому еще надо добавить, что сотрудники больших престижных музеев, таких как Третьяковка или ГИИ им. Пушкина, и в дневное время не испытывают недостатка посетителей. Их и так слишком много, в результате чего работники музеев к вечеру выбиваются из

сил. А тут еще ночные «бдения»! В последнее время «статусные» музеи пытаются разводить потоки посетителей по филиалам, пуская их в обход основной экспозиции. Тем не менее проблема многочасовых очередей на входе в музеи остается одной из самых острых. В музейных отчетах и отзывах посетителей она упоминается чаще всего.

И все же, на наш взгляд, мнение о том, что в акции действуют обезумевшие «толпы», не совсем верное. Публика, приходящая провести ночь в музеях, — не толпа, а масса. Толпа собирает случайных людей в случайном месте. Люди, направляющиеся ночью в музей, имеют определенные цели, хотя не всегда ясно их сознают. В XX в. было создано немало технологий массовой культуры, позволяющих организовывать подобные акции. Если устроители данного мероприятия оказываются в некоторых случаях неподготовленными к встрече с массой, нетипичным поведением публики в залах и многочасовыми очередями у входа в музеи, то это уже, как говорится, их проблема. В индустрии массовых развлечений действует принцип — клиент всегда прав!

Рассматривая «Ночь музеев» с позиции социологии, следует отметить особый характер социальной коммуникации, когда пространство музея осмысливается как игровая площадка. Экспонаты как бы сдвигаются со своих обычных мест и движутся навстречу посетителям. Уменьшается дистанция между созерцанием и участием. Некоторые музеи специально применяют интерактивные стратегии: творческие занятия для детей, викторины, закладывание «тайников», которые требуется разыскать в музейных экспозициях, и даже не в одном, а в нескольких «родственных» музеях. Тут мы отчетливо видим совмещение дидактических, просветительских и коммуникативно-развлекательных функций музеев, которое можно наблюдать и в дневное время.

Рассматривая «Ночь музеев» с культурно-антропологической точки зрения, следует отметить особое значение символики света и тьмы, чередования цветовых контрастов, создающих своеобразные режимы восприятия действительности. Можно предположить, что многие рядовые посетители рассматривают данную акцию, прежде всего, как зрелище, а себя — в качестве актеров и зрителей визуального представления, вроде кинофильма или слайд-шоу. Многие с увлечением фотографируют все, что видят вокруг, фотографируют себя и своих друзей и потом размещают результаты «фотосессии» в Интернете. Таким образом, круг лиц, прямо или косвенно вовлеченных в обсуждение проводимой акции, еще более расширяется.

Как известно, в ночном режиме восприятия разница между вымыслом и реальностью ощущается не так отчетливо, как в дневном. Для многих посетителей музеев в ночное время характерно особенное психологиче-

ское настроение, связанное с ожиданием приключений, предчувствие встречи с чем-то необычным, чудесным. Это настроение неплохо передано в популярных фильмах «Ночь в музее», «Ночь в музее-2». (Не будем обсуждать художественные достоинства названных произведений!) В некоторых случаях организаторы акции эту специфику учитывают, вводя в ночную программу разного рода аттракционы, элементы театрализации. Например, в музее-заповеднике Царицыно устраиваются «дворянские балы», концерты органной музыки. В екатеринбургском Художественном музее на фоне картины, изображающей заточение княжны Таракановой, проходят выступления «театра моды». Современная компьютерная техника, лазерные проекторы и видеомониторы, стереофонические аудиопроигрыватели позволяют эффективно воспроизводить и поддерживать это эмоциональное состояние посетителей.

Характеризуя российскую специфику проведения акции «Ночь в музее», можно сравнить ее с другими историческими явлениями такого рода. Если ночные развлечения в городах Востока (Каире, Бангкоке) можно рассматривать как торжество чувственности, а ночную жизнь городов Запада (Нью-Йорка, Гамбурга, Амстердама) — как терапию от трудовой усталости; если ночная жизнь артистического Петербурга начала прошлого века была выражением «томления духа», то в современных российских городах ночные развлечения чаще превращаются в колебания между толпой и одиночеством, попытку найти себя в маргинализированном, отчужденном пространстве больших городов.

Обращаясь к целостной оценке исследуемого явления, можно привести суждение, которое не раз приходилось слышать от разных людей, читать в отчетах и личных записях очевидцев. Похоже, что акция «Ночь музеев» соединяет некоторые черты массовой культуры типа молодежных дискотек с элементами элитарной культурной деятельности. Насколько это соединение удачно, покажет будущее. Вместе с тем хотелось бы задуматься над вопросом, почему это соединение произошла именно в музее, а не в цирке, консерватории, на стадионе или другом культурном учреждении? Ответить на данный вопрос довольно сложно. Выше были приведены факты, показывающие, что музеи раньше уже шли к этому, но ведь шли не только музеи... Очевидно, в данном случае произошло переплетение необходимости и случайности.

Другие слова, которые часто приходилось слышать от участников, — «праздник», «драйв». На сайте «Ночь в музее», созданном при участии столичного Департамента по культуре, приводится такое суждение: «Вечная тема — притягательность нестандартных ситуаций... Главный «практический» смысл ночного развлечения — экспериментаторский драйв,

возможность увидеть максимум за несколько часов, встретив новых единомышленников»¹¹. По-видимому, повышенный интерес публики к этому виду развлечений связан с общим недостатком карнавального начала в российской культуре, о чем уже писали многие авторы¹². К тому же акция проводится майской ночью, когда даже физиологический инстинкт побуждает человека выйти из дома на улицу и настраивает на приключенческий, авантюристический лад.

Еще одну интересную точку зрения на посещение музеев высказывает искусствовед Е.В. Сальникова: «Очень часто поход в музей — как подход к какой-то теме, какой-то персоне, и одновременно — сеанс переживания недоступности темы и персоны для подлинного постижения»¹³. Во время посещения музея мы соприкасаемся с произведениями искусства и бытовыми предметами, представляющими реалии истории, опыт незнакомых культур, творческую оригинальность отдельных выдающихся личностей. Но когда мы уходим из музея, волшебный сезам закрывается, и приходит понимание, что знакомство с экспозицией только создавало иллюзию приближения к чему-то значительному, а на самом деле дистанция сохранилась или даже увеличилась потому, что значение подлинно великого еще более выросло в наших глазах. Возможно, этим эффектом «переживания недоступности» также объясняется аура музеев, притягивающая в них тысячи посетителей. Если бы музеи предлагали только «игровую площадку», т. е. пространства для массовой коммуникации, но не создавали чувственный эффект приближения к непреходящим ценностям культуры, то их влияние не было бы столь значительным.

В общем, можно констатировать, что проведение подобных акций способствует повышению привлекательности музеев в глазах массовой публики. С одной стороны, поражает масштабность явления, с другой — пока остается не совсем понятным, что привлекает к нему людей, какие интересы и ожидания с ним связаны. Почему ближе к утру, когда музеи закрываются, люди продолжают стоять в очередях и просят пустить их «хоть на минуточку»? Пока общественный интерес к акции «Ночь музеев» развивается по нарастающей линии. Поэтому наше исследование тоже будет продолжаться.

¹ По своему формату исследование носило характер case-study. Пространственные рамки были ограничены г. Москвой. Основной объем полевой работы, включавшей наблюдения и интервью, пришелся на май 2008 г. В 2009 г. главным методом работы был анализ документов (в том числе визуальных): отчетов музеев, публикаций в прессе, блогов и других интернет-ресурсов. Для

визуального анализа использовались работы профессиональных фотографов Максима Емельянова и Натальи Гафиной, опубликованные на сайте «Афиша», материалы из архива музеолога И.Н. Захарченко, предоставленные автором, видеосюжеты телеканала «Культура», а также видеоролики и фотоснимки непрофессиональных авторов, размещенные в Интернете.

- ² Подробная информация об истории проведения акции «Ночь в музее» в нашей стране, а также различные материалы справочного и статистического характера регулярно публикуются в Интернете на одноименном сайте, созданном при поддержке Департамента по культуре г. Москвы (<http://nochvmusee.ru>), а также на сайте «Музеи России» (<http://www.museum.ru>).
- ³ Социально-культурным трансформациям музейной практики на рубеже XXI в. посвящен ряд интересных научных публикаций, среди которых можно назвать: Триумф музея? Сб. статей, отв. ред. А.А. Никонов. СПб.: Государственный Эрмитаж, 2005; *Studia culturae*. Выпуск 9. Альманах кафедры музейного дела и охраны памятников и Центра изучения культуры факультета философии и политологии Санкт-Петербургского государственного университета. СПб.: Санкт-Петербургское философское общество, 2006; В поисках музейного образа: Материалы науч. конф., 12–13 апреля 2007 г. — СПб., СПб ун-т, 2007; *Эпштейн М.* Вещь и слово о лирическом музее // Эпштейн М. Парадоксы новизны. О литературном развитии XIX–XX веков. М., 1988. С. 304–332; *Акулич Е.М.* Музей как социокультурное явление // Социологические исследования, 2004, № 10; *Stephen A.* Intrinsic Information in the Making of Public Space: A Case Example of the Museum Space // *Space and Culture*. [Электронная публикация на сайте Sage Publications]. URL: <http://sac.sagepub.com/cgi/content/abstract/6/3/309> и др.
- ⁴ См.: *Козиев В.Н., Петрунина Л.Я.* Динамика посещаемости художественных музеев (1985–2006) // Социологические исследования, 2008, № 10.
- ⁵ См.: *Захарченко И.Н.* Художественный музей и культурные трансформации современного общества // Культурные трансформации в информационном обществе. М., 2006.
- ⁶ См.: Коммунальная квартира. Виртуальный музей советского быта. Илья Утехин, Алиса Нахимовски, Слава Пеперно, Нэнси Рис. [Электронный ресурс]. URL: <http://www.kommunalka.spb.ru/>
- ⁷ Отчет об исследовании, проведенном одним из авторов данной статьи в 2007 г. в музее «Дом Булгакова» вместе со студентами социологического факультета РГГУ, опубликован в Интернете. См.: Музей в современном обществе (традиционные и новые практики) // Сайт «Sociologist's Warehouse». URL: http://sociologist.nm.ru/study/culture_pr7.htm
- ⁸ См.: *Каган М.С.* Музей в системе культуры // Вопросы искусствознания, 1994, № 4, С. 455.
- ⁹ *Дженкс Ч.* Зрелищный музей — между храмом и торговым центром: Осмысление противоречий // Пинакотека, 2000, № 12.
- ¹⁰ См.: *Дуков Е.В.* Ночь как ритуал // Ночь: Ритуалы, искусство, развлечения. Глубины темноты / Ред.-сост. Е.В. Дуков. М., 2009. С. 6–8.

- ¹¹ Как это было? (Без автора) // Сайт «Ночь в музее». URL: <http://nochvmusee.ru/>
- ¹² См.: *Бахтин М.М.* Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса. М., 1990; *Лихачев Д.С., Панченко А.М.* Смеховой мир Древней Руси. М., 1976; Диалог. Карнавал. Хронотоп. Журнал о биографии, теоретическом наследии и эпохе М.М. Бахтина. ISSN 0136-0132 // [Электронное издание] URL: <http://nevmenandr.net/dkx/>
- ¹³ *Сальникова Е.В.* Сеанс переживания недоступности // Сайт «Sociologist's Warehouse». [Электронная публикация]. URL: http://sociologist.nm.ru/articles/salnikova_04.htm

Л. Петрунина

НОЧЬ В МУЗЕЕ: РАЗМЫШЛЕНИЯ СОЦИОЛОГА

Пожалуй, никто не мог предугадать такого бурного отклика, такого неподдельного интереса и энтузиазма со стороны рядовых граждан, какой получила акция «Ночь в музее» уже три года спустя после первого проведения в Москве в 2007г. Министерство культуры и массовых коммуникаций, выступившее с этой инициативой, всего лишь стремилось расшевелить консервативную среду отечественных музейщиков и распространить удачный опыт массовых культурных мероприятий, который практикуется в зарубежных странах тоже не так давно, с 2001г. Тогда в Париже в Международный день музеев — 18 мая — несколько крупных музеев продлили время своей работы до полуночи. Публики в залах было довольно много, этот опыт оказался интересен, и ему последовали многие музеи. Всего за несколько лет акция «Ночь в музее» завоевала популярность во всех европейских столицах, и сейчас это, пожалуй, самая массовая международная акция, которую удалось организовать музейному сообществу.

В России ее внедрение превзошло все ожидания: зерно упало на благодатную почву страстного желания праздника, сродни ожиданию сказочного карнавала со стороны простых граждан. Ведь расслоение общества вследствие экономических и политических реформ последних лет привело к тому, что состоятельные граждане праздник себе устраивают, когда захотят, проплачивая свои развлечения. И бульварная пресса не устает рассказывать об этом, разжигая нездоровую зависть. Тогда как на долю рядовых граждан остаются нудные серые будни и ежедневные заботы о хлебе насущном. Акция «Ночь в музее» дает возможность всем присоединиться к атмосфере праздника, причем праздника, наполненного интеллектуальным смыслом, не затрачивая при этом никаких денег, разве что на проезд.

Эта акция как нельзя лучше вписалась в чередование праздничных и будничных ритмов годового календаря российских граждан. И если «День города» в качестве массового осеннего праздника заменил демонстрации и застолья, приуроченные к революционным событиям 1917 г., то весенний праздник солидарности всех трудящихся — 1 Мая — не нашел адекватной замены. Майское празднование Дня Победы носит специфически исторически окрашенную символику. А акция «Ночь в музее» попала в систему ожидания широких масс: ведь так приятно в теплый весенний вечер и потом ночью прогуляться по Москве, наполненной ароматами расцветающей сирени и заглянуть в неурочное время в музей!

Уже первый эксперимент, на который решился Эрмитаж в 2003 г., показал ошеломляющие результаты: за одну ночь (!) музей принял 22 000 гостей, против обычных 7 000 человек ежедневно. Очередь дважды огибала Дворцовую площадь. Такого наплыва посетителей не ожидал никто, и после этого опыта Эрмитаж предпочитает принимать публику только в урочное время и в акции не участвует.

С 2007 г. эстафета перешла к Москве, которая стала проводить акцию ежегодно. А в 2007 г. всего несколько городских музеев продлили свою работу до 21 часа: Третьяковская была в их числе. В тот год никаких особых мероприятий администрация Третьяковской галереи не стала организовывать, решив просто продлить время работы музея до вечера (однако не до ночи, оставив весьма условное в этой ситуации название «Ночь в музее»). Вход был свободным, и зрителям предлагались традиционные экскурсионные темы. Несмотря на то что реклама акции была не очень широкой, посетителей было довольно много. В залах витал дух подлинной заинтересованности, приправленный необычностью времени пребывания: ведь даже не все сотрудники галереи имеют возможность бывать в залах после их закрытия.

В 2008 г. не только администрация, но и сотрудники музеев уже с большой заинтересованностью отнеслись к проведению акции «Ночь в музее». Тот неподдельный интерес, который проявили зрители в первый год проведения мероприятия, воодушевил и рядовых музейщиков. Многие музеи постарались приготовить необычную программу, выйти за рамки традиционных форм взаимодействия с публикой. Так, в Методическом отделе Третьяковской галереи обсуждались вполне креативные идеи. Среди них была и идея проведения экскурсии при потушенном верхнем свете в залах с использованием фонариков, которые, как мини-прожекторы могли высвечивать произведения. Этот прием мог привести прямо в музейные залы атмосферу театра, создать определенный эмоциональный настрой и позволил бы экскурсоводу разнообразить рассказ о произведении. Кроме того, само пребывание зрителей в затемненных залах приносило аромат приключений, актуализировало ощущение причастности к некоему детективному событию, отсылало к сюжетам нашумевших фильмов «Ночь в музее» и «Ночь в музее-2». Однако эта идея вызвала резко отрицательное отношение у службы внутренней охраны музея. В итоге публике были предложены эксклюзивные экскурсионные темы в исполнении ведущих сотрудников методического отдела.

В вестибюле через микрофон объявлялась тема экскурсии, и посетители приглашались в сборные группы. Искусство XVIII в. обычно не пользуется популярностью у публики. Как свидетельствуют опросы,

большинство посетителей предпочитают период второй половины XIX в. с известными именами передвижников, затем по популярности идет искусство рубежа XIX–XX вв. Однако в тот вечер все было наоборот. Особым успехом пользовалась экскурсия, связанная с повествованием о жизненных перипетиях героев портретов XVIII в. Не художественные достоинства произведений, а именно человеческие судьбы вызвали острый интерес у публики. А специалисты с удовольствием рассказывали о символике в портретах, которые использовали художники и которые вполне определенно могли считываться современниками. Тогда количество участников экскурсии доходило до 50 человек (при норме в 20 человек!), и группы проявляли чудеса самоорганизации.

Вероятно, эта ситуация повышенного внимания к персоналиям XVIII в. была своеобразной музейной проекцией интереса на жизнь публичных звезд современного шоу-бизнеса, актеров и фотомоделей, который демонстрирует массовая публика, внимательно рассматривая постановочные фотографии и зачитываясь (особенно это заметно в транспорте) статьями в популярных глянцевах журналах, типа «7 дней», «Лиза», «Бульвар» и других.

А общий поток посетителей был необыкновенно велик: всего Третьяковскую галерею за 3 сверхурочных часа (залы были открыты до 22-00) посетило 3600 человек. На следующий день вход также был свободный: традиционно в Международный день музеев публика бесплатно посещает экспозиционные залы. И зрителей на двух территориях (включая экспозиции галереи на Крымском валу) было 13 900 — абсолютный численный рекорд посещаемости за сутки.

Очередь на вход растянулась почти на полкилометра, временами доходя до Ордынки, и вечером выяснилось, что не все желающие смогли попасть в музей. Люди просили впустить их «ну хоть на пару минут», и никакие уговоры, что за это время невозможно осмотреть музей, не действовали. Внятно ответить на вопрос, что же можно увидеть за пару минут, не могли, но уверяли, что все успеют. Жажда участия в акции была так велика, что оставшиеся за воротами зрители, отстояв несколько часов в очереди, готовы были прорваться сквозь заслоны милиции, исполнив страстное желание, не важно какими средствами и с какими результатами. Ситуация свидетельствовала, что это мероприятие вызвало ажиотажный интерес. И стало понятно, что здесь работают другие механизмы: не осмотр музея есть цель этого мероприятия для публики, важна причастность к акции «Ночь в музее». Именно факт участия приобрел престижную и самодовлеющую окраску с некоторым перекосом в смыслах, когда содержательное наполнение отошло на второй план. Уже не важно, какое

впечатление ты выносишь от произведений искусства, важно, что ты участвуешь в необыкновенном событии, и это тешит самолюбие, дает тему для разговоров с подругами, коллегами, соседями.

Простое наблюдение за посетителями в очереди показало, что ее состав довольно разнообразен. Были родители с детьми школьного возраста, были степенные пожилые дамы и шумные студенты, часто целыми компаниями. Выделялись представители интеллигенции, традиционно читающие в ожидании своей очереди серьезные книги. Казалось, что возможность посетить музей бесплатно привлечет не очень состоятельную публику. Однако визуально было видно, что в очереди стоят совсем не бедные люди, многие были готовы потратиться на такси, если задержатся в центре. Кроме приличной одежды заметны были дорогие мобильные телефоны с возможностью фотографии, молодежь в наушниках слушала музыку, звучащую из недорогих плееров. Чувствовалась атмосфера солидарности и доброжелательности, такой редкой в нашем расслоившемся обществе в последнее время. Вот впечатление от акции, размещенное вскоре в Интернете:

«Понравилось, конечно, наличие какой-то цели прогулки. Не понравилось, чудовищное количество безумно огромных очередей (в музеи вообще никогда не видел такие!!), люди в них сходили с ума как могли: пели, во что-то играли, грустили, унывали, целовались, но стояли».

Непосредственное общение с публикой, простаивающей в очереди, наблюдение и небольшие интервью в залах галереи позволяет очертить круг мотивов, которые подталкивают зрителей к участию в акции. Публику привлекает в общий круговорот прежде всего атмосфера праздника, развлечения, игры. В воздухе присутствует и легкий налет гламура: зритель надеется заглянуть туда, куда ему не позволено обычно появляться — за кулисы достигаемого в нормативном режиме. Миф о том, что музей не только хранит, но и прячет сокровища, как ни странно, оказался жив! И притом что публике объявлена заранее программа мероприятия, людей не покидает надежда увидеть нечто необычное. Это подогревается и музеями, которые подают себя в необычном ракурсе, стремятся использовать элементы шоу, предлагают совершенно не свойственные музеям публичные развлечения, используя терпкий аромат ночного времяпрепровождения. Адреналина добавляет и мотив участия в нестандартных ситуациях, дающих простор для поступков «вопреки» чему-либо. Интернет дает подтверждение этому:

«Еще одна вечная тема — притягательность нестандартных ситуаций. Сделать что-то вопреки привычному графику — отдельное наслаждение. Тем более, когда это «вопреки» оказывается невероятно удобно. Почему бы пару-тройку часов майской ночи не провести в музее?»

В 2008 г. к музейному действу присоединились более 40 галерей современного искусства, фондов культуры, арт-площадок, объединившиеся в рамках акции «ДОУТРАРТ». Причем в отличие от музеев, просто продливших время работы в лучшем случае до полуночи, они действительно работали всю ночь до 5 часов утра. Кураторы из Центра современного искусства ВИНЗАВОД сумели всех организовать, так что молодые галеристы выступали как единая и весомая составляющая ночного праздника, разглядев в нем возможность серьезной PR-акции и повышения собственного рейтинга. В своем буклете они писали: «В ночь открытых дверей ... все музеи и галереи открыты до утра, и туристы со всего мира приезжают, чтобы увидеть это. Свой особенный путь Москва выбрала, объединив 50 лучших частных музеев и галерей. ДОУТРАРТ — особенно значимое событие. У нас нет большого музея современного искусства, и все галереи, увиденные за одну ночь, могут создать “коллективный музей”». В этом тексте слышится пафос художников-авангардистов начала XX в.

С помощью бюро культурных коммуникаций «BURO-17» и компании «Афиша» они предложили интересную программу и организовали движение транспорта. Успех был колоссальным. Удалось синхронизировать работу всех участников. В каждой галерее раздавались буклеты с программой, и зрители могли ориентироваться по времени и по месту происходящего. Мероприятия были срежиссированы так, чтобы зрители могли неустанно перемещаться по городу и попадать в течение ночи на самые интересные мероприятия. От галереи к галерее курсировали специальные автобусы по определенному маршруту и графику, и пассажиров доставляли к началу самого интересного момента в ночной программе. Публику привлекали экстравагантными акциями, например, перспективой провести «Ночь в постели с художником». За этим эротическим названием пряталось совершенно безобидное действо: уставшей к 3 часам ночи публике предлагалось просто посмотреть авторский видеоролик, лежа на расставленных раскладушках. На Арт-Стрелке, задуманной художником Владимиром Дубосарским на территории фабрики «Красный Октябрь» как место презентации актуального среза всех видов современного искусства, все шесть галерей распахнули двери; было необыкновенно много молодежи, которая шумно веселилась. Подводили итоги ежегодного профессионального конкурса «Соратник», инициатором которого была Ольга Лопухова, скоропостижно умершая в начале 2010 г. Молодые художники, выходя на сцену, блистали остроумием и демонстрировали корпоративную сплоченность. Печально, но в мае 2009 г. этот островок молодого задиристого современного искусства был закрыт, а ведь у ребят была масса креативных идей.

Однако у зрителей впечатления от посещения современных галерей и художественных объединений были противоречивые. С одной стороны, было видно, что молодежь рада возможности «потусоваться», что всех захватила атмосфера веселого весеннего праздника, а с другой стороны, само современное искусство не очень понятно зрителям, и они большее удовольствие получали от общения друг с другом. И этому в Интернете можно найти подтверждение:

«Мероприятие получилось какое-то недоделанное! Экспозиции были представлены какие-то скучные. Современное искусство вообще полное «г». Сделано, безусловно, привлекательно, PR классный, но внутри пусто! сено какое-то! Конфетка-пустышка красивая! Народ ждал чуда, а получил допотопные очереди, но хоть нагулялся!»

По сообщениям газеты «Афиша», за ночь в мероприятиях поучаствовало 450 тысяч человек (но эту цифру трудно подтвердить и она вызывает сомнения, по данным Министерства культуры «Ночь в музее» в 2008 г. посетили 40 000 человек). Но в любом случае зрителю удалось удивить организаторов своим не угасающим до утра любопытством, высокой активностью и небывалой численностью. Был поставлен абсолютный рекорд, превысивший успех многих месячных выставок.

Примечательной особенностью акции «Ночь в музее» в 2009 г. стало ее распространение по регионам России. К Москве и Петербургу присоединились Саратов и Самара, Казань и Чебоксары, Волгоград и Краснодар, Переславль-Залесский и Владимир, Екатеринбург и Пермь, Владивосток и Екатеринбург и многие другие. Около 30 городов России приняли участие в празднике. Таким образом, «Ночь в музее» приобрела уже черты и всероссийской акции. Появился сайт, где все музей-участники могли анонсировать свои программы. Причем так же как в Москве и Петербурге, опыты проведения отличались оригинальностью. Так, в Пермском краевом музее в дневное время проходила акции «День дарения в музее», и дарителей ждали в основном здании музея (справедливости ради нужно сказать, что «День дарения» впервые был проведен в 1999 г. и за это время более 100 человек передали в дар музею предметы, которые дополнили его коллекции). А вечером начинался праздник «Ночь музеев: вместе с Парижем». Площадкой для проведения мероприятий объявлялся сквер перед основным зданием музея и залы музея. Тематически он был связан с Дягилевскими сезонами в Париже, юбилей которых в 2009 г. отмечала международная музейная общественность.

Волгоградский музей изобразительных искусств после 18 часов предлагал открытие выставки «В поисках Бозона Хиггса» — живопись, графика, фотография, видеоарт актуальных молодых художников города

и инсталляцию «Коллайдер» Алексея Грищенко. Анонсировалась открытая дискуссия «Какой музей нужен молодежи?» — довольно смелый шаг в общении музея с публикой. Ну а вечером был назначен научно-исследовательский концерт авангардного рока, показ фильмов и лекция «Арт-медиа в современном музее».

Чувашский государственный художественный музей собирался после 18 часов на один вечер превратиться в театр. Каждому из присутствующих предлагалось ощутить себя актером большой сцены театра-музея. Зрителям были обещаны спектакли, превращающиеся в перформансы; произведения искусства, трансформирующиеся в инсталляции; звуки современной музыки должны были наполнить стены музея, привыкшие к тишине.

В музее-заповеднике «Кижи» запланировали финиш уже третьей по счету городской семейной игры-путешествия «Музейный марафон», который был посвящен истории и культуре родного края.

В казанском Доме-музее В.И. Ленина организовали культурно-массовое мероприятие в рамках акции «Ночь музеев». Впервые за многолетнюю историю музея его залы и музейный сад стали импровизированной площадкой для выступления творческой молодежи. Главным мероприятием, открывшим программу, явилась презентация художественной выставки «Окно в мир».

В Переславле-Залесском отмечали «Ночь в музее» театрализованным праздником «С днем рождения, музей!», приуроченным к 90-летию со дня его основания. Военной оркестр на территории музея-усадьбы «Ботик Петра I» встречал всех старинными вальсами, маршами. Исторические персонажи, связанные с началом музейного дела в России — Петра I, Екатерина Великая приглашали гостей на бал, который давал «Владимирский губернатор, князь Иван Михайлович Долгоруков». Галантные дамы и кавалеры из ансамбля исторического танца «Реверанс» учили желающих мазурке, котильону и другим танцам XIX в., а певцы из Москвы выступили с романсами. Гостям предлагались игры, викторины и другие развлечения, принятые на великосветских балах. Закончился вечер тожественным выносом юбилейного торта и парковым фейерверком, подготовленным театром исторических миниатюр «Исторический фейерверк».

Особенную программу подготовил Международный центр-музей имени Н.К. Рериха в Москве. В 20 часов началась творческая программа «Вечер в долине Кулу». На полтора часа все смогли перенестись в Индию, в Кулу, — вторую родину Рерихов. Стихи Николая Константиновича об Учителе, его очерки о России, отрывки из писем Е.И. Рерих звучали на фоне удивительного видеоряда, почти виртуального путешествия, мастерски разработанного сотрудниками музея. Звучала индийская музыка.

Университетская «Ночь в музее» была организована в Екатеринбурге силами студентов УрГУ. Там группа художников из Уфы представила перформанс «От классики до авангарда». С 20 часов она возводила модели Невьянской и Пизанской «падающих башен», а в 22 — на здание университета стала проецироваться видеоинсталляция «Водопады Рима». Почему Италия? Потому что из Италии богатые местные заводчики Демидовы привезли на Урал один из вариантов Мадонны дель Пополо Рафаэля и тем самым приблизили Европу к Уралу. Театральная студия «Апрель» показала серию представлений, где знакомый сюжет о Красной Шапочке предстал в старинном итальянском стиле комедии dell'arte. В Музее Б.У. Кашкина, расположенном в цокольном этаже университета, в 21 час начался «Рок-концерт под лестницей» — там студенты факультета искусствования и культурологи УрГУ раздавали гостям веселые подарки — морально-шинковательные досочки в стиле «городского панк-скомороха» старика Б.У. Кашкина. Кроме того, гости «Ночи в музее» могли почувствовать себя средневековыми венецианскими купцами или флорентийскими банкирами, сфотографировавшись на память в карнавальных костюмах.

В Москве в 2009 г. организацию и координацию праздника взял на себя городской Комитет по культуре. Решено было организационно соединить празднование Дней исторического и культурного наследия и Международного дня музеев, который включал и акцию «Ночь в музее», ставшую весьма условной, так как в нее включились далеко не только музеи. В этой сдвоенной акции принимали участие более 150 учреждений культуры городского и федерального подчинения: музеи, галереи, выставочные залы, библиотеки, театры, кинотеатры, парки, школы, старинные гостиницы, архивы и даже храмы. Среди участников были ведущие московские театры, такие как Ленком, им. Станиславского, на Таганке, на Малой Бронной и другие; шесть крупнейших библиотек: им. Некрасова, им. Пушкина, им. Тургенева, им. Гайдара, им. Боголюбова; четыре парка: Центральный им. Горького, им. Баумана, Перовский и Сокольники; 12 кинотеатров и школы. Размах колоссальный, и зрителей было привлечено больше, чем в 2008 г.

Нужно сказать, что далеко не все культурные институции действительно работали ночью или вечером допоздна. Так, храмы были открыты для экскурсий днем 18 мая, лишь только музей Храма Христа Спасителя был открыт накануне для свободного посещения с 21 до двух часов ночи. Парки, школы и архивы также работали в дневное время. Театры предлагали экскурсии днем, в перерывах между спектаклями.

География «Ночи» охватила буквально весь город, от зоны Садового кольца, района концентрации художественных и литературных музеев,

до мемориальных музеев и больших усадебных ансамблей на окраинах. Мероприятия отличались и по масштабу: некоторые из них были массовые, а некоторые предназначены для 20–30 человек. Учитывая опыт прошлого года, организаторы предусмотрели удобную ночную навигацию. В Интернете заработал сайт с подробным планом событий. Специальные карты-гиды были выпущены накануне праздника. А между основными точками «Ночи в музее» курсировали фирменные бесплатные автобусы.

«Ночь в музее» в 2009 г. существенно расширила свои смысловые рамки: среди участников были не только художественные, но и архитектурные, военно-исторические и естественнонаучные музеи. Причем креативности последних многие могут позавидовать. Так, программа Государственного биологического музея им. К.А. Тимирязева завораживала названиями: «хозяева ночи», «под тропическим дождем», «летающие на свет».

Для зрителей ситуацию ночного почти карнавального действа вокруг музеев подогревало совпадение с международным конкурсом Евровидения, который впервые проводился в Москве в 2009 г. Поэтому метро работало до 3 часов ночи, на улицах было много народу, особенно молодежи, даже появилось ощущение, будто большая часть горожан не спит.

Чтобы привлечь творческую молодежь к участию в акции, кураторы Мультимедийного комплекса актуальных искусств были готовы разделить ночь с юными талантами: в центральном Манеже каждый мог показать свой портфолио профессионалу. Организаторы подумали и о «последствиях» этого ночного развлечения: молодые художники получали возможность встретиться со своими единомышленниками.

В 2009 г. стала очевидна еще одна тенденция в развитии акции «Ночь в музее». Она все больше приобретает черты шоу-действа. Если в 2007 г. участники предлагали зрителям традиционные виды музейного времяпрепровождения, то спустя три года почти повсеместно были использованы «иноподобные» элементы в виде концертов, театрализованных представлений и т. д.

В этой акции разбивается традиционное представление о музее как месте встречи художника и зрителя. Ведь истинные ценители всегда считали, что художественный музей — это место для уединенного созерцания красоты в гулкой тишине залов. Однако наблюдения за публикой (конечно, в Третьяковской галерее, но, по отзывам от коллег, — в других музеях то же самое) показывают, что при проведении акции наплыв публики так велик, что о каком-то мало-мальски спокойном осмотре экспозиции речи уже не идет. Лишь единицы, вошедшие первыми, имели возможность сколько-нибудь долго задерживаться у произведений. По мере наплыва

зрителей возникала везде толкотня, суета. В другой день это могло бы вызвать конфликты и даже письменные жалобы. Здесь — совсем наоборот! Довольно быстро происходит самоорганизация толпы: люди просто двигаются в общем потоке, который медленно перетекает из зала в зал. Как ни странно, ощущается приподнятое настроение, ощущение причастности к важному событию. Видимо, прочувствовав ожидания зрителей, музеи и организуют «момент катарсиса» — те самые концертные и театрализованные формы, потому что сама по себе открытая в вечернее время экспозиция не дает этого эффекта. Так, в Третьяковской галереи в тот вечер звучала классическая музыка в зале Врубеля. Выпускники Центральной музыкальной школы при Московской консерватории получили блестящую возможность обыграть свою выпускную программу. И здесь зрители надолго задерживались, стоя слушали музыку и бурно выражали свои эмоции, имея возможность так близко, на расстоянии «вытянутой руки» видеть настоящих музыкантов.

Сейчас, когда уже начала складываться традиция проведения акции «Ночь в музее», стали обрисовываться более четко некоторые тенденции. Прежде всего заметной стала метаморфоза в позиционировании себя публике со стороны учреждений культуры. Достаточно сравнить программы мероприятий, предложенных в рамках акции. Казалось, воспользовавшись покровом ночи, музеи, галереи, театры, библиотеки отбросили привычную закрепленную в сознании публики роль и презентовали себя в новом амплуа. Так, предложения прийти не на спектакли, а на экскурсии по театру сделали театры Ленком, На Таганке, на Малой Бронной, им. М.Н. Ермоловой, им. В.В. Маяковского, театр Дурова и другие. Наоборот, Музей изобразительных искусств им. А.С. Пушкина и Третьяковская галерея приглашали на концерты в экспозиционном пространстве. В усадьбе Кусково также предлагали выступления музыкальных коллективов, исполнявших классическую музыку в Парадном дворе, Партере и Гроте и костюмированные экскурсии по экспозициям.

Театрализованные действия предлагали в библиотеках. Так, в библиотеке им. Н.В. Гоголя обещали «Ночь с классиком»: музыкальную феерию «Майская ночь или...» В библиотеке А.Ф. Лосева подготовили выставку «Серебряный век русской поэзии» с открытым микрофоном для чтения стихов и приглашали на экскурсии по мемориальной экспозиции, посвященной А.Ф. Лосеву «Я сослан в XX век...»

В детской музыкальной школе им. В. Мурадели приглашали на экскурсии по школе и выставке «Л. Поливанов и его гимназия на Пречистенке». Детская художественная школа им. В.А. Серова также предлагала экскурсии по школе и выставке, посвященной морскому флоту России.

Однако не все нравится зрителям, участвующим в праздновании Международного дня музеев. Организационные проблемы нарастают вместе с ростом численности населения, желающего участвовать в празднике. Пока что те, кто остался в очереди возле музея и не смог попасть в залы до означенного к закрытию часа, полны раздражения и просто выносят его на просторы Интернета:

«Безумно круто! Только жаль, что на деле к акции присоединились не все. По Европейскому манифесту акции музеи пускают посетителей с утра и до часа ночи, у нас, казалось бы, такие защитники культуры, как ГМИИ, ограничились парой часов «по бесплатным билетам» и далее всех в сад. Странно для просветителей, ведь в Европе часто у музеев есть бесплатный день раз в месяц и т. п.»

«Если бы основные музеи не продинамили ее, закрывшись, то народ бы распределился по музеям, а так все ходили по закрытым дверям «участников акции» и оседали там, где все еще открыто, создавая гигантские очереди. И это только те, кто не ушел, обломавшись от закрытых дверей смотреть Евровидение и просто гулять».

Организационные промахи остались в памяти массового зрителя еще с 2008 г. Тогда небывалая давка на «Винзаводе» — объединении современных галеристов — несколько напугала самих организаторов. Так что в 2009 г. они ввели даже плату за проход на территорию объединения (тогда как везде мероприятия были бесплатны — это основное условие!), чтобы хоть как-то регулировать поток молодежи. Свободное толкование правил акции каждым ее участником, особенно времени работы, вызывают особенное раздражение, которое все настойчивее звучит в Интернете:

«По ходу принципы акции нужно более четко объяснять музеям участникам))) ну и цели и задачи акции и их музейную миссию тоже))) может не останутся глухими к голосу разума, культурные как бы люди то...»

И тем не менее для музейщиков профессиональный праздник и акция «Ночь в музее» — час победы, отбитый в конкурентной борьбе за внимание публики. Кажется, что ее массовость может стать залогом возрождения былого уровня посещаемости конца 1970 — начала 1980-х гг., известного как «музейный бум». Подтверждение этому — в расширении географии региональных участников, в увеличении количества участвующей публики, в разнообразии программ праздника, в использовании новаций, способных привлечь современного молодого зрителя.

Последнее особенно важно. Ведь именно молодежи — самому нужному для музея социальному слою этот праздник оказался (возможно в силу временных ежедневных ритмов: «темнота — друг молодежи») наиболее интересным. Именно они больше всего вовлечены в стихию

ночного музейного праздника. Это видно из вышеприведенных примеров конкретных программ. Везде, особенно в регионах, отчетливо прослеживается ориентация на молодежь. Причем как для привлечения в качестве действующих участников акции, так и в виде адресата. И замечательно то, что он находит отклик у молодых людей.

Важен здесь и другой аспект акции «Ночь в музее». Здесь органично переплетены основные миссии музея в обществе: сохранение и трансляция культурного наследия. И если с хранением многое понятно, то проблемы транслирования очень обострились именно в последние десятилетия в связи с кардинальными переменами, пережитыми нашим обществом. Ночная музейная акция позволяет их решить по-новому в соответствии с требованиями сегодняшнего дня. Как видим, своими программами праздник содержательно обращен к культурным традициям, но подаются они в современной форме, способной увлечь людей разных возрастов и социальных групп. В этот день музейщики находят особую форму подачи, угол зрения, чтобы вписать в современный культурный контекст хранимые ими ценности и придать новый импульс старой традиции.

Т. Шеметова

СУМЕРКИ ТЕЛЕСНОГО: КИНЕМАТОГРАФИЧЕСКИЙ РАКУРС

...важно научиться размышлять о собственном телесном опыте не с позиций нормативной установки, а с позиций нашей возможности быть в живом мире в качестве живого, обладающего телом и «духом» существа. Я бы добавил: не просто «обладающим телом», но и телом, которое мной обладает.

В. Подорога

В XXI в. человеческое тело если не растворилось в кромешной тьме ночи, не ушло во мрак и не кануло в бездну, то по крайней мере можно утверждать, что сумерки телесного уже наступили. С той, однако, оговоркой, что мы рассматриваем феномен телесного с точки зрения кинематографического ракурса. Кинематограф, словно зеркальная комната, сплошь начиненная лабиринтом из зеркал правильных и причудливо изогнутых конфигураций, отражает любые формы человеческого бытия: от материальных субстанций до духовных сущностей.

Тело, как известно, субстанция материальная, а главное, что ближе сей субстанции, в прямом и переносном смысле, у человека ничего нет. Действительно, что может быть ближе, дороже и интимнее собственного тела в его завершенной целостности? Ведь на протяжении всей жизни мы находимся внутри собственного тела, находимся с ним в психосоматическом единстве, которое, как утверждает Валерий Подорога, позволяет нам «порождать вполне определенные образы собственного тела, соотносить их с образами и реальностью других тел и тем самым обращаться к собственному Я и утверждать его центральное положение в мире»¹.

Понятие «образа тела» относится к сфере символического. И если в объективной (или бытийственной) реальности мы не в силах полностью овладеть своим телом, то символическая сфера искусства, по крайней мере, позволяет человеку помыслить разнообразные образы тела.

До сих пор кинематограф как вид искусства существовал в координатах античности, которая сформировала эстетические образы прекрасного и безобразного. Совершенство человеческого тела приравнивается к красоте души. В зеркалах кинематографа безупречное тело принадлежит герою

высоких нравственных качеств, кривое же зеркало отражает, как правило, не только несовершенное тело, но и уродливую душу. И если в реалистичном кинематографе на зеркала, отражающие тела как знаки, все же набрасывается некий флер, тонкая туманная завеса (сразу и не угадаешь), то в жанрах научной фантастики или фильмов-ужасов телесность представлена явно, выпукло, вплоть до анатомичности и выведена на первое место. Телесная реальность там настолько велика, что не требует изысканного и занимательного сюжетного нарратива с обязательным развитием характеров. Центральный мотив такого рода фильмов — это образ человеческого тела и то, что с ним происходит. Идея репрезентируется не столько через характеры и поступки персонажей, а через деформацию их тел.

В психологическом плане фильмы такого рода, как говорится, моментально «цепляют за живое». Известный в искусстве феномен включения в пространство фильма как идентификация с героем накладывается здесь на эффект тактильности, телесной прочувствованности. Вид насильственных действий над телом в сопровождении душераздирающих криков жертв не каждый может перенести именно из-за страха проекции болевых ощущений, которые могут быть причинены его собственному телу. Боль как основной инструмент воздействия на тело сближает нас с собственным телом, говорит о неразделимости духовного и телесного. То, что человек существует в мире, лишь имея тело, разумеется, очевидно, но что скрывается за этой очевидностью? Насколько значимо тело? Только ли это биологический механизм, служащий сосудом для души?

Парадоксальный ответ дает хоррор-кинематограф: потеря своей анатомической телесности — это и есть Ад. Зеркало, в котором ничего не отражается, — бесполезный предмет. Название фильма «Восставший из Ада»² может ввести неискушенного зрителя в заблуждение, но между тем фильм именно об этом: стремление любыми способами вернуть человеческое тело — значит вырваться из Ада, из небытия. Фрэнк — человек ощущений, и ощущений телесных. Быт, карьера, семья его не волнуют, добродетели также не по его части, так как налагают определенные запреты в этих острых поисках. Как и положено по жанру, Фрэнк находит древний артефакт: шкатулку-головоломку. Тот, кто откроет шкатулку, получит чувственные телесные наслаждения, которые выходят за границы земных ощущений. И Фрэнк открывает. В земной мир входят четыре демона, их инструменты — цепи с массивными крючьями. Режиссер Клив Баркер планомерно на крупных планах показывает, как железо вонзается в тело, как растягивается и рвется кожа, как кровавыми ошметками разлетаются органы — человек превращается в месиво из кусков плоти на полу. Перед зрителем визуальная интерпретация расчленения человеческого тела.

Именно тела, так как крик Фрэнка все еще звучит. Весь остальной сюжет фильма строится на безжалостном прорыве героя в земную реальность. С помощью своей любовницы Джулии, которая увлекает в дом мужчин, он совершает беспощадные убийства, чтобы завладеть их органами, мышцами и как итог — кожей. Баркер предлагает зрелище почище анатомического театра с демонстрацией органов как открытых для обозрения, так и невидимых внешне. Чем больше жизней незадачливых поклонников Джулии заканчивается под ударами молотка, тем сильнее зритель чувствует ценность каждого человеческого органа, каждой мышцы, каждого кусочка кожи. Пусть даже таким образом, но фильм говорит о значимом для человека чувстве телесной целостности, которое проявляет наше Я в нас самих в неотторгаемой близости с собственным телом. Недаром в фильме Фрэнк боится только одного — потери вновь приобретенного тела. Восстать из Ада — значит восстановить плоть, утратить плоть — вернуться в бестелесное пространство — в Ад.

Визуализация поэтапной деформации и реконструкции телесного позволяет рассматривать человеческое тело с позиций непрерывной трансформации. Интересно, что Валерий Подорога образ тела трактует как своего рода «форму для витального потока, как нечто не ставшее, а становящееся»³. Понятие «тело-объект» заменяется на понятие «тело-порог». Тело-объект — это уже нечто свершенное, ставшее, лишнего внутреннего движения вперед. Метафора жизни как водного потока оперирует понятием порога, некоего препятствия, отклонения, вибрации, завихрения на пути движения витального потока. Двигаясь по беспрестанному потоку становления, человек воспринимает себя именно в этих порогах, через состояние своего тела, так как он «закован» внутри своего тела, и мыслительный процесс есть результат работы органов тела. В различных точках становления тела-пороги приобретают новые качественные состояния.

Как ни странно это может показаться на первый взгляд, но эта метафора тела-порога, находящегося в непрерывном становлении, находит визуальное воплощение в фильмах, где сюжет закручивается вокруг мутации человеческого тела. Конечно, здесь имеет место одно допущение, связанное идеей тела-порога. Именно определенный порог или сдвиг, завихрение в непрерывном процессе становления в этих фильмах уж очень необычен. Иными словами, посредством такого порога человека помимо его воли выбрасывает из его человеческого потока становления в чуждый ему иной поток, который подхватывает его и несет дальше до следующего порога. Мутлирующее тело можно сравнить с ситом, через отверстия которого с мощным напором проходят витальные силы нового потока. Мутлирующее тело открыто и в какой-то мере беззащитно до той поры, пока не завершило

свой процесс становления. Появление новых органов, связанных с мутацией, представляет из себя жестокий и болезненный процесс: это разрывание плоти, искажение конечностей и органов, деформация костей и так далее.

Каждая последующая точка мутации влечет за собой неизменную трансформацию сознания. Логическая цепочка Я — Я-тело — Мир как осознание своей психосоматической целостности в реальности ломается. Из-за мутации тела мое Я — уже не мое Я и мой Мир — уже не мой Мир. Тут сразу встает вопрос: кто Я теперь и мой ли это мир?

Возможно, этот вопрос задает себе моллюск-пришелец, мастеря из заброшенной пустой банки цветок в последнем кадре фантастического фильма «Район № 9»⁴. Зритель слышит лишь нечленораздельные звуки, издаваемые внеземной особью, хотя раньше это был человек. Это история телесной мутации смешного доверчивого парня Викаса ван де Мевро в нечеловеческую особь, а точнее сказать, его мучительной и опасной борьбы за возвращение собственного тела. Он, среднестатистический человек, служит в Управлении по работе с неземными цивилизациями. Его задание — выдать уведомление пришельцам, чей корабль завис над Йоханнесбургом в результате поломки, о переселении в новый район. Пришельцы, жители иной более технически совершенной планеты, внешне отличаются от людей. У них есть голова, туловище, верхние и нижние конечности, но все это лишено человеческой плоти и кожи. Их называют моллюсками — и они здесь Чужие. Случайно попавший в кровь Викаса инопланетный состав вызывает постепенную мутацию его тела.

Последний шаг в процессе мутации — утрата лица: замена глаз на шарообразные фасеточные глаза насекомого, потеря кожи и мимики, свойственной человеческой природе. Пока у героя есть человеческое лицо, пока работает мимика и живут глаза, отражая мельчайшие нюансы внутреннего состояния, Викас все же воспринимается человеком. С исчезновением всего этого он — тварь. Потеря человеческого тела повлекла за собой его отторжение из мира людей.

Интересно, но чем больше мутирует его тело в моллюска, тем более трансформируется его сознание, приобретая качества, которых у героя раньше не было, — сострадание, решительность и смелость. Тело, находящееся в потоке трансформации, натывается на пороги человеческого непонимания, неприятия, злобы, корысти. И эти пороги лишь ускоряют внешнюю мутацию, ведущую к нравственным изменениям.

В фильме явно прослеживается мысль: только лишившись своего привычного, данного природой тела, оказавшись насильственно вырванным из среды внешне себе подобных, человек как субъект существующего мира приобретает объективный взгляд на этот мир.

Зрителю словно предлагается еще одна интерпретация Лакановского зеркала: срез природы человеческой (в общем смысле) души через тело Другого. Иными словами, некий сбой, который ведет к иному потоку становления, внешне репрезентируется через трансформацию тела соотносящийся с трансформацией сознания и неуклонно заставляет иметь иную точку зрения, т. е. поставить себя на место Другого.

В фильме эта мысль приобретает свое визуальное воплощение: Другим становится сам герой через трансформацию своего тела. Трагедия Викаса именно в этом — его человеческое заключено в телесность чужой природы и потому лишено права существования в мире людей.

Безусловно, эти два фильма, выбранные для анализа, можно отнести к неким фильмам-аттракционам. Но к аттракционам маргинального порядка. Киножанры ужасов и научной фантастики (а эти жанры, как правило, имеют весьма размытую границу) обычно имеют тавро об ограничении в показе. Во всяком случае, такие фильмы не рекомендуют смотреть детям.

Следующий фильм — это аттракцион, рассчитанный на широкого зрителя. Фильм, без сомнения, можно назвать продуктом современной массовой культуры, помноженный на передовые цифровые технологии motion capture и 3D. Это «Аватар» Джеймса Кемерона⁵. На первый взгляд — это красивая сказка с хорошим концом, раскрывающая тему гуманизма и толерантности. Однако сюжет «Аватара» не настолько прост. Речь идет о столкновении двух способов познания мира: человеческого, с помощью науки, и инопланетного, основанного на возможности напрямую связываться с Богом посредством природы своего тела. Обитатели планеты Пандора аватары могут управлять животными и подключаться к своему Божеству, обмениваясь импульсами напрямую как бы через USB-порт.

В чистом виде тело этого мира можно сопоставить с «телом-объектом», законченным и нестановящимся. Такие тела-объекты имеют и аватары, синие трехметровые идеально сложенные, очень похожие по строению тела на людей (исключая USB-порт и хвосты). Телесность аватаров находится в совершенной гармонии с природой их планеты. Здесь не может быть развития, так как отсутствует целый пласт из мира человеческого Духа, а именно пласт сомнения, выбора и работы мысли как таковой. Действительно, не зачем сомневаться и принимать решения, если тебе напрямую посылаются «правильные» импульсы-указания, если знание о своей природе можно получить не утруждаясь. Иными словами, аватары не нуждаются ни в эмпирическом, ни в логическом пути познания именно благодаря своей особой телесной анатомии. С одной стороны, это некая утопическая модель мира без Зла, с другой стороны — это мир, в котором не может существовать человек как в прямом, так и в переносном смысле. И дело не в том,

что по сюжету человек не может дышать на этой планете, проблема в том, что человек — существо становящееся, «тело-порог» в своем стремлении к внешней и внутренней трансформации. Пандора потому «тело-объект», что за внешне красочной статичностью скрывается пустота, это чистой воды симулякр, возведенный в совершенство. Ужас этого фильма в том, что главный герой с радостью решает стать аватаром. Замена пусть и частично обездвиженного, но все же человеческого тела новым совершенным USB-портом принимается им без сомнений и сожалений.

Герой XXI в., отказываясь от своего человеческого облика, отрекается тем самым от своей человеческой сущности, становясь «телом-объектом», симулякром.

Итак, возвращаясь к началу статьи, можно с уверенностью сказать, что язык цифрового изображения как основа нового визуального стиля в современной визуальной культуре начинает «выламывать» античные традиции идеального человека как совершенства духа и тела. Если XX в. с помощью цифровых технологий возвел в масскульте прочный небоскреб идеального тела, хотя и с явным перевесом в сторону телесности, а не духовности (на образе идеальной фигуры построена почти вся реклама, включая косметические клиники, предлагающие новейшие методы коррекции лица и фигуры), то сегодня традиционная телесная система координат основательно пошатнулась. Феномен «Аватара» Кемерона — свидетельство наступивших перемен. Налицо возрастающая тенденция моды на аватаров, симулякров, созданных из пикселей. Человек в XXI в. хочет перестать быть человеком. Человеческое тело в сфере визуальной культуры уходит из фокуса бытия и растворяется где-то в ночных сумерках бессознательного. А это, пожалуй, похуже ночного кошмара.

P.S. Фраза для размышления, ведь пока мы еще люди:

«Тело даровано богами; лишь для нас оно пребывает в конечном времени появляющихся и исчезающих вещей. Дар может быть принят или отвергнут, но он не может обсуждаться, он — дар!» (Валерий Подорога)

¹ Подорога В. Феноменология тела. Введение в философскую антропологию. М., 1995.

² «Восставший из Ада» (HELLRAISER), режиссер, сценарист Клив Баркер (Clive Barker), 1980-е гг.

³ Подорога В. Указ. соч.

⁴ «Район № 9» (DISTRICT 9), режиссер-сценарист Нил Бломкамп, 2009.

⁵ «Аватар» (AVATAR). Реж. Джеймс Кемерон, 2009.

М. Сорвина

ПЛАСТИЧЕСКАЯ ДРАМА В ПОИСКАХ НОЧИ

Было бы поистине удивительно, если бы Виктор Долгорукий, создатель и бессменный художественный руководитель театра «Платиновый век», не обратился однажды к теме ночи. Ночная тьма и раньше царила в его постановках как символ зыбкости мира и неясности его целей.

В драматической постановке «Страна негодяев» (2005) по пьесе Сергея Есенина ночь сопровождала саму обстановку железнодорожной станции, которой угрожала опасность. Ночью происходила встреча героев-двойников — картонного комиссара Чекистова и идеолога Лейбмана, и в этом тоже виделась подспудная мысль о некой коварной подмене одного другим под покровом тьмы, но в то же время и попытка обоих примерить на себя роль новоявленного Гамлета, прогуливающегося вдоль крепостной стены в поисках истины. Темнота сопровождала и появление бандита Номаха, крадущегося на станцию, чтобы захватить эшелон с золотом. При этом и сам Номах, окутанный ночью, становился не частью детективно-приключенческого сюжета, а воплощением темы вселенского одиночества.

В этой постановке режиссер, верный своим цирковым пристрастиям, оказывался эквилибристом, умело балансирующим между есенинской иронией и трагической темой исторического тупика, бессмыслицы, в которую безжалостное время ввергло героев.

Но еще оригинальнее были решены пластические драмы Долгорукого, в которых ночь приобрела характер метафоры, символизируя холодную таинственность Севера («Северный ветер», 2002), бесконечность человеческой мысли и черную дыру времени, отрицающую поступательное движение истории («Магические числа», 2006), одиночество человека в двуличном городе-оборотне («Город ночи», 2008). И на этом видении мира, безусловно, сказалось первоначальное образование Долгорукого — художника. Живописность в работах этого мастера, его неожиданные пластические находки изумляют даже бывалых театралов. Свобода визуальных образов режиссера порой кажется безграничной.

Первой постановкой Виктора Долгорукого, открывшей эту серию спектаклей-полотен на фоне полярной ночи, стал «Северный ветер» 2002 г. В основу пластической драмы были положены картины Рокуэлла Кента, с его масштабным видением северной тьмы, освещаемой лишь мерцанием плывущих льдин. В то же время Долгорукий включил в спектакль иллюстративный цикл Кента «Flame», насыщенный не бросающейся

в глаза внутренней динамикой. Например, картина с лежащим человеком, над которым вздымается зажженный факел, послужила основой для сцены сольного танца с использованием элементов канторской акробатики и эквилибристики. Другая картина этого цикла книжных иллюстраций, на которой изображены обеденный стол с сидящей семьей и фигура великана, хранителя очага, представляет собой танцевальный этюд. Жанрово он перекликается с групповыми сценами румынского гимнастического шоу «Aeros» под руководством американских хореографов Дэниела Эзралова и Дэвида Парсонса. У Долгорукого эта тихая сцена также перерастает в молчаливо-шумный диалог разгневанных людей — со стуком каблучков и метанием тарелок, передвижением стульев, экспрессией отношений, прорывающихся изнутри молчания. На какое-то время мы даже забываем, что это ожившая картина, но вдруг действие сворачивается так же быстро, как и началось — оно как будто «убирается», складывается, и вот уже перед зрителем вновь предстает первоначальная картина — статичное изображение семьи, чинно сидящей за столом. Режиссер увидел в произведении Кента то, что не столь явно, — иллюзорное спокойствие на грани срыва, напряженность отношений и кипящие внутри страсти.

Традиция пластического изображения живописи на нашей сцене была начата в последней четверти XX в. режиссером Гедрюсом Мацкявичусом, создавшим уникальный театр пластической драмы. И Долгорукий не собирался скрывать, что в юности его главным потрясением стала пластическая драма «Красный конь», увиденная в 1984 г. на сцене ДК имени Курчатова. В особенности же будущего режиссера поразили не танцевальные, а статичные сцены, в которых актеры как будто примеряли полотна на себя, застывая в пустых рамах и пытаясь удержать это счастливое мгновение.

«Но если бы только это, — говорит Долгорукий. — Самым колоссальным моим впечатлением стала артистка, пытавшаяся «вписаться» в раму картины с непомерно длинным, стилизованным в духе ретро мундштуком. В ней была грация ящерицы, шарм Полы Негри и еще что-то такое, чего я вначале даже не понял. Потом меня осенило — в ней было то, что так редко и так счастливо случается в актерах: необъятность темы, невозможность ограничить ее рамками одного сюжета. Так и эта героиня примеряла различные позы, чтобы удержаться в картинной раме, а потом застыла, призывно и загадочно изогнувшись. И только ее мундштук с папироской все время оказывался за пределами статики художника-живописца. И эта деталь стала главной интригой пойманного мгновения»¹. Думается, будущего режиссера поразило в постановке Мацкявичуса то самое «несказанное» или, точнее, невысказанное «органическое молчание»², о котором в середине 1980-х гг. писал театровед Вадим Щербаков.

По словам Долгорукого, именно в тот момент он нашел самого себя: будущего «художника, рисующего всегда и в раме, и за ее пределами»³. То есть и Долгорукий невольно стремился к тому сочетанию «острого внешнего рисунка и достоверности внутренней жизни»⁴, которое теоретик искусства пантомимы Илья Рутберг называл главным в творчестве Мацкявичуса.

К живописи обращаются сегодня и другие режиссеры пластической драмы. Например, талантливая феерия Игоря Григурко «Анаморфозы шута» (петербургский театр «ЧелоВЕК», 1994) была посвящена мотивам творчества Сальвадора Дали и фантастическим снам художника.

Но у Долгорукого задача была несколько иная. И для ее выполнения ему потребовалось освоить путь художника самостоятельно. Режиссер так объясняет извилистый путь своего разнопланового образования: «Я хотел осознать вначале живопись как искусство ограниченного палитрой пространства и движения, попытаться это пространство преодолеть, а потом — вырваться на простор и воплотить картину в движении»⁵.

Даже само понятие «полотно» постановка «Северный ветер» трактует сразу в двух лингвистических значениях — и как произведения живописца и как цирковой жанр. В один из моментов действия на сцене, изображавшей застывший пейзаж Северного Ледовитого океана, появлялась фея северной ночи (Мария Гаврилкина) в голубом, искрящемся костюме и бесстрашно исполняла сложные трюки на полотнах. Белые полотна, подобные облакам, возносили актрису к самому куполу, а спектакль, благодаря этой находке, обрел характер мастерски воплощенного шоу.

Сегодняшние шоу обычно включают многочисленные цирковые номера, соединенные непритязательным сюжетом. К примеру, сюжет спектакля швейцарского режиссера Альфа Бернхардта «Небо на земле» («Himmel auf Erden», 1992) строился на довольно примитивной притче о разлученных смертью влюбленных. На небесах Святой Петр (Михаэль Гемпарт) стремится заставить девушку (Белинда Олафсон) жить по законам хора ангелов, в то время как ее жених (Ральф Войт) предпринимает попытки вернуть возлюбленную на землю с помощью огромного количества цирковых мастеров разных жанров, вызывающих к небу с помощью своего искусства. Постановка Бернхардта запоминалась не сюжетной линией, а умелым соединением цирковых номеров, исполняемых известными артистами — Рольфом Кни, Райаном Жюлем, Анатолием Залевским, Наталией Василюк и другими.

Вспомним, что и оперные либретто тоже редко отличались изобретательностью сюжетных линий или психологической глубиной, поскольку цель была в другом — в демонстрации музыки и голосовых данных. И это

вовсе не означает, что творческий труд сочинителей либретто не ценился, за этот литературный жанр брались многие известные писатели, журналисты и драматурги. Для таких произведений требовались простота, лаконичность стиля и острая, внятная коллизия с одним конфликтом. При этом произведения классики, взятые за основу выдающихся опер, — это не самые удачные произведения авторов с мировым именем. Сейчас лишь знатоки вспоминают, что малоизвестная романтическая пьеса Виктора Гюго «Король забавляется» была превращена в гениальную оперу Джузеппе Верди «Риголетто», а заурядная драма провинциального итальянского «вериста» Джованни Верга «Сельская честь» стала популярной только в форме выдающейся оперы Пьетро Масканьи.

Можно сделать вывод, что по большей части шоу, насыщенное действием, движением, не нуждается в глубине мысли и сложности содержания. И, понимая это, Виктор Долгорукий тем не менее не пошел по проторенному пути. Его глобальную и размашистую режиссерскую мысль всегда спасала основательность, умение продумать и сделать говорящей каждую деталь. В зрелищах Долгорукого не бывает случайностей — все увязано в единый узел авторского замысла.

«Северный ветер» — едва ли не самый фантастичный проект режиссера. Долгорукий не ограничился визуальным эффектом величавых картин Кента и ввел доселе никем не использованные средства воздействия: так, в первой части под куполом развернулось настоящее северное сияние, едва не вызвавшее обморок в зале, а вслед за этим со сцены так повеяло полярным ветром, что первый ряд зрителей буквально сдуло. Этот рискованный эксперимент Долгорукого никто не расценил как излишний натурализм, тем более что режиссер сумел просчитать все, вплоть до аудитории: премьера шоу состоялась в Германии⁶, где еще сохранились воспоминания о постановках режиссеров-новаторов, выплескивавших на зрителей первого ряда тазы с грязной водой и кастрюли с макаронами.

Шоковый эффект с северным ветром дополнился появлением на сцене дрессированных морских котиков, вращавших мячи, разрисованные земными материками. Традиционные трапеции и рамки были заменены движущимися под куполом льдинами, на которых гимнасты совершали свои трюки. Акробатический аттракцион на подкидных досках исполнялся артистами в костюмах пингвинов, и в этом виделась вполне реальная подоплека: сразу вспоминались истории полярников об игровой природе этих северных птиц, любящих кататься по наклонной доске и совершающих головокружительные спуски с горы на санях.

Северная феерия, основанная на живописных мотивах Рокуэлла Кента, принесла Долгорукому большой успех. Режиссера называли самым

выдающимся постановщиком XXI столетия, а выступления театра за рубежом проходили при переполненных залах. При этом главная заслуга Долгорукого заключается не в поиске оригинальных решений, а в умении неординарно оформить свою философскую мысль с помощью зрелищных, динамичных образов. И одним из таких образов стала ночь как символ тайны и чрезвычайно удачная основа для метаморфоз, превращений и прочего оборотничества. В ней Долгорукий увидел неисчерпаемую возможность для человека, преодолев земное тяготение в буквальном и переносном смысле, путешествовать во времени и пространстве вселенной.

Именно с этим было связано обращение режиссера к незаслуженно забытому роману советского писателя Юрия Рытхэу «Магические числа». Думается, Долгорукий совершенно справедливо отбросил основные коллизии сюжета, в котором столичный учитель в первые годы советской власти приезжает на Крайний Север, чтобы дать образование неграмотным чукотским охотникам. Подробности романа Долгорукий обобщил в пластически лаконичное противостояние исторически приземленной целесообразности, которую воплощает учитель (Михаэль Шмидт), и вневременного, вечного стремления к познанию, воплотившемуся в охотнике (Василий Савченко) и его «магических числах». Эти числа, их притягательная бесконечность создавали в романе поэтический эпицентр действия. Охотник, замороженный бесконечностью и стремящийся преодолеть ее, все свободное время заносил числа в тетрадь, ожидая чуда — того последнего числа, за которым наступит пустота, великое Ничто. Тщетные попытки образованного человека остановить его, объяснить бессмысленность этих поисков ни к чему не привели. Охотник погибает на унесенной в океан льдине, так и не расставшись со своей мечтой.

Идея романа оказалась чрезвычайно притягательной для Долгорукого, который увидел в ней своеобразный протест против навязанных временем норм и установок. Учителя в исполнении Михаэля Шмидта мы видим акробатом, исполняющим традиционный партерный «полет»⁷. Как номер, исполняемый на арене, «полет» способен иносказательно приземлять желания, особенно если сопоставить его с воздушной гимнастикой. Именно такова была мысль режиссера, когда он выстраивал противостояние учителя и охотника. Героя, пришедшего из мира цивилизации со своей просветительской миссией, как будто все время сковывают житейские обстоятельства, не отпускает земное тяготение: он уже не способен оторваться ни от гимнастического снаряда, ни от земли, ни от своих внутренних установок. Эта скованность подчеркивалась еще и тем, что сложность трюков партерного полета все же достаточно ограничена амплитудой колебаний. Шмидт выполнял трюки на аппарате, представлявшем собой имитацию

натянутой на мачтах рыболовной сети. Герой то запутывался в ней, как рыба, то пытался вырваться, делая двойное и тройное сальто. В этом ему помогала акробатическая группа под руководством Евгения Шторма: по сюжету они — рыболовы-промысловики, также привязанные к этой сети обстоятельствами и необходимостью выживания. Примечательно, что ловиторами⁸ здесь выступали рыбаки, а вольтижерами⁹ — артисты-«рыбы» в переливающихся костюмах, напоминающих чешую.

Связующим звеном между приземленным существованием учителя и северных жителей и небесной сущностью магических чисел представлял охотник в исполнении канатного эквилибриста Василия Савченко, демонстрировавшего трюк с жонглированием бутфорскими цифрами на диагональном канате.

В труде первых пятилеток Долгорукий тоже увидел пластическую метафору. Бесконечное вращение американского колеса по одной заданной траектории символизировало рутинность плановой работы, ее замкнутое однообразие. В то же время сюжетные сценки и трюки, исполняемые на колесе группой эквилибристов Саджик, воплощали заразительное веселье передовиков производства, молодых людей новой эпохи. Они строились в вертикальную колонну, делали кульбиты и много других акробатических трюков, в которых виделся трудовой энтузиазм. Венцом этого аттракциона стал номер, исполняемый «рабочим» и «колхозницей» (Евгений Туманов и Лена Саджик), которые вначале представляли собой статичную скульптурную композицию, а потом оживали и принимались жонглировать серпами и молотами, перекидывая их друг другу. Постепенно к ним присоединялись и другие участники.

Кульминация постановки Долгорукого — аттракцион воздушных гимнастов, представляющий собой мир магических чисел в бесконечности черного космоса. «Сумерки» или темнота ночного неба нередко являются удачной маскировкой лонж¹⁰ и прочих страховочных атрибутов при исполнении сложных композиций. Но режиссер Долгорукий принял еще более неожиданное решение. До сих пор сами фигуры гимнастов оставались обязательным элементом работы под куполом, они были видимы глазу зрителя и представляли то звездами, то космонавтами. Виктор Долгорукий вовсе избавил номер от материальности: тела артистов тонули во мгле, на них фосфоресцировали только созвездия и числа. Каждый гимнаст представлял в образе либо созвездия, либо светящейся цифры. Эти символы парили в пустоте, перелетали друг к другу и создавали различные комбинации.

В комбинациях чисел тоже заключалась логика: это были значимые даты, числовые символы. Совершенно неожиданным и провокационным стал номер с двойным зубником (так называемый трюк «зубы в зубы»),

исполняемый гимнастами Ольгой и Петром Крашенинниковыми, изображавшими две шестерки. Третьей шестеркой в этой демонической комбинации стал ловитор (Тито Беллорезе), державший рамку над Петром Крашенинниковым, делавшим вис на носках, и таким образом все три шестерки были расположены вертикально. Этот трюк вызвал неоднозначную реакцию. Его считали «слишком лобовым», «вызывающим», «претенциозным»¹¹. Однако, думается, основная режиссерская недоработка заключается в недостаточной продуманности роли ловитора, который так и не сумел пока вписаться в номер и выглядит лишней статичной фигурой. Было очевидно, что он понадобился постановщику лишь для целостности цифрового символа. Виктора Долгорукого не смутила реакция на это явное упущение, со свойственной ему самокритичностью он принялся продумывать возможные комбинации, задумался даже о тройном зубнике. Подвижность, изменимость — характерная черта постановок Долгорукого, который способен бесконечно вносить в свои работы дополнения и усовершенствования.

Эффектным финалом аттракциона под куполом стало появление главной фигуры шоу «Магические числа» — символа бесконечности, к которой так стремится чукотский охотник. Герой одержимо пытается дотянуться до нее, но, даже совершая сложные трюки, не может одолеть бесконечность, которая все время ускользает от него.

Такой финал преподнес зрителям еще один сюрприз. Известно, что артистам Долгорукого свойственно претерпевать самые невероятные преобразования и осваивать новые жанры. Многие были изрядно поражены трансформациям сценической судьбы Марии Гаврилкиной, некогда, в середине 1990-х гг., выступавшей в казино Нарофоминска. Она пробовала себя в роли певицы, даже проходила отбор в известный телевизионный проект «Фабрика звезд», но успехом ее усилия не увенчались. Из казино она тоже скоро ушла: игорный бизнес часто ставит артистов в кабальную зависимость от менеджеров-нанимателей. Карьера Гаврилкиной могла бы на этом и закончиться, однако одаренная актриса не осталась незамеченной. Хореограф театра «Платиновый век» Богдан Захарчук, известный своим умением находить таланты там, где их обычно теряют, взял актрису в труппу и решил продемонстрировать ее способности в постановке «Страна негодяев», но не в драматической, а в танцевальной роли нэпманши. В сцене «Soledad» она исполняла аргентинское танго, ставшее воплощением мечты главного героя Чекистова об иной жизни. Позднее режиссер усложнил задачу, и ей пришлось выступать в роли феи северной ночи. Номер на полотнах в феерии «Северный ветер» потребовал от Гаврилкиной совершенно иного применения своих возможностей. Однако

полотна потому и популярны в артистической среде, что при внешней эффектности не являются самым сложным жанром воздушной гимнастики. Утвердить Марию Гаврилкину на роль «бесконечности» режиссеру предложил Богдан Захарчук, и Долгорукий пошел на этот рискованный эксперимент.

Особая сложность номера Гаврилкиной заключалась в том, что почти все трюки ей приходилось выполнять в горизонтальном положении — в раскачке на спине, в горизонтальном вися без упора (при переходе на корд де волан): этого требовал сам символ перевернутой восьмерки, который она воплощала. В финале артистка делала вертушку, и это еще больше усиливало эффект от вращающихся колец «бесконечности».

Можно только предполагать, насколько удача этого выступления удовлетворила тщеславие Богдана Захарчука, загадочной фигуры, пребывающей все время в тени главного режиссера. Методы работы хореографа с неопытными исполнителями, к сожалению, продолжают оставаться его профессиональной тайной, поскольку свои немногочисленные мастер-классы он проводит исключительно за границей — в Северной Каролине (США), в Монтеррее (Мексика), в музыкальных театрах и танцевальных клубах «Teazers» Йоханнесбурга и Дурбана (ЮАР).

При этом главная нагрузка в постановке Долгорукого все же легла не на Марию, а на ее партнера — исполнителя главной роли Василия Савченко, который вначале выступал как эквилибрист на канате, а в конце действия становился еще и воздушным гимнастом с элементами эксцентрики. В аттракционе воздушных гимнастов он был единственным видимым исполнителем. В начале аттракциона он лишь наблюдает за парением чисел, появившись на мостике, затевает забавную клоунаду, демонстрируя простоватую неуклюжесть несведущего в науке человека. В этой части номера Савченко прибегал к традиционным элементам пантомимы: пытался привлечь «числа», балансируя на лбу с цветком, поднимался к ним по невидимой лестнице. Герой терпел неудачу, но стремление к числам становилось неудержимым, и вот уже он штурмовал космос: добирался до трапеции и совершал лопинг — вращение вокруг штамборта, из которого выходил в самый сложный перелет к цифре три, символизирующей троичность мира.

Постановка заканчивалась гибелью героя — лишь на мгновение охотник достигает бесконечности, он делает головокружительные обороты вокруг штамборта и совершает обрыв. При этом традиционного спуска на тросах не происходило: герой просто исчезал во тьме, пропадал бесследно, как это случилось и в романе. Материальное тело его растворялось в бесконечности времени и пространства, оставляя лишь духовное стремление познать непознаваемое...

Последним на сегодняшний день постановочным проектом Виктора Долгорукого стала тема ночи в творчестве Александра Блока. Режиссер обращался к поэзии Блока и раньше, но в основном как клипмейкер, например, остроумно иллюстрировал рекламу шоколада «миньон». Желание воплотить в пластике поэзию не покидала режиссера. Вспоминаются слова артиста и режиссера Александра Румнева о том, что «пантомима не более условна по своей природе, чем рифмованная строка»¹².

Масштабная композиция «Город ночи», известная также под названием «Urbi-Night» (2008), ничем не напоминает его предыдущие работы, причем прочтение блоковской темы города оказалось для многих неожиданным. Традиционное представление обычно рисует нам неприятный город одиночества и разбитых иллюзий. В трактовке Долгорукого ночной город превращается в неумолкающий мегаполис, который гудит, как встревоженный улей, или, по выражению самого режиссера, «шкворчит, как яичница на сковородке»¹³, внося в жизнь человека беспокойство и ожидание катастрофы. При этом Долгорукому удается создать иллюзию постоянного участия в общем процессе. «Одиночка, жаждущий хотя бы ночью обрести покой, но вырванный из покоя насильственно, вынужден все время имитировать некое беспорядочное движение, у которого цели вовсе неясны. Бессмысленный бег на месте, порожденный чувством опасности и желанием мимикрировать под праздную среду. Это состояние напоминает судороги, вызванные веселящим газом. Ожидание, но — тщетное, веселость, но — проходящая, единение, но — иллюзорное»¹⁴.

Известное стихотворение «Ночь. Улица. Фонарь. Аптека», без которого эта постановка просто не могла бы состояться, воплотилось в теме заблудившегося прохожего. Сам блоковский городской пейзаж становится удачной декорацией для сольного выступления Тито Беллорезе, профессионального танцора, выступавшего раньше в итальянских хип-хоп труппах, в том числе в «Almost Famous» Даниэля Бальди. В спектакле «Город ночи» Беллорезе исполняет эксцентрический танец с подвижным фонарем, который в руках артиста превращается то в подвыпившего гуляку, то в рассерженного жандарма, то в партнершу. В финале выступления фонарь становится ходулей, на которой умело балансирует итальянский артист.

В отношении к предметному миру Виктор Долгорукий вновь представит автором и живописной статики, и цирковой эксцентрики. Бутафорская игра с вещами ночного города напоминает в постановке и отношение художника к изображаемой натуре, и забавы арлекина. Появляется в спектакле, конечно, и сам Арлекин-трансформатор (Евгений Туманов), прикинувшийся одной своей половиной грустным Пьеро, чтобы понравиться встреченной барышне (Лена Саджик): «Тень скользит из-за угла, / К ней

другая подползла./ Плащ распахнут, грудь бела, / Алый цвет в петлице фрака»... Но и барышня оказалась вдруг совсем не барышней, а ночной химерой. Это сама Жизнь в образе «старой гадалки» зажигает волшебной палочкой магические карты на стенах домов, а потом слышен все более нарастающий «гул шагов», мечутся черные тени, Арлекин спасается бегством, и все смолкает.

Тема «человечка», зажигающего и гасящего фонари, дает возможность показать эквилибристику на вольно стоящей лестнице. Василий Савченко как артист-универсал демонстрирует свое мастерство вместе с акробатической группой, изображающей то ночные тени, то утренние сумерки, до слез напугавшие фонарщика в стихотворении «По городу бегал черный человек».

В другой сцене появлялась Мария Гаврилкина — «царица мира» в белом одеянии. Она спускалась на корд де пареле, но попадала в окружение глумливого кордебалета — вульгарных обывателей. Евгений Туманов, на этот раз в роли «рыцаря», пытался защитить ее. Но вот корд де парель внезапно превращается в цепь — символ рабства, тюрьмы. На ней героиня делает арабески и круговые вращения, словно пытаясь вырваться из неволи, а потом низвергается в мрачное подземелье, полное танцующих пауков-акробатов...

Концовка этого представления все время играет у Долгорукого по-разному — иногда как триумф «рыцаря», спасающего свою оскорбленную миром обывателей «царицу», иногда как пессимистический открытый финал с «иноком», одиноко бредущим по дороге в поисках изгнанной веры. И в этом — двойственность фантазии Блока, отождествлявшего себя то с воином-победителем, то с жертвенным монахом. По словам режиссера, на выбор концовки пока еще оказывает влияние такая банальная и приземленная вещь, как настроение, а иной раз — специфика зрительного зала, которую он умеет предсказывать заранее.

* * *

Театр пластической драмы не умер и нигде не исчез. Он по-разному воплощается в сегодняшнем изменчивом мире — и как коммерческое шоу «Кракатук» Александра Могучего в Коломенском (2005), и как философский балет «Анаморфозы шута» Игоря Григурко в петербургском театре «ЧелоВЕК» (1994), и как фантастические живые картины в постановках Виктора Долгорукого.

Не исчезла из пластической драмы и тема ночи как самого иллюзорного времени суток и одновременно — некоего инобытия, в котором во-

площается художник. В постановке А. Могучего ночь — это, прежде всего, дань первоисточнику — «Щелкунчику» Э.Т.А. Гофмана, в котором само действие является сном. У И. Григурко жизнь в целом приобретает характер ночи-инквизиции, вечного мрака человечества. Виктор Долгорукий не столь пессимистичен. Для него ночь — время уединенного размышления о мире и о возможных путях взаимодействия с повседневной реальностью.

¹ Der Wind aus dem Nord Russland. Ruhr Nachrichten, Dortmund, 2002, 11. April.

² Щербakov В. О пластическом театре. Театр, 1985, № 7. С. 28.

³ Der Wind aus dem Nord Russland. Ruhr Nachrichten, Dortmund, 2002, 11. April.

⁴ Рутберг И.Г. У парадного подъезда пантомимы. Театр, 1978, № 7. С. 118

⁵ Hedick, Werner. Die Farben der Nacht und die neue plastische Welt. Die neue Zeitung für Tirol. Innsbruck, 2006, 25. März.

⁶ В Дортмунде и Эрфурте, в апреле 2002 года. — М.С.

⁷ Партерный «полет» — номер, исполняемый на установленной на манеже аппаратуре в виде сетки, натянутой на четыре мачты.

⁸ Ловитор — гимнаст или акробат, выполняющий функцию ловящего.

⁹ Вольтижер — гимнаст или акробат, которого бросает и ловит ловитор.

¹⁰ Лонжа — страховочный трос.

¹¹ Die besten Tanznachrichten. Frankfurter Rundschau, 2006, 12. August.

¹² Румнев А. О пантомиме. М., 1964, С. 215.

¹³ O'Bryen Pirus. «Urbi-Night» in «Platinum century». The Irish Times. Dublin, 2008, 2 November.

¹⁴ Там же.

Е. Савицкая

НОЧНЫЕ ПРОГУЛКИ ПО ПЕТЕРБУРГУ (ИЗ НАБЛЮДЕНИЙ ПРАЗДНОШАТАЮЩЕГОСЯ)

В поисках новых видов развлечений, впечатлений и ощущений мы все чаще обращаемся к нестандартным зрелищам, «необыкновенным концертам», индивидуальным туристическим программам и даже различным играм «на местности» с элементами экстрима. Элемент свежести может принести даже перенос обычных, казалось бы, мероприятий на непривычное время, будь то музыкальные вечера из серии «Классика для полуночников», получившая невероятную популярность ежегодная акция «Ночь в музее» или различные ночные презентации, премьеры и фестивали, заставляющие почтеннейшую публику собираться во внеурочное время у магазинов, кинотеатров, концертных залов и прочих типично «дневных» мест. Одной из форм городского досуга являются ночные развлечения и зрелища под открытым небом, ночные экскурсии, массовые гулянья и одиночные прогулки. В этой статье мы остановимся в основном на Петербурге — городе, в котором трехсотлетняя традиция празднеств сегодня возрождается в новых формах.

Серая громада города, которая днем может показаться мрачной, ночью, как по мановению волшебной палочки, перевоплощается в сказочную, разноцветную «иную реальность» (или ирреальность?) Отправляясь на экскурсию или прогулку ночью, несмотря на кажущуюся темноту, мы надеемся увидеть что-то, чего не видно днем. И действительно видим, — ведь игра света и теней рисует необычные образы, а воображение, в свою очередь, «достраивает» картинку. Темные, почерневшие стены как бы уходят во тьму, а на фронтонах и крышах домов, дворцов и крепостей, опорах и линиях мостов проступают сияющие контуры, иногда повторяющие основные формы, иногда — создающие совершенно иные рисунки, картины, надписи... Вечерний и ночной город кажется более реальным, чем дневной; более настоящим и «правильным», пусть и «не совсем» существующим в реальности. Меняется география города и геометрия его объектов, выступают на первый план иные топонимы, появляются новые маршруты. Ночная прогулка — пешеходная, автобусная, водная — позволяет взглянуть на город, пусть даже очень знакомый, в новом свете. Не случайно рекламные тексты различных туристических фирм зазывают посетителей «незабываемыми впечатлениями», «захватывающими видами» и «романтической атмосферой». Некоторые петербургские зрелища, например, разводку мостов, можно увидеть только ночью, и ради этого стоит пожертвовать сном.

Сегодня популярность ночных развлечений в городе так велика, что одно из издательств дважды в год выпускает специальный «Ночной путеводитель по Санкт-Петербургу». На сайте издания предпослана такая аннотация: «День заполнен работой, вечер и ночь мы можем оставить себе. Куда пойти отдохнуть, что можно посмотреть в позднее время, да и мало ли что может понадобиться нам ночью. Что-то отпраздновать, заняться спортом, в баньке попариться, а вдруг заболит кто-то...»¹ Требования к фирмам, желающим попасть в справочник, — работать круглосуточно или в продленном режиме (после 22 часов).

Общеизвестно, что географическое положение Петербурга предопределило необычное распределение естественного освещения по времени суток: длинные «предполярные» ночи зимой и светлые «белые» ночи летом. Малая продолжительность светового дня и раннее наступление темноты в осенне-зимний период (в декабре сумерки «наползают» уже в три часа пополудни², а уличное освещение работает по 18 часов в день) нередко рассматриваются исследователями как «усиливающие депрессивность, расширяющие пространство мрака»³. Характерной особенностью является малое количество солнечных дней (их всего 62 в году), причем зимой царит, как правило, пасмурная погода, резко усиливающая сумрачность, холодность каменных облицовок и плоскостного ландшафта. Именно в этих условиях возрастает потребность как в солнечном свете — или хотя бы его иллюзии, — так и в развлечениях, зрелищах, способных заполнить «оставленные себе» длинные вечера и ночи.

Да будет свет!

Уже на первой странице этой статьи несколько раз употребляется слово «свет». О значении «огней» (искусственных и живых) в жизни большого города написано немало⁴. Электрическим светом залиты ночью (и днем) крупные города, и при виде сверху мегаполис кажется колышущимся, полыхающим морем бело-желтого цвета. Кажется, что это яркое электрическое поле притягивает, подобно «черной звезде», причем как в буквальном (магнитные заряды), так и переносном смысле. При этом Москва с ее городами-спутниками похожа на огромного разлапистого паука, а Петербург... Петербург ночью можно обозреть, например, со смотровой площадки Исаакиевского собора, и тогда он предстанет как величественная картина — черное полотно с регулярным рисунком огней, освещающих строгие линии улиц, проспектов и мостов, исторические здания, памятники, окна; и в то же время с темными провалами дворов-колодцев, подворотен, темными склонами крыш...

Примечательно, что «богатая» иллюминация Санкт-Петербурга — явление не только новейшего времени; традиции городского освещения имеют в Северной столице длительную историю. Общеизвестно, что именно в Петербурге еще более трехсот лет назад состоялся первый в России удачный опыт городского освещения — он был приурочен к празднованию победы русских войск над шведами под Калишем (23 ноября 1707 года). В Петербурге же, на Одесской улице, в 1873 г. появились первые постоянные электрические фонари, а спустя несколько лет — первая электростанция, питавшая фонари на Литейном мосту. Горожане восприняли появление новшества как своеобразное зрелище: прогуливались под ними, читали газеты и т. д. Газовое освещение, предшествующее электрическому, было полностью ликвидировано лишь к 30-м годам прошлого столетия. В блокадные годы город был погружен во тьму. С конца 1950-х гг. начался новый этап в развитии осветительного хозяйства Ленинграда, однако долгое время основное внимание уделялось центральным улицам и главным магистралям города. В сумеречные постперестрочные 90-е многие районы вновь оказались в полутьме, и лишь на границе нового века городские власти приступили к глобальному переустройству городской системы освещения.

В 1999 г. принята программа «Светлый город», призванная реконструировать изношенные электросети, а также заменить порядка 200 светильников, установить архитектурно-художественную подсветку исторических зданий и т. д. Было подмечено, что «неудачное расположение светильников создает эффект так называемых световых столбов и пятен, когда фасад здания зрительно дробится на фрагменты. В результате часть Невского проспекта, например, выглядит как монотонный световой штакетник. <...> Один из примеров не слишком эстетичного светового оформления — здание клиники «Меди» на Невском проспекте: установленные здесь светильники жители города окрестили «горшками» и «совками»...»⁵. Особенно усилилось стремление администрации «привести в порядок город» к 300-летию, когда в Санкт-Петербурге намечались большие торжества с участием высоких иностранных гостей.

Новый виток программа «Светлый город» получила в 2004–2007 гг. На очередном этапе предполагалось не только значительно повысить качество и уровень освещенности Санкт-Петербурга, но и «создать единый световой образ Северной столицы»⁶. Кроме того, желание «высветлить» Петербург было продиктовано заботой о душевном здоровье горожан. «У нас северный город, давящая атмосфера, мы привыкли к серости. Поэтому яркое световое оформление просто необходимо» (В. Матвиенко)⁷. Монтаж художественной подсветки Невского проспекта (проект был вы-

полнен при участии итальянских дизайнеров) требовал установки уже 40 тыс. светильников; также было решено осуществить светодинамическую подсветку крейсера «Аврора», реконструировать освещение Московского проспекта, других магистралей и районов города. В дальнейшем программа затронула и знаменитые пригороды.

Нельзя не приветствовать стремление укрепить имидж Петербурга как европейской столицы, сделать город более привлекательным для жителей, туристов и инвесторов. Однако внешняя пышность, ослепляющий «имперский» блеск, агрессивное, избыточное сияние вывесок не скроют «зияющих пустот» в историческом центре, не превратят в подлинники нарисованные на ткани фасады, которыми затянуты полуразрушенные дома. Сегодня даже в Белую ночь искусственное освещение «жарит» столь сильно, что порой затмевает отсвет солнца — трудно понять, зашло оно или все-таки нет?..

Зимние феерии

Как указывают исследователи, в аннинскую и елизаветинскую эпохи зрелища, происходившие на открытом воздухе (или, как сказали бы сегодня, *open air*), носили почти исключительно сезонный характер и осуществлялись в основном в осенне-зимний период⁸. Это можно объяснить тем, что излюбленные знатью развлечения в виде фейерверков и огненных феерий требовали темноты; кроме того, большинство обеспеченных жителей предпочитало проводить летнее время за городом.

Именно на зимний («темный») период и по сей день приходится наибольшее количество праздников, которые в современном Петербурге отмечаются с размахом. Пик поводов для гуляний приходится на декабрь и январь. Традиционно жителям обеих столиц «не сидится» дома на Новый год и Рождество: необходимо сделать покупки, посетить друзей и родственников, прогуляться после обильного стола, просто рассмотреть праздничное убранство города, уловить его атмосферу. Но если москвичи неохотно идут встречать Новый год на Красную площадь (вход на которую закрывается уже в 10 вечера и усиленно охраняется стражами порядка), да и вообще часто ограничиваются прогулкой по придомовой территории, то жители Петербурга в праздничную ночь с удовольствием посещают исторический центр и Дворцовую площадь. Распространенность гуляний в Новогоднюю ночь, вероятно, связана с компактностью и доступностью исторического центра, куда из районов средней отдаленности при желании можно добраться пешком. К тому же после боя курантов перестает работать метро (которое в Петербурге традиционно закрывается

в полночь), что вынуждает жителей и гостей Северной столицы выбрать-ся из дома еще до наступления Нового года.

В праздничные гулянья на Новый год и Рождество город сам по себе представляет яркое, сверкающее зрелище, эдакий фантасмагорический театр под открытым небом. К повседневной подсветке добавляется праздничная. Ежегодно на суд публики города представляется новый проект, хотя особо удачное оформление некоторых зданий (например Городской думы) и улиц сохраняется. Перенимается передовой европейский опыт. В 2009 г. деревья на Дворцовой набережной были украшены такими же элементами, «как на Елисейских полях в Париже»⁹ (гирлянды в виде «рюмок» со стекающими каплями света — использованы и в 2010-м). В нескольких вариантах оформления представляются городские елки, количество которых доходит до семи десятков (большинство — искусственные). В то же время елка у Казанского собора традиционно остается неукрашенной, так как ее местонахождение, по словам авторов проекта, «обязывает к строгости»¹⁰. Темный сквер у Казанского собора контрастирует с цветным, искрящимся яркими красками Невским проспектом. «Проплывающая» под дугами-перетяжками Невского, пешеходы, водители и пассажиры автотранспорта чувствуют себя посетителями 3D-кинотеатра, настолько объемным и в то же время ирреальным кажется «изображение», искусственно смоделированное «тоннелью» проспекта. Даже вывески, надписи и рекламные щиты вписываются в этот сияющий новогодний парад. Знаменитые же питерские фонари становятся лишь скромными участниками действия, на время «задвинутыми» в тень более ярких, блестящих «фигурантов».

В 2010 г. новогоднее убранство было особенно пышным (включая и природные украшения — заиндеветшие на морозе деревья казались настоящим чудом после нескольких предыдущих теплых зим). В проекте, охватывающем практически весь центр города, использованы световые композиции, гирлянды, светодиодные завесы, дуги-перетяжки, экраны, различные украшения — светящиеся снежинки, елочки, шары и т. д. Для каждого исторического здания (комплекса зданий), значимого городского «локуса» продумывалась своя композиция. Например, фонтан в Александровском саду — историческом центре народных гуляний — радовал глаз «струями воды» из мелких сине-голубых светодиодов. Корпуса кораблей на Ростральных колоннах украсились светящимися «парусами». Оформление Петропавловской крепости (которое в «повседневном» своем варианте признано «Лучшим проектом наружного освещения» на конкурсе «Российский светодизайн-2009») было дополнено тремя 6-метровыми видеоэкранами и красноватой подсветкой под карнизами крепостных стен (впрочем, прошлогодняя идея с футуристическими «зелеными ел-

ками» из светящихся трубок представляется более удачной»). Здание Биржи, ставшее наиболее популярным объектом для фотографов, было украшено многочисленными гирляндами с мерцающими бело-голубыми огоньками (т. н. подсветка «Хрустальный дом»). На площади Островского, где проходила Рождественско-новогодняя ярмарка, расположились подсвеченные карусели, торговые «домики» и каток, а возле памятника Екатерине впервые водружена елка.

Любопытно, что само доведение до местных СМИ художественного замысла новогоднего проекта-2010 было превращено в своеобразный карнавал. По сообщению сайта fontanka.ru, пресс-релиз от Городского центра размещения рекламы журналистам зачитывал... переодетый Дедом Морозом актер Анвар Либабов; он же проводил для представителей СМИ автобусную экскурсию по городу, в процессе которой всем участникам были розданы элементы карнавальных костюмов (шляпки, рожки, шутовские колпачки). Корреспондент с юмором описывает ситуацию. Для начала ведущий предложил журналистам «детально рассмотреть световое убранство стрелки Васильевского острова. «Контурное и объемное оформление светодиодными гирляндами с добавлением динамических и мерцающих эффектов!» — скандировал Дед Мороз. Оформление действительно оказалось достаточно объемным и в меру контурным. Здание Биржи светилось, как казино в Монте-Карло: 36 колонн и торцевые фронтоны усыпали яркими зернистыми блесками. Праздничной мерцающей паутиной оплетены и Ростральные колонны. В центре стрелки красуется 20-метровая искусственная ель, опоясанная разноцветными кольцами огней. Завсегдатаи стрелки — растущие вдоль гранитной окантовки набережной деревья — также не обошлись без косметики. Их превратили в «плачущие»: по подсвеченным ветвям катятся крупные огоньки-слезки. «Почему деревья плачут?» — спросил Мороз. «От радости», — мгновенно догадались журналисты»¹¹. Отметим, что особенно сюрреалистично выглядела новогодняя подсветка в опустившемся тумане.

«Эпицентром» новогодних торжеств в Санкт-Петербурге, как и в 2009 г., стал Фестиваль световых проекций на Дворцовой площади. Шоу организовано Санкт-Петербургским международным центром фестивалей и праздников (художественный руководитель, главный режиссер — Василий Сазонов, главный художник — Наталья Дмитриева). К постановке были привлечены известные европейские поставщики звукового, светового и проекционного оборудования. И если в 2009-м «светопредставление», по мнению критиков, стало способом «улучшить подпорченное кризисом настроение горожан»¹², то в нынешнем году оно воспринималось скорее как одно из изысканных развлечений и неизменных атрибутов Нового

года «по-питерски». Посмотреть «бесплатное кино» на Новый год-2010 пришло немалое количество петербуржцев и гостей города (на каждом сеансе, по данным прессы, побывало от 60 до 100 тысяч человек).

С 30 декабря по 7 января каждый час (с 18 часов вечера) на Дворцовой площади гасла вся «штатная» подсветка (включая гирлянды на главной елке Санкт-Петербурга), и на стенах Эрмитажа и Генштаба разворачивалось завораживающее аудиовидеодейство, в центре которого оказывался зритель. Основой медиаспектакля стали три сюжета о Санкт-Петербурге, смонтированные в единую композицию общей продолжительностью около 8 минут. Официальный пресс-релиз описывает сюжеты так:

1. «Ожившие здания» — волшебная мистерия на тему петербургской архитектуры;

2. «Тени Петербурга» — мифы и легенды города, романтика и мистика петербургских улиц и площадей;

3. «Петербург — молодой город» — современный спектакль ярких забавных образов в технологии флэш-анимации¹³.

В первой, торжественно-вступительной части использованы в основном цветковые проекции на здания, «выхватывающие» отдельные архитектурные детали (колонны, окна, арки), расцветивающие их разными красками и всполохами. Вторая часть — тревожная по атмосфере, черно-белая, «графическая», словно тонким пером прорисовывающая картины из прошлого Санкт-Петербурга, фигуры исторических личностей, литературные сюжеты («Пиковая дама»), здания, улицы, «фонари и аптеки». Третья — «молодежная», зажигательно-беззаботная, с использованием реальных видеосъемок и преобладанием музыкально-танцевальной тематики. Под стать сюжетам было подобрано музыкальное сопровождение: первая часть — симфоническая обработка английской рождественской песни «We Wish You a Merry Christmas», далее — авторские симфонические фантазии, финал — в ритмах латино и рока.

Художники создавали проекции, учитывая архитектуру и цветковое решение зданий; предварительно были сделаны точные фотографии площади и домов, произведены математические расчеты. В результате образы удачно «легли» на огромные «экраны», оживляя их в прямом смысле слова. Зимний дворец с его дробным ритмом колонн, чередованием цветов, пышными украшениями стал в основном «полотном» для различных декоративных элементов, узоров, световых «сеток», тогда как Генштаб с его более «гладкой» внешней поверхностью — «ареной» для сюжетов, динамичных смен «картинок», надписей. Например, в «Молодом городе» «армия» мультяшных Дедов Морозов прыгивала с карниза на балконы Генштаба, а с них — на землю; на этих же «постаменты» появлялись танцующие фигуры

музыкантов, и вдруг все здание превращалось в огромную вытянутую по фасаду клавиатуру. Доминантой шоу на площади стал Александровский столп, окруженный «сказочным лесом» из множества живых елок и подсвеченный мощными «танцующими» лучами прожекторов. Кульминацией же всего праздника явился большой фейерверк на стрелке Васильевского острова, который грянул 31 декабря ровно в полночь.

По словам организаторов, при постановке новогодних торжеств-2010 и, в частности, Фестиваля световых проекций, был учтен богатый опыт европейских фестивалей, в том числе фестивалей света и световых проекций в Лионе и Шартре, торжеств по поводу юбилея Эйфелевой башни в Париже. Вместе с тем одна из главных задач — продолжение новаторских традиций петровских праздников, укрепление исторической славы Петербурга, города-генератора идей¹⁴. На сайте организаторов в качестве основополагающего тезиса декларируется мысль о следовании заветам Петра, который «повелел, чтобы праздники в Санкт-Петербурге отмечали широко и всенародно с парадными шествиями, придворными приемами, балами, маскарадами, театральными постановками, народными гуляньями с иллюминацией и фейерверками»¹⁵. Действительно, традиции «широкого» празднования активно воссоздаются в Санкт-Петербурге нового тысячелетия; реконструируются исторические развлечения. Так, в 2006 г. на Дворцовой площади был воссоздан Ледяной дом Анны Иоанновны, в 2010-м в Александровском саду по гравюрам XVIII века построена катальная горка.

Белые ночи и Алые паруса

Феномен Белых ночей, уникальное природное явление, создающее особую, неповторимую атмосферу города, известно даже тем, кто никогда не бывал в Петербурге. Белые ночи стали основой как художественно-литературного мифа, отразившегося в творчестве А. Пушкина, Ф. Достоевского, И. Бродского и других мастеров, так и своеобразной «мифологизации общественного сознания»¹⁶. Особые краски, болезненно-хрупкая атмосфера Белых ночей воплотились в метафорах о «городе-призраке», сама Белая ночь стала восприниматься как символ вечности, не-умирания и в то же время смерти...

Иллюминации и фейерверки — неперенные атрибуты современных летних городских праздников, абсолютный пик которых приходится на конец мая — начало июля. Сегодня Белые ночи продолжают оставаться пиком туристического сезона, к которому вольно или невольно приурочиваются городские торжества (День города, Международный экономический форум, День конституции, «Алые паруса»), культурные события

(фестивали «Звезды Белых ночей», «Площадь искусств», рок-концерты на Дворцовой площади) и даже «встречи в верхах». Своеобразной «новой традицией» стал праздник выпускников «Алые паруса» (проходит в конце июня). Представление, ареной для которого становится сам город, его воды, здания и «мерцающий экран» неба (шоу проводится в акватории Невы у Эрмитажа), а зрительскими местами — набережные, окна и крыши Питера, сочетает музыкальный перформанс, водную феерию, лазерное шоу и грандиозный фейерверк. Сотни залпов озаряют бледно-синее предзакатное небо. Используются не только салютные залпы с территории Петропавловской крепости; пиротехника располагается на фонтанах, мостах, набережной стрелки, крышах зданий. Открытое пламя полыхает в чашах Ростральных колонн, освещая город сверху¹⁷. Кульминацией праздника становится «дефиле» старинного фрегата с подсвеченными алыми парусами вдоль Дворцовой набережной. Сочетание множественных средств художественного воздействия, и при этом — динамичность, выстроенность цветовой и музыкальной драматургии, разнообразие эффектов делают «Алые паруса» действительно незабываемым зрелищем, которое надолго остается в памяти не только выпускников, но и тысяч жителей, гостей города.

Кажется, Белыми ночами весь город не спит. На Невском проспекте суeta и толчея, как днем; толпы организованных и неорганизованных туристов (частенько можно встретить иностранцев с грудными детьми) торопятся своими маршрутами, оккупированы все столики в уличных кафе, на дорогах — пробки из туристических автобусов и такси... Впрочем, на центральных магистралях оживленно не только в Белую, но и в любую другую летнюю ночь. Ночная автобусная экскурсия — способ достаточно быстро объехать город и увидеть уже хорошо знакомые его уголки в необычных ракурсах. И кроме того заглянуть в то самое «иное», о чем уже шла речь выше. Вспоминает одна из участниц такой экскурсии: «Это было летом, в августе. По Питеру ехали на двухэтажном автобусе на втором этаже. Страаашно. На поворотах заносило и ветки били по стеклу. Разводили мосты, мы вылезали в разных местах. Обалденный был вид у Михайловского замка и на Дворцовой площади! Тогда уже светало. А по Дворцовой площади шел дедушка Ленин, там кино снимали!»

Нет смысла говорить о том, что вода, речная гладь играет в архитектурно-художественном пространстве Петербурга огромную роль. Реки и каналы — не только естественное украшение, одетое в «гранитные берега», но и зеркало города, в котором отражаются его прекрасные здания, набережные, парки, мосты и огни. Многие каналы судоходны и являются не только транспортными артериями, но и прекрасно освоенными турис-

тическими маршрутами. В летний период особым спросом пользуются ночные водные экскурсии, маршрут которых тесно связан с графиком развода мостов. Если выйти на Дворцовую или Адмиралтейскую набережную ближе к часу ночи, можно увидеть огромное скопление «солидных» теплоходов, маленьких ярких катерков и моторных лодок, готовых прокатить вас под последовательно разводящимися мостами по рекам и каналам Петербурга. Суда и суденышки словно ждут сигнала, чтобы ринуться в открывающиеся пролеты Дворцового и Троицкого моста; обстановка на Неве напоминает автомагистраль в час пик, однако столкновения плавсредств, как правило, не заканчиваются серьезными последствиями и сами по себе являются своеобразной забавой. Веселящийся на палубах народ от переизбытка чувств машет руками и непременно кричит «ура!», проплывая под распахивающимися арками мостов.

В дальнейшем экскурсионный кораблик может либо свернуть направо, на Мойку, или же отправиться к Финскому заливу, где компании веселящихся предлагается встретить утро в той самой «романтической атмосфере» под неумолкающую музыку. Если выбрать первый вариант, можно проплыть под многочисленными городскими мостами, высота которых иногда заставляет пригибать голову. Медленно проходя под самым широким в Петербурге Синим мостом (ширина — 97,3 м), несложно почувствовать себя целиком и полностью во власти ночи — кажется, что «крыша» над головой тянется бесконечно...

Стоит отметить, что и сами мосты, особенно «большие», невские, подобно улицам и проспектам, в последние годы обрели яркое световое «одеяние», завораживающее взгляд мерцанием сине-белых огней, переплетением синих и красных гирлянд на арках пролетов, ярким «внутренним» освещением (башни Большеохтинского). Отражаясь в водной глади, огни мостов рисуют как бы иной, «подводный» мир, оживляя тяжелые стальные воды Невы. Вид разведенных мостов, ломающий привычные плавные силуэты этих сооружений, как бы опрокидывающий в воду фонари, ограды, линии электропередач, с одной стороны — один из символов Петербурга, но с другой — и символ разъединения, расторжения (известно, с какими трудностями сталкиваются жители и гости города, не успевшие «к разводке» и вынужденные дожидаться кратковременного сведения мостов).

Ночь в опере, экстрим в музее

Если автобусные и водные ночные экскурсии по Петербургу — это общераспространенная практика, то существуют еще и экскурсии «не для всех», которые организуют либо небольшие специализированные бюро,

либо «сталкеры»-индивидуалы. В последнее время вообще развивается «общественный» туризм, когда экскурсоводы-любители проводят всех желающих (как правило, по предварительной записи через Интернет) по своим любимым местам и маршрутам, нередко совершенно бесплатно. К разряду «специальных» можно отнести экскурсии по питерским крышам «с видом на закат», туры по проходным дворам, по литературным и историческим местам, по ночным клубам, по заведениям для лиц с нетрадиционной ориентацией... И если в первом случае, связанном с риском для жизни (да и не так легко сегодня найти в Питере открытую крышу), требуется опытный проводник, то остальные маршруты каждый желающий может составить для себя сам. Отметим, что экскурсии по дворам-колодцам (коими особенно славится Петроградская сторона) могут быть в определенной степени приравнены к ночным, т. к. в эти места редко заглядывает солнце.

Ночные экскурсии на колоннаду совершенно официально предлагает Исаакиевский собор. В пору Белых ночей подняться на высоту 43 метров и полюбоваться панорамой Санкт-Петербурга можно до четырех утра, в прочие дни лета — до 23 часов. Сайт музея справедливо утверждает, что даже по окончании Белых ночей с колоннады Исаакиевского собора вечером можно полюбоваться исключительной по красоте подсветкой набережных Невы, мостов и архитектурных ансамблей центра Петербурга. В вечернее время можно посетить с экскурсией и другие храмы — собор Спаса на крови и Сампсониевский.

В поистине бесконечном разнообразии культурных событий современного Петербурга можно выделить несколько либо приуроченных к ночной тематике, либо «захватывающих» ночь как время суток. И если посещение фестиваля «Звезды Белых ночей», проводимого Мариинским театром, доступно (в первую очередь с финансовой точки зрения) в основном элите, то побывать на фестивале «SKIF», организуемом Фондом им. Сергея Курехина, может каждый. Стоит, впрочем, учитывать, что при этом зрителя будут «мучить» не только музыкальным авангардом со всех концов света, но и непереносимыми бытовыми условиями. Концерты начинаются в 20.00 и завершаются с рассветом, при этом публика, переходя из зала в зал, «тусуется» в прокуренном помещении до самого утра, без возможности выйти на улицу и подышать свежим воздухом. Ослабевшим духом приходится спать на жестких стульях, нередко под самый чудовищный нойз. Это своего рода музыкально-духовная инициация, причем пользующаяся весьма стабильным спросом (фестиваль независимо от состава участников почти всегда проходит при аншлаге). Зато с наступлением рассвета особым удовольствием является прогулка до ближайшей

станции метро («Василеостровская»), сопровождаемая обсуждением увиденного и услышанного.

Нет недостатка в ночных развлечениях и для любителей тяжелых жанров. Нередко рок-клубы (среди них — «Орландина», «Арктика», ныне закрытый «Порт») устраивают «метал-марафоны», в которых участвует по десятку-другому коллективов, и действо продолжается с шести вечера до шести утра. Больше участников — значит, больше посетителей, ведь на каждую команду хоть кто-нибудь да придет. «Хедлайнеры», если это слово вообще уместно, могут играть и вечером, и чуть за полночь, чтобы убедить публику остаться на ночь. А в четыре-пять утра «поле брани» перед сценой часто бывает полно недвижных тел, и лишь пара-тройка самых стойких остаются в вертикальном положении.

Безусловно, тема прогулок по Питеру (массовых, групповых и индивидуальных) гораздо шире, чем она затрагивается в этой статье. В заключение хотелось бы отметить еще один новомодный вид гуляний — фотопрогулки. Петербург как «музей под открытым небом» притягивает в этом смысле большое внимание, причем особенно ценятся небанальные, «неоткрыточные» виды. Мощная современная фототехника (которая, впрочем, не отменяет понятий мастерства и художественного взгляда) дает возможность делать красочные и глубокие ночные снимки, ловить исчезающие, ирреальные краски Белой ночи, а Интернет — делать их доступными широкому кругу ценителей. На набережных, мостах, в парках, дворах и на крышах можно увидеть немалое число вооруженных камерами людей, подглядывающих в том числе и друг за другом, ведь наблюдение за наблюдающими — особо изысканное и изощренное удовольствие, доступное не каждому.

¹ <http://nightspb.ru/main.html>

² Петербуржец Виктор Цой пел по этому поводу: «В это время я не верю глазам, я верю часам».

³ *Петрушанская Е.М.* Под покровом «венецианской ночи» // Ночь: ритуалы, искусство, развлечения. М., 2008. С. 161.

⁴ См., например: *Семенович Г.* Уличное освещение города Санкт-Петербурга. П., 1914; *Иванов А.* Фонари Ленинграда, «Наука и жизнь», 1969, № 4. *Николаева Е.Н.* Огни ночного города: семантика культурных форм // Ночь: ритуалы, искусство, развлечения. М., 2008.; *Фонари городского освещения* // Cityforms. Объекты городской среды в историях и изображениях / http://cityforms.ru/obekty/fonari_gorodskogo_osvesheniya.htm и др.

⁵ *Лазарев А.* «Светлый город» в сетях монополиста // Экономика и время. 27.05.2002. <http://www.ev.spb.ru/art.php3?newsid=10696>

⁶ <http://www.stroygorhoz.ru/77/64.php>

- ⁷ Цит. по: «Светлое время» для Меншиковского дворца. Ночная жизнь петровского барокко (интервью с директором ГК «Светлое время» Д.Г. Луговым). // <http://www.stroygorhoz.ru/110/25.php>
- ⁸ См. об этом: *Уварова Е.* Как развлекались в российских столицах. С-Пб., 2004. *Лопатин А.* Мистерия белых ночей Петербурга: литература — миф — зрелище // Ночь: ритуалы, искусство, развлечения. М., 2008.
- ⁹ http://saint-petersburg.ru/m/222461/naberezhnye_peterburga_k_nowomu_godu_stali_pohozhi_na_el.html.
- ¹⁰ Там же.
- ¹¹ *Пронин А.* Новогодние огни большого города. <http://www.fontanka.ru/2009/12/28/008/>
- ¹² *Борисов Д.* Питерское антикризисное шоу // Новая газета, 18.12.2008. http://www.ng.ru/regions/2008-12-18/1_spb.html.
- ¹³ <http://www.event-petersburg.ru/ru/events/ny>
- ¹⁴ Из интервью с директором Санкт-Петербургского международного центра фестивалей и праздников Мариной Фокиной. // Семенова М. Марина Фокина. Бизнес сегодня, № 6 — июнь 2009 г. <http://www.bnss.ru/?do=menu&id=1414>
- ¹⁵ <http://www.event-petersburg.ru/ru/static/about>
- ¹⁶ Как свидетельствуют историки, Белые ночи далеко не сразу были освоены как художественный феномен, и в XVIII в. оставались «неосвоенным пространством для богатейшей зрелищной культуры Петербурга». Лишь к XIX в. Белые ночи начали пониматься как «зрелище само по себе», как уникальная природная особенность. См. об этом: *Лопатин А.* Мистерия белых ночей Петербурга: литература — миф — зрелище // Ночь: ритуалы, искусство, развлечения. М., 2008. с. 180.
- ¹⁷ Напрашиваются аналогии с язычеством, с жертвенным огнем, однако учитывая специфику праздника — вечер выпускников, — лучше говорить об «олимпийской» эстафете поколений.

И. Истомина

НОЧЬ В ЯЗЫКОВОЙ КАРТИНЕ МИРА НОСИТЕЛЕЙ ПРАВОСЛАВНОЙ КУЛЬТУРЫ

В современной лингвистике повышенное внимание уделяется базовым ментальным категориям русской культуры. В связи с этим многими русистами проводится анализ концептов русского языка и речи. *Концепт* рассматривается исследователями как «многомерная культурно-значимая мыслительная сущность, по отношению к которой понятие и значение являются разными стадиями его развития. В лингвистике понятие обычно рассматривается как итог познания, в котором резюмируется определенная совокупность признаков познаваемого явления. В понятиях аккумулируется общественно-историческая практика людей, в них подытоживаются знания, накопленные за известный период. Понятие представляет собой конъюнкцию признаков, которые лежат в основе лексического значения слова. Именно эти признаки манифестированы словарной дефиницией»¹. Концепт является универсалией и обладает национально-культурной спецификой, которая и проявляется в языке. Проводя работу в рамках лингвокультурологического подхода, рассмотрим культурный концепт «ночь» и его трансформацию в религиозном дискурсе.

Слово «ночь» трудно отнести к лексике религиозной, однако анализ религиозного дискурса позволяет выявить специфическое понимание концепта «ночь» в текстах священнослужителей. Ю.Н. Михайлова отмечает: «При изучении религиозной лексики вообще и лексики православия в частности целесообразно различать дискурс церковный и дискурс светский»². С этой позиции мы рассмотрим определения лексемы «ночь». Обращение к словарям позволяет выделить отдельные оттенки значения слова-концепта, выявить «семантические признаки, проявляющиеся в специфике сочетаемости слова»³.

Большая советская энциклопедия, отражающая научную, подчеркнуто нерелигиозную картину мира, определяет «ночь» как «промежуток времени от захода солнца вечером до его восхода утром. Продолжительность Н. зависит от географической широты места наблюдения и склонения Солнца. За Полярными кругами Н. в определенное время может длиться более 24 ч., а на полюсах почти достигает полугода. Иногда из понятия Н. исключается продолжительность вечерних и утренних гражданских или астрономических сумерек»⁴. Явление объясняется с помощью терминов: *заход, восход, вечер, утро, астрономические сумерки, географическая широта, склонение Солнца, полярный круг*. Как

видно, словарная статья советской энциклопедии содержит сугубо научную, безоценочную информацию, не выводящую описываемое явление за рамки астрономического понятия. Несмотря на научность представленной трактовки, в данной словарной статье можно обнаружить намерения на некоторую несогласованность в научном описании ночи: формулировка «Иногда из понятия *Н.* исключается продолжительность вечерних и утренних гражданских или астрономических сумерек» подчеркивает двойственный статус *сумерек* как некоего промежуточного состояния между заходом солнца и собственно ночью (или же состоянием перед рассветом), отрезка ночи. Рассогласование, противоречивость, присутствующие даже в научной картине мира, подчеркивает значимость, неоднородность, многомерность ночи как явления окружающей действительности.

С.И. Ожегов в Толковом словаре русского языка, в сущности представляющем светскую наивную языковую картину мира, трактует «ночь» как «часть суток от захода до восхода солнца, между вечером и утром»⁵. Определение ночи, предложенное Большой советской энциклопедией, Ожеговым, с одной стороны, сокращается (убирается лишняя детализация, информация о нестандартных проявлениях ночи), с другой стороны, дополняется существенным понятием *сутки* («промежуток времени от одной полуночи до другой, 1/7 часть недели, а также вообще промежуток времени в 24 часа»⁶). Отсутствие развернутой астрономической справки объясняется, с одной стороны, спецификой оформления словарной статьи в толковом словаре, а с другой — очевидно, незначимостью подобной информации для неспециалиста, который является целевым адресатом данного издания. Акцент при описании ночи в Толковом словаре сделан на внешней, пространственно-временной стороне конкретных физических явлений, связанных с движением солнца, сменой частей суток. Информационное содержание дефиниции не выходит за обозначенные нами границы. Определение «ночи» в лингвистическом Толковом словаре русского языка так же безоценочно, как и в энциклопедическом. Оно в какой-то мере примитивно и наивно, апеллирует к рассмотрению данного явления исключительно как времени суток. Это также свидетельствует о том, что для обычного носителя русского языка, с детства присваивающего светскую, нерелигиозную картину мира, не имеет значения символическое, сакральное значение ночи.

Очевидно, что научная советская энциклопедия и светские толковые словари не отражают в полной мере тот коннотативный смысл, который вкладывается в него носителями православной культуры. Но так как лексема «ночь» значима для текстов церковно-религиозного функцио-

нального стиля, то нельзя забывать и о дополнительных семах значения, не нашедших отражения в названных выше словарях, но проявляющихся в других лексикографических источниках.

Уже в Толковом словаре живого великорусского языка В.И. Даля, во многом ориентированном на отражение традиционного религиозного сознания россиянина XIX в., приводилась следующая дефиниция: «**Ночь** ж., **нощь церк.** — время, когда солнце бывает под закроем (горизонтом), противополог. *день*. При обращении земли одна сторона ее глядит к солнцу, другая к затине; посему для каждой точки на земле своя ночь, как по сроку наступленья, так и по длительности: под равноденнком (экватором) ночь и день равны, по 12-ть часов; на самых концах оси земной (полюсах) полгода ночь и полгода день; на всех промежуточных точках длина дня и ночи изменчива, по временам года»⁷. В.И. Даль, наряду с детальным рассмотрением «ночи» как времени суток, ее физических характеристик, указывает и на метафорическое значение (ночь как «*мрак духовный; незнание истин добра и зла*»), определяющее духовную жизнь человека, и на значение времени, связанного с активизацией мира потустороннего, Божественного: «*На ночь избу подпахать, чтобы ангелам чисто прохаживаться*»⁸. В качестве иллюстрации у Даля также встречается прямое указание на отнесенность ночи к Божественному миру: «*Темна Божья ночь, черны дела людские*». Из контекста видно, что, помимо рассмотрения ночи как времени суток, для носителя религиозного сознания смысл данной лексемы оказывается востребованным в плане ее отнесенности к сфере духовной, Божественной жизни.

Значимые для носителя православной культуры аспекты фиксирует и Малый энциклопедический словарь Брокгауза и Евфрона рубежа XIX–XX вв. Так, в словаре встречается словосочетание «*святая ночь*», которое определено как «то же, что Рождество Христово»⁹.

Современные словари также демонстрируют отнесенность ночи к сфере религиозного. Русский ассоциативный словарь¹⁰ показывает, что сегодня в сознании россиян сохраняются элементы традиционной русской культуры, в связи с чем приводятся соответствующие слова-реакции «*бодрствовать*» и «*свеча*» в качестве ассоциаций на слово-стимул «ночь». Полученные ассоциации обладают высокой степенью предсказуемости и могут репрезентировать оттенки значимости для носителей русского языка реалий церковной жизни. Так, лексема «*свеча*» трактуется толковыми словарями не только по-светски, как «палочка из жирового вещества с фитилем внутри, служащая источником освещения»¹¹, но и сквозь призму религиозного сознания: «*Свеча, свечка ж. свеща церк. и арх. жигалка, новг. горячая скалочка, со светиленю, коей пламя плавит самое вещество свечи, усиливаясь чрез это,*

и светит, освещает потемки... О домашней свече говор. *зажечь, засветить* и *погасить, потушить*; о церковной: *затеплить* и *сократить*. **Не встанет свеча перед Богом, а встанет душа** (о обрядливости)¹². Лексема «бодрствовать», имеющая в толковых словарях стилистическую помету *книжн*, может трактоваться примитивно («не спать»¹³), а может отражать коннотации религиозного характера: «не дремать, бдеть, не засыпать, не поддаваться сну, быть на ногах, сев. *жить; бодрствовать духом*, не упадать, не унывать, быть ретивым»¹⁴. Таким образом, мы можем предположить, что в сознании россиян сегодня хранится информация об исконно значимых для русского человека реалиях духовной жизни.

По данным Словаря эпитетов ночь характеризуется как «Божественная», «праздничная», «святая» (устар., поэт.), «торжественная», «пасхальная», «рождественская», «святочная»¹⁵. Перед нами непосредственное указание на концепты традиционной русской культуры — *Бога, святость, Рождество, Пасху, святки*, отсылка к религиозной картине мира православных христиан.

Энциклопедия «Символы, знаки, эмблемы» предлагает словарную статью, посвященную слову-символу «ночь»: «**Ночь** — архетип тьмы. Символика ночи весьма многообразна. Для гуманистов Ренессанса ночь была разрушительным элементом, символизирующим физическую смерть, поэтому иногда она изображалась в виде черной крысы. Но она же наполнена жизнью духов, теней... Если у Ф.И. Тютчева ночь — звездная бездна, то у Ф.В. Шеллинга она представляет собой хаос, являющийся началом дня, началом другой жизни... Ночь — время долгих разговоров и сказаний. Ночью замирает вся государственная и социальная жизнь. Ночью не должен висеть флаг государства... *Ночные бдения — символ победы духа над потребностями тела. Это намеренное столкновение с силами зла и победа над смертью... Ночь сакральна и является временем рождения и воскресения Бога. Святая ночь — сюжет картины Антонио Корреджо «Ночь», связанной с Рождением Христа, которому пришли поклониться пастухи, узнавшие о радостном событии. Всего одна ночь Пилата прошла без греха, а вот ночь Иуды всегда в грехе. Это ночь его души»*¹⁶. Энциклопедия представляет различные грани явления ночи: мифологическую, философскую, культурологическую, социальную, религиозную... Для нас важна апелляция к ночи как времени святому, сакральному, связанному с миром Божественным. Подчеркнем, что о святости ночи говорится в связи с двумя кульминационными событиями христианского мира — Рождеством Христовым и Пасхой. Рассмотрение ночи сквозь призму христианской культуры репрезентирует ориентацию энциклопедии в том числе и на религиозное сознание.

Приведенные толкования, касающиеся рассмотрения ночи с точки зрения христианской культуры, отсылают нас к понятию религиозной картины мира православных христиан. Само понятие картины мира — философское. Оно «означает как бы зримый портрет мироздания, образно-понятийную копию Вселенной...»¹⁷. В рамках когнитивной лингвистической теории языковая картина мира рассматривается как «совокупность зафиксированных в единицах языка представлений народа о действительности на определенном этапе его развития. Описание языковой картины мира дает возможность исследовать ту часть концептуальной картины мира, которая нашла выражение в значениях языковых знаков, образующих семантическое пространство языка»¹⁸.

Особенности религиозной картины мира отражены в текстах, относящихся к церковно-религиозному функциональному стилю русского языка, например, *проповеди* — важном компоненте ночной службы. Выявив языковые признаки концепта «ночь», мы можем интерпретировать данное явление как фрагмент картины мира православных христиан. В центре религиозной картины мира — Бог («Творец неба и земли, всего сущего»¹⁹). Так как кульминационными в годичном богослужебном круге являются ночные Рождественская и Пасхальная службы, то «ночь» предстает в проповеди как особое, святое время, жертвенно отданное человеком Богу: «...люди, **жертвуя своим сном, отдыхом, отдают свою жизнь на какое-то время Богу**», «...сегодня мы **отдали Богу ночь**». При этом жертва понимается как «дар, который поклоняющийся приносит Богу»²⁰. Ночь, проведенная христианином в храме на богослужении, является знаком самоотверженной любви к Господу, Создателю: «...если бы не было этой Любви Всепобеждающей и Освящающей, **разве мы стояли бы здесь всю ночь?**», мыслится как «**подвиг бдения ночного**».

Святая ночь часто предстает в проповедях как время духовной борьбы света с тьмой, победы добра над злом: «В сию **Пасхальную ночь** словами святого Иоанна Златоуста мы вновь провозглашаем победу жизни над смертью: «Где ты, смерти, жало? Где ты, аде, победа?» Этот фрагмент проповеди подтверждает справедливость интерпретации, представленной в энциклопедии «Символы, знаки, эмблемы»: «*Ночные бдения — символ победы духа над потребностями тела. Это намеренное столкновение с силами зла и победа над смертью...*»²¹

По материалам современных проповедей для носителей православной культуры Рождественская или Пасхальная ночь являются символом искупления человеческих грехов, а также символом надежды на спасение: «Сегодня ликуют и радуются сердца всех верующих людей; ликуют и радуются в осознании того, что в эту **священную и спасительную ночь** для

всего мира и для человека пришло искупление. Мы знаем, что когда родился Господь Спаситель была **глубокая ночь**. Мир спал в своем грехе. К сожалению, эта же греховная дремота, этот же греховный сон продолжает одолевать человека и поныне. Не многие из людей сподобились в ту **рождественскую ночь** прийти и поклониться Богомладенцу Христу. В эту **священную ночь** мы должны уподобиться и тем волхвам, которые пришли к Богомладенцу Христу и принесли Ему свои дары: золото, ладан и смирну. Золото — как царю, ладан — как Богу и смирну — как человеку». В контексте данного фрагмента проявляется смыслы концепта «ночь», которые были отмечены еще В.И. Далем, — духовное неведение, жизнь во грехе — «греховной дремоте», темнота души.

Религиозная картина мира представлена также в других жанрах духовной словесности, например в словах. В *Слове* протоиерея Георгия Флоровского «В светносный день спасительного Христова Воскресения» выделено уже отмеченное нами противопоставление святой ночи и ночи греха: «*Страстная Седмица — дни тягостных воспоминаний. И как болезненно переживать заново все это неизреченное таинство Божественного снисхождения и слушать в глубоком духовном смущении евангельский рассказ о “последних днях земной жизни” Спасителя. Всё полно света, тишины, любви Божественной: Господь спасает мир. И в этом непреложное наше упование, опора, надежда. Но как непроницаема, даже для Божественной любви, эта ночь греха. Для многих из нас это неожиданно и непривычно, и даже, быть может, покажется неуместным и суетным мудрованием, неуместным в Светлый Праздник. Но именно это поет и прославляет Церковь и в самую светозарную ночь, и во весь круг Пятидесятницы, и в каждый воскресный день*»²².

В таком жанре, как *архипастырское поздравление* поддерживается стереотипное для религиозного дискурса представление о святой ночи. В архипастырском поздравлении митрополита Московского и всея Руси Андриана (Русская православная старообрядческая церковь) Рождественская ночь предстает не просто как святая, но еще и погруженная в безмолвие перед великим чудом Рождения Спасителя: «*В сию тихую святую ночь Господь исполнил Свое давнее обетование, осуществились вековые чаяния людей, исполнились древние предсказания пророков: «Се Дева во чреве примет и родит Сына и наречет имя Ему — Еммануил, еже есть сказано: с нами Бог»*. Митрополит Московский и всея Руси Корнилий (Русская православная старообрядческая церковь) выделяет звездность Рождественской ночи как особый, значимый признак, обращаясь тем самым к истории самого праздника, связанной с чудесным явлением Вифлеемской звезды: «*Около двух тысяч лет назад звездной ночью Бо-*

жественная любовь вошла в мир в образе новорожденного Младенца с надеждой на ответную любовь всех людей».

Важно, что церковный календарь имеет кардинальные отличия от календаря светского: он представляет собой систему из трех временных координат: 1) суточное богослужение — вечерня, утрени и литургия; 2) церковный год — двенадесятые, или непереходящие, праздники и праздники в честь святых, икон и дней памяти; 3) пасхальный цикл — Великий пост, Страстная неделя и переходящие праздники (Пасха, Вознесение, Пятидесятница, День Святого Духа)²³.

Каждый двенадесятый церковный праздник — это одновременно и воспоминание о событии из земной жизни Иисуса Христа, и совершение события во время богослужения. Как отмечает Д.С. Лихачев: «Христианское богослужение и связанные с ним произведения словесного искусства посвящены одновременно и воспоминанию о священном событии и самому событию, как бы повторяющемуся в данный момент — в момент совершения обряда, таинства, произнесения проповеди или молитвы... Земной, временный мир имеет вневременный, надмирный смысл. Смысл этот не абстрактный, не вносимый в него человеческой мыслью, а... вполне конкретный, реально существующий»²⁴.

Категория времени в христианской картине мира представляет собой дихотомию «временное — вечное», где вечное принадлежит Божественному, а временное — человеческому. «События временного соотносятся с миром вечным. Бог находится вне времени и характеризуется такими свойствами, как трансцендентность, святость, вечность»²⁵, что отражено в проповеди. Согласно религиозной картине мира, во время ночного богослужения человек всего себя посвящает Богу, ночное время расширяется до бесконечности, *святая* ночь мыслится как вечность: «**А вечность — это не что-то отвлеченное и далекое, это сегодняшняя ночь**».

Интересно, что в проповеди наблюдается смешение хронотопа научной/светской картины мира, согласно которой новый календарный день начинается с 00.00 часов, и религиозной: «...**этот день, который наступает ночью, — начало нашей вечной жизни**». Здесь проявляется «особенность церковного времени — сдвиг временных рамок, обозначающих начало и конец дня»²⁶: новый день по традиции начинается с вечера предыдущего дня. Это связано с осознанием сакральности традиции, что проявляется также в сохранении русской православной церковью старого стиля календаря как наиболее верного. Смещение хронотопов двух картин мира происходит вследствие стремления священнослужителя приблизить проповедь к адресату, объяснив ключевой момент духовной жизни через привычные для мирянина временные рамки.

Таким образом, ночь в языковой картине мира носителей православной культуры, отраженной в текстах церковно-религиозного функционального стиля русского языка, а также словарных изданий, фиксирующих специфику традиционной русской культуры, определяется как время сакральное, жертвенное, кульминационное, характеризующееся открытостью в вечность, в мир Божественный.

- ¹ Чернова О. Е. Концепт «труд» как объект идеологизации. Автореф. дисс. ... канд. филол. наук. Екатеринбург, 2004 [Электрон. ресурс]. Режим доступа: <http://elar.usu.ru/bitstream/1234.56789/282/3/urgu0224s.pdf>. - 17.10.2009.
- ² Михайлова Ю. Н. Религиозная православная лексика и ее судьба (по данным толковых словарей русского языка). Автореф. дисс. ... канд. филол. наук. Екатеринбург, 2004. С. 5.
- ³ Панасова Е. П. Концепт «солнце» в русском языке и речи. Автореф. дисс. ... канд. филол. наук. Екатеринбург, 2007 [Электрон. ресурс]. Режим доступа: <http://elar.usu.ru/bitstream/1234.56789/1844/1/urgu0453s.pdf>. - 17.10.2009.
- ⁴ Большая советская энциклопедия [Электрон. ресурс]. Режим доступа: <http://slovari.yandex.ru/dict/bse/article/00053/66200.htm?text=%D0%BD%D0%BE%D1%87%D1%8C&stpar3=1.16>
- ⁵ Ожегов. Толковый словарь русского языка [Электрон. ресурс]. Режим доступа: <http://dic.academic.ru/searchall.php?SWord>. - 14.10.2009.
- ⁶ Там же.
- ⁷ Даль В. И. Толковый словарь живого великорусского языка [Электрон. ресурс]. Режим доступа: <http://slovari.yandex.ru/dict/dal/article/dal/03123/98000.htm>. - 18.10.2009.
- ⁸ Даль В. И. Толковый словарь... Цит. изд.
- ⁹ Малый энциклопедический словарь Брокгауза и Евфрона [Электрон. ресурс]. Режим доступа: <http://slovari.yandex.ru/dict/brokmajor/article/35/35717.html?text=%D0%BD%D0%BE%D1%87%D1%8C&stpar3=2.26>. - 14.10.2009.
- ¹⁰ Русский ассоциативный словарь. В 2 т. Т. II. От реакции к стимулу: Более 100000 реакций / Ю. Н. Караулов, Г. А. Черкасова, Н. В. Уфимцева, Ю. А. Соколин, Е. Ф. Тарасов. М., 2002. С. 534.
- ¹¹ Ожегов. Толковый словарь русского языка [Электрон. ресурс]... Цит. изд.
- ¹² Даль В. И. Толковый словарь живого великорусского языка... Цит. изд.
- ¹³ Ожегов... Цит. изд.
- ¹⁴ Даль... Цит. изд.
- ¹⁵ Словарь эпитетов [Электрон. ресурс]. Режим доступа: <http://www.slovopedia.com/24/205/1648291.html>. - 14.10.2009
- ¹⁶ Символы. Знаки. Эмблемы: Энциклопедия / Авт.-сост. д-р ист. наук, проф. В. Э. Багдасарян, д-р ист. наук, проф. И. Б. Орлов, д-р ист. наук В. Л. Телицын; под общ. ред. В. Л. Телицына. 2-е изд. М., 2005 [Электрон. ресурс]. Режим доступа: <http://slovari.yandex.ru/dict/encsym/article/SYM/sym-0473.htm?text=%D0%BD%D0%BE%D1%87%D1%8C&stpar3=1.4>. - 14.10.2009.

- ¹⁷ Философия: Учебник для высших учебных заведений. Ростов н / Д., 1997. С. 241.
- ¹⁸ Ломоносова Ю. Е. Концептуальное поле «атмосферные явления» во французской языковой картине мира. Автореф. дисс. ... канд. филол. наук. Воронеж, 2008 [Электрон. ресурс]. Режим доступа: <http://www.aspirant.vsu.ru/ref.php?cand=1241>. - 17.10.2009.
- ¹⁹ Современный толковый словарь русского языка / Гл. ред. С. А. Кузнецов. М., 2004. С. 48.
- ²⁰ Нюстрем Э. Библийский энциклопедический словарь. СПб., 2001. 136.
- ²¹ Протоиерей Георгий Флоровский. Слово в светносный день спасительного Христова Воскресения [Электрон. ресурс]. Режим доступа: www.paskha.net/easter-message-pashalnoe-poslanie-28.htm. - 14.10.2009.
- ²² Символы. Знаки. Эмблемы: Энциклопедия. Цит. изд.
- ²³ Протоиерей Георгий Флоровский. Слово в светносный день спасительного Христова Воскресения. Цит. изд.
- ²⁴ Мечковская Н. Б. Язык и религия: Лекции по филологии и истории религий [Электрон. ресурс]. Режим доступа: <http://psylib.org.ua/books/mechk01/>. - 14.10.2009.
- ²⁵ Лихачев Д. С. Поэтика древнерусской литературы [Электрон. ресурс]. Режим доступа: <http://umniki.ru/cgi-bin/wwwthreads/showflat.pl?Cat=6&Board=poetry&Number=14835&page=0&view=expanded&sb=5>. - 14.10.2009.
- ²⁶ Ицкович Т. В. Православная проповедь как тип текста. Дисс. ... канд. филол. наук. Екатеринбург, 2007. С. 76.
- ²⁷ Ицкович Т. В. Православная проповедь... Цит. изд. С. 80.

А. Яковлева

«ЛЮДИ ЛУННОГО СВЕТА» В.В. РОЗАНОВА И ДИСКУРС ТЕЛЕСНОСТИ В СОВРЕМЕННОМ ПРАВОСЛАВИИ

О взглядах В.В. Розанова (1856–1919) написано и сказано довольно много, хотя говорить о них трудно. И не потому, что они столь сложны для понимания сами по себе, а потому, что Розанов, нередко под разными псевдонимами, высказывал прямо противоположные взгляды, а интерпретаторы пытались увязать их в стройную и непротиворечивую систему. Поклонники философа говорили о розановской «новой концепции христианства» и называли его «русским Ницше» — и было бы излишним упоминать, что рецепция Ницше в начале XX в. и сегодня совершенно различны; противники именовали его труды «ужасиками» и «бредиками» (Андрей Белый) и заявляли о рождении новой ереси.

«Люди лунного света» — название одной из центральных работ В.В. Розанова, посвященных проблеме пола и телесности вообще. «Людьми лунного света» он называл людей, у которых от природы «+0» пола («+1, +2, +3» и т. д. — это степени развитости полового инстинкта у гетеросексуалов, «-1, -2, -3 и т. д. пола» — степени развития его у гомосексуалов), это, так сказать, «третий пол». «Этот лунный свет, — пишет Розанов, — явления лунного света, — «не хочу» пола!»¹ У этих людей «в характере много лунного, нежного, мечтательного; для жизни, для дел — бесплодного; но удивительно плодородного для культуры, для цивилизации»². Это, конечно, метафора, но и почти все у Розанова — метафора (как и у Ницше). Он пишет о том, что «в древности говорилось о божестве лунных свойств, о божестве лунного характера, вот этого не рождающего и светящего, грустного, манящего, нежного, влюбляющего в себя и как бы ласкающего влюбленных, но именно только влюбленных — до сближения. Все женихи и невесты почему-то «смотрят на луну», чего и на ум не приходит супругам, даже самым любящим, очень любящим. ... Супруги любят солнышко. ...Луна запрещает «очень любиться», вот «сближаться»; «грозит с неба пальчиком» — «Полюбуйтесь, помечтайте, но — и довольно». Это — монашеская любовь... Это — несчастная или преступная любовь, не нормальная, ничем не кончающаяся, которой положены роковые пределы. ...В мечтах родится идеал; а идеал всегда бывает и особенно ощущает себя оскорбленным действительностью. ...Все это совершенно обратно горячему солнышку (Ваал и Ашера), ясному, пекущему, выгоняющему из земли траву, выгоняющему из стволов древесных сладкую камедь (сок),

от которого цветы расцветают, пестики цветов опыляются... И, наконец, все зреет к августу... Солнце — супружество (совокупление), солнце — факт действительности. Луна — вечное «обещание», греза, томление, ожидание, надежда; что-то совершенно противоположное действительному, и — очень спиритуалистическое»³.

Кажется, совершенно в духе времени основной человеческого бытия считается биология, «нехватка» же биологии ведет к творчеству и вообще духовности: тут нереализованный пол и гомосексуальность. Просто почти чистый Фрейд с его либидо и сублимацией либидо, детерминирующей «вторичные», творческие начала в человеке. Если употребить выражение Достоевского, «идея вышла на улицу».

«И вот я нарисовал бычьих овец. Ковылю как производителя „ребят во всем мире“. Корень-то не в женщинах, а в быке. Женщина — пустота, темнота, глухое: пока на нее не вскочил бык. Но бык вскочил: и мир расцветает. Посему в овец его я начертил цветок. Вот этот-то „цветок в я...“ и есть суть всего. А посему и целовать, собственно, надо не женщин, а я... быка». И страстный вопль: «О, как я хочу разврата. О, как я хочу страсти быков. О, не обращайтесь внимания на протесты женщин. Они притворяются. Насилуйте их: это единственно, что они от вас желают. Бык: хочешь ли ты. Это единственное важное. А если „она“ и не хочет, овладей ею. Бык хочет — и мир хочет. Это я и нарисовал»⁴.

Оставляя за скобками эпатажность высказывания, столь любимую Розановым, следует отметить: дух времени тут воплотился очень явно и ясно. И Мережковский жаждал «Третьего Завета» как необходимого, по его мнению, дополнения христианства. За такими идеями на самом деле стоит стремление воскресить угасший дух казенного христианства, сделать его живым и жизненным. Дело в том, что в исторических интерпретациях христианской доктрины есть два понимания слова «плоть».

Существует представление, интерпретирующее человеческую плоть (тело) как грязь, как гроб души, темницу духа, источник греха и саму по себе как грех. Это очень близко манихейству и гностическим идеям.

Однако если «Слово стало плотью» (Иоан. 1, 14), то плоть сама по себе не может быть греховна. «Когда мы говорим и Воплощении, мы говорим о том, что человек, оказывается, настолько глубок, такой емкости, такой сообразности с Богом, что Бог может воплотиться без того, чтобы человек был уничтожен. В этом, отчасти, смысл халкидонского догмата...»⁵ И может ли христианин, по слову Божию, быть храмом Св. Духа, если плоть его вечно греховна? Человек не может быть абсолютно зол, не может быть безнадежно падшим существом, потому что тогда «строить из града человеческого Град Божий нельзя. Жизнь, воплощение Христово нам говорит

<...>: человек, даже в его падшем состоянии, настолько глубок, настолько потенциально свят, что он может вместить в себя присутствие Божие, что он может быть местом Боговселения»⁶. Мир прекрасен как творение Божие, и вся природа может быть носителем благодати. Мир плох не сам по себе, а из-за человеческого греха.

По слову ап. Павла, тело — храм Духа Святого, оно создано Богом, как и все творение. Патристическая мысль о том, что Бог соделался человеком, чтобы человек мог стать богом (обожиться), здесь очень важна. Аскеты стремятся к умерщвлению плоти не потому, что плоть плоха сама по себе, но потому, что ее «грех заел». Но иногда аскетизм может становиться и неосознанной попыткой развоплощения до срока, что уже не есть цель христианской жизни. Сложность этой проблемы и реализовалась в идеях «Третьего Завета» (Д. Мережковский) и «святой плоти» (В. Розанов) — и это вполне еретическая, но понятная реакция на унижение тела, на отождествление «плоти» и «греха».

И та и другая интерпретация могут находить себе опору в святоотеческом богословии. Например, св. Игнатий Антиохийский (Богоносец) использует слово «плоть» в традиции св. Иоанна Богослова, т. е. в положительном смысле, и в этом его близость к еврейской традиции (в то время как ап. Павел употреблял слово «сома» — тело — в положительном смысле, а слово «плоть» — в отрицательном). Его сотериология предполагает точное уподобление Христа человеку, а следовательно, облечение Его настоящей человеческой плотью⁷. Также и антропология св. Ириней Лионского утверждает человека как единство души и тела; и то и другое «хороши» — в то время как платоническая традиция и гностики противопоставляли душу как доброе начало телу — как дурному. Св. Афанасий Великий писал о том, что обожение (достижение нетленного состояния) возможно только благодаря восприятию Богом человеческой плоти.

Св. Григорий Богослов также учил, что Христос воспринял все человечество — и душу, и тело. Св. Григорий Нисский склонен был третировать тело как источник зла; здесь сказалось влияние Оригена, который в этом, в свою очередь, следовал неоплатонической традиции.

Св. Григорий Палама также писал о единстве души и тела (то и другое «добро»), а Ориген вполне в неоплатоническом духе утверждал, что облечение в тело — это наказание для души по грехам ее⁸.

Но так или иначе к началу XX в. «Бог умер» — весь пафос Ф. Ницше есть вопль об утраченном: автор «Антихристианина» отчаянно пытается вдохнуть жизнь в кажущееся мертвым к тому времени тело христианства, взывая к дионисийскому духу. «Распятый» — так он подписывает свои последние письма.

Розановская интенция — та же, и поэтому он «русский Ницше». Существенное различие лишь в том, что Розанов возводил в культ и всякое случайное, произвольное индивидуальное, грубо говоря, каждый своих чих, а у Ницше «стремление к элиминации Т. (тела. — А.Я.) из разряда атрибутов человеческого бытия реализовывалось в радикальном, пафосном, „стилежизненном” отказе от тела как моего „организма”, как от „моего тела”, при одновременной интенсивнейшей эксплуатации его жизненных сил. <...> Желаемое умерщвленное тело Ницше объективировалось как „тело-произведение”; как „тело-афористическое письмо”; как тело дионисийское, танцевальное, экстатическое; как тело, принципиально „живущее” при этом за пределами органических форм человеческой телесности»⁹.

Далее в России последовали, как известно, «философские пароходы», физическая гибель оставшихся или их молчание, уход в изучение древностей — обрыв русской философской традиции, обещавшей столь многое в начале XX в. Поставленные вопросы так и остались нерешенными. Только в 1960-е гг. поднимаются «зады» философской традиции, и вполне в духе Нового времени, которое к этому времени уже кончилось: в советской философии затевается дискуссия о природе человека, о том, что в нем «первично», а что «вторично» — биологическое или социальное. При всей остроте спора более «марксистскими» выглядели позиции сторонников первичности биологического, но уже Т.И. Ойзерман, на что уж ортодоксальный марксист, понимал позитивистичность таких взглядов. Не говоря уж о массовом сознании, следует указать, что авторы учебных программ по философии и сегодня как заведенные повторяют тезис о биосоциальной природе человека. Меж тем, повторяю, таким образом поставленный вопрос имел еще какой-то смысл в парадигме мышления Нового времени, как и вопрос о «первичности» и «вторичности» материального и идеального, и не имел его уже в прошедшем столетии. Он просто должен быть иначе поставлен.

В европейском постмодернистском дискурсе он и был поставлен иначе. Тут, во избежание дурной бинарности, снят дуализм субъекта и объекта, тела и духа, наработаны понятия, без которых немислимо современное философствование: «феноменологическое тело» (Мерло-Понти), «текстуальное тело» (Р. Барт), «тело без органов» (Ж. Делез, Ф. Гваттари). На российской почве явились «гротескное тело» (М. Бахтин) и, наконец, тело как культурный конструкт и телесность как область человеческих смыслов (В. Подорога).

И здесь поразителен разрыв между массовым сознанием, а также провинциальным сознанием штатных вузовских философов, — и теми

представлениями, которые наработаны философией всего XX в. Даже в медицине, относительно консервативной отрасли знания по определению, все большую популярность приобретает холистический подход к лечению больных и в оценке здоровья, причем понимаемый не как «и то, и это» (тело и психика, тело и дух), а как синкретическая модель понимания человека. А в вузах продолжают талдычить о «биосоциальной природе человека», и обыденное сознание россиян, его старшей части, в основе советское по своему типу, возмущается всяким упоминанием о телесности, убежденное в его «низменности» и «грязности», «неприличии».

Советскость, в попытке, по слову Питирима Сорокина, преодолеть чувственную культуру (культуру Нового времени. — А.Я.) чувственными средствами, начала с воспеания безличностного тела, социального тела — рабочего, метростроевца, физкультурницы, девушек с веслом, пионеров, Вождя. Тут все личностно живое, телесное, естественное, одушевленное элиминируется. В парадигме этой культуры создается особый тип телесности: правильное тело — это отсутствующее тело. Ему, отсутствующему, не надо еды, может и поголодать, есть вопросы поважнее. Ему не нужно туалетов, оно не должно отправлять никаких естественных надобностей — туалетов в Советском Союзе не будет или они будут чудовищны по своей технологии и по своему антисанитарному состоянию. Одежда — продолжение тела и модель мира: долой и ее вместе с телом. Проповедуется аскетизм примитивной, бесполой одежды, сапоги, гимнастерки, ватники, валенки: остальное — «проклятая буржуазность». Для репрессированного тела — своя мода, военизированная: рубахи, порты, френчи для чиновников — и грязь везде и повсюду. Эта грязь — концептуальна. К таким особенностям не сводится вся история телесности в советское время, начиная с 1930-х аскетизм военного времени размывается допущением больших или меньших «излишеств», но основа тем не менее остается той же.

Неслучайно в период «застоя» и после 1991 г. маятник качнулся в другую сторону, но в рамках того же маятника, возможных для него параметров. Появился и расцвел культ «раскрепощенного тела», который на самом деле — на российской почве — является оборотной стороной небрежения телом. Культ «естественности», на Западе начавшийся с контркультурной революции, имел совсем другие социокультурные основания.

И в нынешних церковных проповедях, будто и не прошел целый век, повторяются все те же причитания и поучения: «Сам человек толком не знает, для чего он живет, а следовательно, и чего он хочет. И во всей этой разногласии не поймешь, кто же командир. Скорее всего — тело, ибо его потребности большей частью стоят на первом месте. Телу подчинена душа, а на последнем месте оказываются дух и совесть. Но поскольку

такой порядок явно не естествен, то он постоянно нарушается, и вместо цельности в человеке идет непрерывная внутренняя борьба, плодом которой является постоянное греховное страдание»¹⁰.

Антисциентизм, обскурантизм, умаление человека — старые соблазны исторического христианства. «Христианство часто мыслило о Боге, принося человека; современность почти всегда размышляла о человеке, выступая против Бога»¹¹.

Конечно, «христианство не есть философская система, оно есть ж и з н ь, особый метод жизни»¹². Но при этом «глубоко заблуждение относительно будто бы низменности нашего тела, греховности его самого по себе»¹³. За насильственное прерывание традиции приходится дорого платить и современникам, и потомкам. Приходится начинать сначала. А именно — с того места, где остались «люди лунного света» Розанова.

¹ В.В. Розанов. Люди лунного света. Метафизика христианства // Розанов В.В. Соч. Т. 2. Москва, 1990. С. 179.

² Там же, С. 44; курсив В.Р.

³ Там же, С. 14–15; курсив В.Р.

⁴ Цит. по: http://magazines.russ.ru/novyi_mi/2001/3/obz_kubl.html

⁵ Митр. Антоний Сурожский. Беседы о вере и церкви. М., 1991. С. 68.

⁶ Там же. С. 302.

⁷ Прот. Иоанн Мейендорф. Введение в святоотеческое богословие. 2-е изд. Вильнюс — Москва, 1992. С. 18–19. <http://www.ec-dejavu.net/o/Orthodoxy-3.html>

⁸ Грицанов А.А. Тело. Энциклопедия «История философии» <http://culture.niv.ru/doc/philosophy/encyclopedia-post-modern/477.htm>

⁹ <http://lib.eparhia-saratov.ru/books/18t/timofey/timofey1/13.html>

¹⁰ Оливье Клеман. Зундель, Бердяев и духовность восточного христианства // Страницы. 1996. № 1. С. 52.

¹¹ Свящ. Александр Ельчанинов. Записи. М., 1992. С. 103.

¹² Свящ. Александр Ельчанинов, Там же. С. 85.

СПИСОК АВТОРОВ

Алпатова Татьяна Александровна — кандидат филологических наук, доцент МГОУ.

Анастасьева Ирина Леонидовна — кандидат культурологических наук, доцент МГУ им. М.В. Ломоносова.

Анисимов Владимир Николаевич — доктор медицинских наук, профессор, руководитель отдела канцерогенеза и онкогеронтологии Санкт-Петербургского НИИ онкологии им. Н.Н. Петрова.

Ванюкова Дарья Владимировна — кандидат искусствоведческих наук, старший научный сотрудник ГИИ.

Волкова Елена Ивановна — доктор филологических наук, профессор МГУ им. М.В. Ломоносова.

Гурович Вадим Анатольевич — руководитель пресс-службы Большого цирка на просп. Вернадского.

Данченкова Наталья Юрьевна — кандидат искусствоведческих наук, старший научный сотрудник ГИИ.

Дорохова Екатерина Анатольевна — кандидат искусствоведческих наук, старший научный сотрудник ГИИ.

Дружкин Юрий Самуилович — кандидат философских наук, старший научный сотрудник ГИИ.

Дуков Евгений Викторович — доктор философских наук, профессор, зав. отделом ГИИ.

Жукова Ольга Александровна — доктор философских наук, профессор, Московская финансово-гуманитарная академия.

Захаров Александр Владимирович — кандидат философских наук, доцент РГГУ.

Иванов Сергей Викторович — кандидат медицинских наук, профессор, завкафедрой Коми филиала Кировской ГМА.

Ивашкин Сергей Николаевич — кандидат культурологических наук, доцент Института истории культур.

Истомина Илона Анатольевна — студентка Уральского государственного университета им. А.М. Горького.

Кондаков Игорь Вадимович — доктор философских наук, профессор РГГУ.

Кузнецова Наталия Ивановна — доктор философских наук, профессор РГГУ.

Кузьмина Виктория Александровна — кандидат культурологических наук, старший научный сотрудник ГИИ.

Николаева Елена Валентиновна — кандидат культурологических наук, доцент МГХПУ им. Строганова

Новикова Елена Владимировна — сотрудник холдинг РДВ-медиа.

Королева Валентина Алексеевна — кандидат исторических наук, профессор Дальневосточного Университета.

Панов Сергей Владимирович — кандидат философских наук, доцент Института истории культур.

Петрунина Любовь Яковлевна — кандидат философских наук, ГТГ.

Петрушанская Елена Михайловна — кандидат искусствоведческих наук, старший научный сотрудник ГИИ.

Сальникова Елена Викторовна — кандидат искусствоведческих наук, ведущий научный сотрудник ГИИ.

Сариева Елена Анатольевна — кандидат искусствоведческих наук, старший научный сотрудник ГИИ.

Селявко Леонид Евгеньевич — научный сотрудник Научного центра неврологии РАМН.

Сидорова Светлана Юрьевна — кандидат филологических наук, доцент МГУ им. М.В. Ломоносова.

Сорвина Марианна Юрьевна — кандидат искусствоведческих наук, РГГУ.

Сиухова Аминет Магаметовна — кандидат философских наук, доцент Майкопского государственного технологического университета.

Трофимова Варвара Михайловна — работник отдела маркетинга ММДМ.

Трухина Лариса Николаевна — народная артистка России.

Худякова Ольга Владимировна — аспирант МГУ им. М.В. Ломоносова.

Цветкова Любовь Семеновна — доктор психологических наук, профессор МГУ им. М.В. Ломоносова.

Шеметова Татьяна Николаевна — кандидат культурологических наук, ГИТР.

Школьная Ольга Владимировна — кандидат искусствоведческих наук, проректор по научной работе Киевского государственного института декоративно-прикладного искусства и дизайна имени М. Бойчука.

Якимович Александр Клавдианович — член-корреспондент РАХ, доктор искусствоведческих наук, главный научный сотрудник НИИ Российской Академии художеств.

Яковлева Анна Михайловна — кандидат философских наук, редактор журнала «ОК».

**Ночь:
закономерности, ритуалы, искусство**

Вып. 3

Выпускающий редактор *М.В. Беглецова*
Корректор *Г.С. Якушева*
Оригинал-макет *Л.А. Философова*
Дизайн обложки *Л.А. Философова*

Подписано в печать ??.2012. Формат 60х90 ¹/₁₆
Бумага офсетная. Печать офсетная
Усл.-печ. л. 30,25. Заказ № 2055
Тираж 800 экз.

Издательство «Нестор-История»
197110 СПб., Петрозаводская ул., д. 7
Тел. (812)235-15-86
e-mail: nestor_historia@list.ru; www.rossica.su

Отпечатано в типографии «Нестор-История»
198095 СПб., ул. Розенштейна, д. 21
Тел. (812)622-01-23