

От редактора-составителя

Развлечение и искусство, по убеждению большого числа искусствоведов, традиционно лежат в разных плоскостях и не должны пересекаться друг с другом. То, что является искусством, или «высоким искусством», адресовано только тонким струнам души, в отличие от развлечения (или, как говорится, «низменного развлечения»), которое адресовано только плоти. Однако и история, и современность показывают, что здесь все не так просто. А в эпоху постмодерна граница между возвышенным и низким вообще стирается, о чем свидетельствует вся художественная практика. Но и за пределами пятидесяти с небольшим последних лет его укрепления и господства оппозиция развлечения и искусства представляется сомнительной.

Предлагаемый читателю сборник — второй по теме «Развлечение и искусство». Он продолжает разработку заглавной темы. В его основе — одноименная всероссийская конференция, проведенная отделом массовых жанров Государственного института искусствознания, которая прошла в 2008 году. В данном сборнике пять разделов. Он открывается теоретическим введением, который задает тон всему сборнику. Затем следуют три исторических раздела: небольшой раздел по средневековью, больший — по культуре XIX – начала XX веков и самый большой современный — по второй половине XX и XXI векам. Раздел, касающийся аудиовизуальных средств коммуникации — телевизора и компьютера, завершает сборник.

В создании данного сборника принимали участие, помимо ученых из разных отделов Государственного института искусствознания, наши коллеги из Российского института культурологии, МГУ, РУДН, ГИТР, Саратовского университета, Дальневосточного филиала РАН и т. д., а также практики, чье участие привнесло новые импульсы в академические штудии.

I. ТЕОРЕТИЧЕСКИЕ ИЗЫСКИ

И.А. Мальковская, Москва

ИСКУССТВО РАЗВЛЕЧЕНИЙ: ОНТОЛОГИЧЕСКИЕ И СОЦИАЛЬНО- АНТРОПОЛОГИЧЕСКИЕ КООРДИНАТЫ

— Что великое может случиться за короткое время? Ведь в сравнении с вечностью промежутки от нашего детства до старости очень кратки.

— И даже ничтожен.

— Так что же? Ты думаешь, бессмертному существу нужно заботиться лишь об этом небольшом промежутке, а не о вечности?

— Я-то, конечно, думаю, что о вечности...

Платон. Государство

У того, кто хотел бы бороться с ложным сознанием и пробуждать в людях их действительные интересы, очень много работы, потому что люди крепко спят. Я же не собираюсь петь колыбельные, а хочу просто-напросто украдкой понаблюдать за тем, как они храпят.

Ирвинг Гофман

Теоретические источники искусства развлечений: чары Платона или логика Аристотеля?

Истоки мимесиса (или поэзии, основанной на подражании человеческим страстям), а также визуальной культуры образа — прежде всего, героя — следует искать в древнем античном полисе, породившем впервые драму (трагедию и комедию) и драматургию публичного представления. «Публичного» — потому что драма представлялась на обозрение и суждение всех граждан, а начало драматических представлений, приуроченных к самым значимым празднествам года (иначе говоря, важнейшим природным циклам), инициировалось верховной властью полиса. Таким образом, зрелища в античной культуре были легитимированы властью полиса и служили важнейшим социализирующим фактором для граждан.

Полис воплощал на протяжении всей своей истории два фундаментальных основания бытия: рационально-логическое и сакрально-

мифологическое, умопостигаемое и поэтическое, социальное и природное. Драма в античном полисе была поднята на высочайший социальный уровень искусства — искусства развлечения и, одновременно, искусства осмысления человеческого бытия, достигаемого посредством механизма мимесиса (подражания). Воспевание человеческих чувств и эмоций, подражание им в действиях «страстных фигур» составляли основу древнего поэтического творчества, выносимого на публичное представление. Античный театр не являлся «камерным», элитарным. Известно, что это было массовое зрелище, на которое должны были быть приглашены все граждане полиса. Именно социальная функция зрелищного представления и заставляет впервые задуматься о роли мимесиса в формировании гражданина и в развитии полисной государственности.

Роль мимесиса в классическую эпоху развития древней Эллады впервые становится предметом теоретической рефлексии двух выдающихся философов античности: Платона и Аристотеля. Герои античной драмы были первыми визуальными образами, заполнившими контекст социальной и повседневной жизни эллинов. Драма, выросшая из древней поэзии и дифирамбов и впитавшая в себя сюжеты гомеровских повествований, была, по сути, подражательным действием. Трагедии разыгрывались в подражание героям и богам; комедии высмеивали пороки социальной жизни, известных общественных персонажей и отдавали дань традиционному народному гулянию, шуткам и смеху. Отношение Платона и Аристотеля к поэзии было разным. Для Платона мимесис играл негативную роль в формировании духа государственности; Аристотель же был убежден в необходимости мимесиса для развития сферы творческого досуга граждан. Общее, пожалуй, заключалось в том, что и Платон, и Аристотель рассматривали мимесис в контексте политической и государственной жизни полиса, подчеркивая влияние данного вида деятельности на развитие форм политического общения. Платона и Аристотеля, стоящих у самых основ интерпретации зрелищ, можно с уверенностью считать первыми глубокими аналитиками публичной драматургии, или социального мимесиса.

Поэтический жанр, основанный на подражании человеческим действиям и страстям, Платону, являющемуся олицетворением философско-художественной традиции и патриархальных взглядов, явно был не по душе. Зрелище развращает полис, уводит человека от разумного начала души, размягчает человеческий дух, которому необходима стойкость и сдержанность чувств. Аристотель, как основоположник рационально-рассудочной традиции философствования, становится защитником мимесиса и основанного на нем публичного представления, играющего важную

роль в развитии творческого и нравственного начала личности. Почему учитель и ученик разошлись в оценке мимесиса и роли драмы?

Характерно, что оба великих мыслителя начинают анализ драмы в контексте своих политических трактатов. Платон обращается к анализу мимесиса в диалоге «Государство». Аристотель посвящает античной драме и природе мимесиса специальный трактат «Поэтика». Значение зрелищ и публичной драматургии в древнем полисе столь велико, что встает в один ряд с другими сторонами социальной и политической жизни, являющейся объектом изучения Платона. Аристотеля же этот факт вынуждает предпринять специальное исследование драмы, чтобы вскрыть истинную роль поэтического подражания и показать его влияние на духовно-нравственную жизнь граждан полиса не только в сфере политики, но и в сфере досуга.

Приверженность к семейно-родовому характеру собственности, традиции, родовым божествам является для Платона подлинным основанием идеальной государственности, которой всякого рода «подражательность» может нанести большой вред. На этот счет у Платона имеется целый ряд аргументов. Прежде всего, подражательное искусство, согласно Платону, уводит от разумного начала души. Поэзия не поддается критериям истинности — измерению, счету и взвешиванию, и творит произведения, далекие от действительности. «Такое искусство и не может быть сподвижником и другом всего того, что здраво и истинно»¹. «Подражатели» способны лишь уводить граждан от действительности, в мир «кажимости» и «видимости». Подражание, согласно Платону, востребует, таким образом, лишь «сбивчивые» свойства души. «Стало быть, подражательное искусство, будучи и само по себе низменно, сочетаясь с низменным, низменное и порождает <...>. Касается ли это только подражания зрительного или также и воспринимаемого на слух — того, которое мы называем поэзией? <...> Не будем доверять видимости только на основании живописи, но разберемся в том духовном начале человека, с которым имеет дело подражательное искусство поэзии, и посмотрим, легкомысленное ли это начало или серьезное»².

Духовное начало человека, согласно Платону, конституирует основу государства, и поэтому для философа столь важно соотнести подражательный жанр именно с духовными началами человеческой души. Подражательная поэзия, согласно Платону, нарушает душевную гармонию,

¹ Платон. Государство / Пер. А.Н. Егунова // Мыслители Греции. От мифа к логике: Сочинения. М.: ЗАО Изд-во ЭКСМО-Пресс, 1999. С. 417.

² Там же. С. 417.

вносит в душу человека эмоциональный разлад. Человек перестает ориентироваться в реальном мире на основе разума; его страдания и вожделения обращены к «кажущимся» образам. Эти образы заставляют скорбеть (плакать) или радоваться (смеяться). Оказываясь «разорванным» между эмоциями, мечущийся человек утрачивает разумное начало. Таким образом, подражательная поэзия лишь травмирует душу, порождая разлад человека с самим собой. «Мы вот так поставим вопрос. Подражательная поэзия изображает людей действующими вынужденно либо добровольно, причем свои действия люди считают удачными или неудачными, и во всех этих обстоятельствах они либо скорбят, либо радуются. Или она изображает еще что-нибудь, кроме этого?

— Нет, больше ничего.

— А разве во всех этих обстоятельствах человек остается невозмутимым? Или как в отношении зрительно воспринимаемых предметов, когда у него получалась распря с самим собой и об одном и том же одновременно возникали противоположные мнения, так и в действиях у человека бывает такая же распря и внутренняя борьба? <...> в предшествовавших рассуждениях все это было нами достаточно доказано, а именно, что душа наша кишит тысячами таких одновременно возникающих противоречий»³. Человеческая душа, психика неустойчивы и противоречивы. Человек постоянно находится в борьбе с самим собой; его мнения изменчивы. Разумное начало в человеке отнюдь не самодовлеющее, и оно с трудом сдерживает натиск человеческих чувств.

Поэзия, согласно Платону, выносит человеческие чувства напоказ, на публику, тогда как подлинным величием обладает лишь сдержанный, контролирующийся себя человек. Причем на виду у всех этот внутренний контроль человека возрастает. Поэзия же культивирует чувства напоказ и на виду у всех. «И не правда ли, то, что побуждает его противиться горю, — это разум и обычай, а то, что влечет к скорби, — это само страдание»⁴. Поэзия, согласно Платону, возвышает, таким образом, неразумное, бездеятельное начало и ведет к постоянной памяти о страдании. И сам поэт, в том числе создатель античной драмы, склонен более к неразумному началу души. Его творчество обращено к толпе, массе. Он «укрепляет свое искусство, когда хочет достичь успеха у толпы. Он обращается к негодующему и переменчивому нраву, который хорошо поддается воспроизведению»⁵. Пла-

³ Платон. Государство / Пер. А.Н. Егунова // Мыслители Греции. От мифа к логике: Сочинения. М.: ЗАО Изд-во ЭКСМО-Пресс, 1999. С. 417.

⁴ Там же. С. 418.

⁵ Там же. С. 419.

тон впервые показывает, что драматический поэт культивирует массовые состояния сознания; ему ближе чувства толпы, нежели разумное и деятельное состояние субъекта, когда оплотом всех совершаемых действий является разум.

Скорбь, несчастье, считает Платон, часто не позволяют разумно и спокойно разобраться в случившемся, «распорядиться соответственно своими делами, разумно выбрав наилучшую возможность, и не уподобляться детям, которые, когда ушибутся, держатся за ушибленное место и только и делают, что режут. Нет, мы должны приучать душу как можно скорее обращаться к врачеванию и возмещать потерянное и больное, заглушая лечением скорбный плач»⁶. Платон заключает: «то начало, что ведет нас к памяти о страдании, к сетованиям и никогда этим не утоляется, мы будем считать неразумным, бездеятельным, под стать трусости»⁷. Это начало души не должно иметь место в будущем благоустроенном государстве. Лелеять посредством поэзии худшую сторону души человека и губить ее разумное начало равносильно тому, чтобы предать государство во власть людей негодных⁸.

Платон вскрывает глубокое противоречие драматической поэзии, косящееся в действиях героя и в воздействии его чувств на душевное состояние зрителя. С точки зрения Платона, даже наиболее образованная публика испытывает страдания, отражающие страдания героя. Массы же принимают все всерьез и испытывают удовольствие от страданий и плача. Но реальная жизнь сурова и не сродни искусственно создаваемым страданиям. Она требует разумности, сдержанности и стойкости духа. Драматический поэт разрушает разумно-волевое начало, предназначенное для встречи человека с реальной жизнью. «Выслушай и суди сам: мы — даже и лучшие из нас, — слушая, как Гомер или кто иной из творцов трагедий изображает кого-либо из героев охваченным скорбью и произносящим длиннейшую речь, полную сетований, а других заставляет петь и в отчаянии бить себя в грудь, испытываем, как тебе известно, удовольствие и, поддаваясь этому впечатлению, следим за переживаниями героя, страдая с ним вместе и принимая все это всерьез. Мы хвалим и считаем хорошим того поэта, который настроит нас по возможности именно так. <...> А когда с кем-нибудь из нас приключится собственное горе, заметил ли ты, что мы горды обратным — способностью сохранять спокойствие и не терять

⁶ Платон. Государство / Пер. А.Н. Егунова // Мыслители Греции. От мифа к логике: Сочинения. М.: ЗАО Изд-во ЭКСМО-Пресс, 1999. С. 419.

⁷ Там же. С. 419.

⁸ Там же. С. 419–420.

самообладание? В этом ведь достоинство мужчин, а то, что мы хвалили тогда, — это свойство женщин»⁹.

Платон полагает, что поэтами удовлетворяется то начало нашей души, которое при собственных несчастьях «мы изо всех сил сдерживаем, а ведь оно жаждет выплакаться, вволю погоревать и тем насытиться — таковы уж его природные стремления. Лучшая по своей природе сторона нашей души, еще недостаточно наученная разумом и привычкой, ослабляет тогда свой надзор за этим плачущимся началом и при зрелище чужих страстей считает, что ее нисколько не позорит, когда другой человек хотя и притязает на добродетель, однако неподобающим образом выражает свое горе <...>. Я думаю, мало кто отдает себе отчет в том, что чужие переживания неизбежно для нас заразительны: если к ним разовьется сильная жалость, нелегко удержаться от нее и при собственных своих страданиях»¹⁰.

Платон вскрывает глубокие социально-психологические законы взаимного заражения, используемые, в том числе, современными масс-медиа. «Коллективный плач» становится в наши дни особым «жанром» медиа, который почти тотчас же сменяет другой «жанр» — смех, которому вторит бесконечный новогодний карнавал, наполненный досугом и чужими эмоциями. Разумное и созидательное (т.е. деятельное, а не пассивно-созерцательное) начала бытия все более отходят на второй план. Управляемая игра эмоциями делает человека марионеткой перед натиском разноликих зрелищ. Рождается общество тотального массового досуга, подчиненного аффективным желаниям.

«То же самое не касается разве смешного? — продолжает Платон. — В то время как самому себе стыдно смешить людей, на представлении комедий или дома, в узком кругу, ты с большим удовольствием слушаешь смешные вещи и не отвергаешь их как нечто дурное; <...> Разумом ты подавляешь склонность к забавным выходкам, боясь прослыть шутом, но в этих случаях ты даешь ей волю, у тебя появляется задор, и часто ты незаметно для самого себя в домашних условиях становишься творцом комедий»¹¹.

Поэтическое воображение автора, согласно Платону, устанавливает власть желаний и эмоций над человеком. «Будь то любовные утехи, гнев или всевозможные другие влечения нашей души — ее печали и наслаждения, которыми, как мы говорим, сопровождается любое наше действие, —

⁹ Платон. Государство / Пер. А.Н. Егунова // Мыслители Греции. От мифа к логике: Сочинения. М.: ЗАО Изд-во ЭКСМО-Пресс, 1999. С. 420.

¹⁰ Там же. С. 421.

¹¹ Там же. С. 421.

все это возбуждается в нас поэтическим воображением. Оно питает все это, орошает то, чему надлежало бы засохнуть, и *устанавливает его власть* над нами; а между тем следовало бы держать эти чувства в повиновении, чтобы мы стали лучше и счастливее, вместо того чтобы быть хуже и несчастнее»¹². «Человек желания», родившийся в античности и погружающийся в мир чувственных наслаждений и образов, становится прообразом нашей современности, «использующей удовольствия» (М. Фуко).

Платон высоко ценит величие Гомера и его власть над современниками и поэтому советует Главкону уступить искренним почитателям Гомера и признать его в качестве первого творца трагедий, но при этом не забывать, «что в наше государство поэзия принимается лишь постольку, поскольку это гимны богам и хвала добродетельным людям. Если же ты допустишь подслащенную Музу, будь то мелическую или эпическую, тогда в этом государстве воцарятся у тебя удовольствие и страдание вместо обычая и разума, которое, по общему мнению, всегда признавалось наилучшим»¹³. Мы не просто рассуждаем о поэзии, считает Платон, ведь спор идет о великом деле — «быть ли человеку хорошим или плохим. Так что ни почет, ни деньги, ни любая власть, ни даже поэзия не стоят того, чтобы ради них пренебрегать справедливостью и прочими добродетелями»¹⁴.

Иную трактовку поэтического жанра в контексте досуга и времяпрепровождения свободных граждан дает в трактате «Политика» ученик Платона Аристотель. Подобно Платону, он задается вопросом о государстве и тех частях, из которых оно должно состоять, дабы быть счастливым и иметь прекрасное устройство. «Благо при всех обстоятельствах зависит от соблюдения двух условий: одно из них — правильное установление задачи и конечной цели всякого рода деятельности, второе — отыскание всякого рода средств, ведущих к конечной цели»¹⁵. Аристотель обращает внимание на особую сферу жизнедеятельности граждан полиса — сферу досуга. С точки зрения Аристотеля, «человеческая жизнь распадается на занятия и досуг, на войну и мир, а вся деятельность человека направлена частью на необходимое и полезное, частью на прекрасное»¹⁶. Аристотель одним из первых обращает внимание на значение досуговой деятельности, на добродетели, необходимые для досуга, дабы уметь им пользоваться.

¹² Платон. Государство / Пер. А.Н. Егунова // Мыслители Греции. От мифа к логике: Сочинения. М.: ЗАО Изд-во ЭКСМО-Пресс, 1999. С. 421.

¹³ Там же. С. 422.

¹⁴ Там же. С. 423.

¹⁵ Аристотель. Политика. Сочинения: в 4 т. Т. 4 / Пер. С.А. Жебелева. М.: Мысль, 1984. С. 612.

¹⁶ Там же. С. 617.

Государственный муж должен отчетливо понимать, что «война существует ради мира, занятия — ради досуга, необходимое и полезное — ради прекрасного»¹⁷. Предпочтительнее, согласно Аристотелю, чтобы граждане могли наслаждаться миром и пользоваться досугом. А «имея в виду эти цели, следует установить и соответствующее воспитание...»¹⁸. Касаясь проблем воспитания подрастающего поколения в гражданском обществе, Аристотель считает необходимым ввести закон, запрещающий молодым людям присутствовать в качестве зрителей на представлениях ямбов (драме сатиров) и комедий «до тех пор, пока они не достигнут возраста, в котором им дозволено принимать участие в сисситиях и пить чистое вино, а полученное ими воспитание сделает всех невосприимчивыми к протекающему отсюда вреду»¹⁹.

«Мужество и выносливость, согласно Аристотелю, нужны для трудовой жизни, философия — для досуга»²⁰. Досуг занимает достаточно большое место в рассуждениях Аристотеля, касающихся развлечений «свободнорожденных людей». Чем должен быть заполнен досуг? — спрашивает Аристотель²¹. Для пользования досугом надо чему-либо научать людей, к примеру, музыке, рисованию, восприятию прекрасного. Люди, не умеющие пользоваться досугом, не смогут развивать нравственные стороны своей души. Песни Олимпа, например, наполняют души энтузиазмом, а энтузиазм, согласно Аристотелю, есть возбуждение нравственной части души. «Даже слушая подражания, хотя бы без сопровождения их мелодией и ритмом, все проникаются соответствующим настроением»²². Культивироваться посредством искусства — музыки, пения, живописи, поэзии — в государстве должно то, что возбуждает нравственные стороны и состояния души²³. Подражание нравственным переживаниям, на которое настраивает высокое искусство, по Аристотелю, не противоречит законам воспитания в государстве.

Раскрывая основы подражания, Аристотель возводит начало античной трагедии к фаллическим песням. Тем самым основа подражания, вытекающая из «природы вещей», в прямом смысле слова вытекает из природы. Но Аристотель живет уже в другое — «политическое» время.

¹⁷ *Аристотель*. Политика. Сочинения: в 4 т. Т. 4 / Пер. С.А. Жебелева. М.: Мысль, 1984. С. 617.

¹⁸ Там же. С. 617.

¹⁹ Там же. С. 626.

²⁰ Там же. С. 619.

²¹ Там же. С. 630.

²² Там же. С. 636.

²³ Там же. С. 638.

Полис в своем историческом развитии уходит все дальше от традиции к социальному самосознанию. Законы подражания, рассматриваемые Аристотелем на примере трагедии и комедии, рождены встречей человека с самим собой и становлением «человека политического». По мере того как объективировалась природа в философском мышлении античности и все более отчетливые очертания приобретала рефлексия социального мира, а человек овладевал все новыми и новыми символами и образами самого себя в жизни и на сцене, жанр подражания начинал играть социальную функцию. Уже не мир природы и богов, а сам человек становился тем центром, вокруг которого, как образно писал А.И. Герцен, «в вихре видоизменений вертится все на свете».

Характерно, что в более поздней драме все ярче представлены страстные фигуры, страстные действия и нравственные императивы греческих трагедий. Так, творчество Эврипида знаменует конец старой героической трагедии. Перейдя к изображению людей «каковы они на самом деле», т. е. с их личными влечениями и страстями, отклоняющими их от нормы «должного», Эврипид указал два направления, по которым и развивалась впоследствии серьезная греческая драма. Это, с одной стороны, — путь патетической драмы, сильных, иногда даже патологических страстей, а с другой стороны, — приближение к бытовой драме с персонажами обыденного уровня. Понижение статуса героических фигур Эврипид дает не только трактовкой характеров, но и театральными средствами. Меняется и самый характер трагического. У Эсхила и Софокла трагедия была так или иначе оправданием благих сил, управляющих миром. Эврипид в благость этих сил уже не верит. Он потрясает зрителя изображением страдания, которое не может быть оправдано никаким высшим нравственным смыслом. Аристотель, который во многом не одобряет драматургии Эврипида, признает, однако, что на сцене он кажется самым трагическим из поэтов.

Аристотель подробнейшим образом анализирует отдельные составные части поэтического жанра: склад событий и цель, которая преследуется автором; развитие действия и его переломы, увлекающие душу; мысль, которая проводится на протяжении всей драмы и сближает ее с политикой и риторикой; речь во всех ее формах. Остальные, не менее важные составляющие трагедии, согласно Аристотелю, — это музыка, зрелищность, наиболее сильно волнующая душу.

Великие философы античности показали огромное воздействие драмы на массовое сознание граждан полиса и впервые обозначили гражданскую позицию по отношению к публичному представлению, затрагивающему основания государства и нравственные устои гражданского общества. Аристотелем была поставлена проблема управления досугом, который

был привилегией свободных граждан и требовал организации их времяпрепровождения на основе определенных нравственных принципов. Глубоко проанализированные Аристотелем составные части поэтики, вкуче с непревзойденным эстетизмом драматического искусства, впервые обратили античного человека к самому себе, к самопознанию, пониманию своих возможностей и новому взгляду на себя и свою судьбу.

Зрелищные формы античной драмы поставили проблемы перцепции — восприятия зрелищного представления, информационного обмена между зрителями и участниками представления, а также герменевтического истолкования посланного сообщения. Выделяя в классической трагедии шесть частей — сказание, характеры, речь, мысль, зрелище и музыкальную часть, Аристотель одним из первых раскрывает средства, способы и предмет подражания. Прежде всего, это подражание действию и характерам; далее следует подражание мыслям как умение говорить существенное и уместное, строить систему доказательств; далее следует подражание речам (причем, это подражание есть задачи политики и риторики). Наконец, четвертое — это речь, или изъяснение посредством слов. Музыка и зрелище — это то, что улащает и сильно волнует душу²⁴.

Искусство превращений: античные истоки плюралистического «человека Протея»

Для античной эпохи Судьба, карающая в равной мере и людей, и богов, являлась ключевым понятием бытия и его границ. Судьба не только определяла время и пространство жизни, но и перекраивала на свой лад саму жизнь, наполняя ее радостью, болью, горечью, воодушевлением, трагизмом. Самоопределение человека по отношению к Судьбе, размышление над ней и противостояние ее силе, стали основой жизненного мира человека, сущностью процесса индивидуации, самоопределения своей самости, в том числе и посредством зрелищных драматических представлений. Античная драма (трагедия и комедия) дала возможность человеку впервые увидеть себя «со стороны», бесконечно меняющимся и познающим безграничные превращения своего «Эго». Поэтому-то афиняне и «оформили» понимание Судьбы в таком самобытном продукте своей эстетической школы, как драма, придав ей «облик, форму и завершение» (Ф. Шлегель). Поэзия (мимесис) отразила символическое богатство со-

²⁴ *Аристотель*. Поэтика. Сочинения: в 4 т. Т. 4. Пер. М.Л. Гаспарова. М.: Мысль. 1984. С. 652–653.

циального мира и духовного облика человека в богатстве языка, образов и метаморфоз человеческой Судьбы.

Но предметом поэзии (прежде всего, ее комедийного контекста) была и реальная жизнь — публичная и домашняя. Тем самым прекрасный пафос и прекрасный этос, подлинный объект поэзии, получили у афинян, по мысли Шлегеля, широкий простор. Великий немецкий романтик Фридрих Шлегель одним из первых поставил и глубоко проанализировал вопрос о ценности социально-философского изучения античной драмы²⁵. Исследование Шлегеля показывает социализирующую роль драмы, вскрывает роль искусства в социальном развитии полиса, а затем и в его социальной и человеческой деградации²⁶.

Институционализация драмы как общественно-политического феномена стала ответом на институционализацию других форм общественной жизнедеятельности человека: политических, социальных, этических, эстетических. Институционализация драмы соединила мир восприятия внешнего действия с внутренним самоосознанием; дополнила одиночество линейного времени существования в настоящем иллюзией коллективного переживания. Драма как бы сомкнула на уровне высочайшей эстетики символизма две судьбы: индивидуальную и социальную. Красота стала ценностью жизни, а идеал прекрасного — общественным предназначением.

Известно, что эволюция античного символизма прошла определенный цикл и завершилась деградацией искусства, превращением искусства в «искусничество» (Шлегель). С тех пор этот цикл повторяется многократно. «Вечное возвращение» назад, чтобы потом снова идти вперед, стало «сизифовым трудом» человека. На каждом новом историческом витке своего изнуряющего цикла развития человек вновь и вновь воздавал дань драме, являющейся интерпретацией героизма, повседневности и предуготованной Судьбы.

Идея Судьбы и ее неотвратимости оказала большое влияние на самосознание человека античного мира, на понимание своего предназначения. Античная философия, поэзия, драма пронизаны идеей амбивалентности человеческого существования. Гражданская целостность и внутренняя раздвоенность личности, поиски истины и вечные сомнения в ней, сила человеческого противодействия обстоятельствам и, одновременно, неизбежности предначертанной судьбы — лейтмотивы бытия эллина. Античный символизм стремился гармонизировать на свой манер

²⁵ Шлегель Ф. Эстетика. Философия. Критика. В 2-х т. Т. 1. М.: Искусство, 1983.

²⁶ См. Мальковская И.А. Эволюция зрелищ в человеческом измерении // Социологические исследования. 2008. № 2.

социально-исторический мир, который отважился предсказывать известный мифологический персонаж Протей. Почему это мифологический персонаж важен в контексте темы «искусства развлечений»? Протей античной культуры от развлечений был далек как никто другой. Но ему было известно другое искусство — искусство превращений, а также знание Судьбы, которую хотел знать человек и которую стремилось постигнуть драматическое искусство.

Протей стал знаковой фигурой античного мира. Его знание и предсказание Судьбы было неотделимо от полиса, демократии, элевтерии (свободы), а также внешней и внутренней войны, которая сопровождала жизненный путь эллина. Растревоженный трагедийностью Судьба, эллин пребывает в надежде встретить бесконечно изменчивого Протея, который один может дать ответ на сокровенный вопрос бытия. Двойственность «Я», амбивалентность чувств самого Протея была следствием его сокровенных знаний, необходимости их высказывания и желания уйти от этой «обязанности» под покров других образов, скрывающих истинное обличье. Кем же был неуловимый в своих образах Протей?

В Аттике Протей был старцем, слугой Посейдона и жил то ли на острове Фарос — у египетского побережья, то ли во Фракии. Протей владел знанием о будущем и мог предсказывать Судьбу. Но он раскрывал людям тайны будущего с неохотой, и обычно под влиянием принуждения. Добиться от Протея предсказаний судьбы было трудно, так как Протей появлялся неожиданно в тени скал и при малейшей опасности принимал тысячи новых форм, лишь бы избежать встреч и предсказаний. Он мог принять образ дерева, воды или зверя и, таким образом, чаще всего оставался неуловимым. Если же кому-либо, особо ловкому, удавалось схватить Протея, он принимал свой обычный образ старца и предсказывал будущее, никогда никого не обманывая и не ошибаясь²⁷. Протей античного мира был близок богам и сторонился людей, пребывающих в неведении относительно своего будущего. Он охранял свою тайну изменчивости и прятал под ней еще более сокровенную тайну — тайну Человеческой Судьбы.

В XX веке Протей стал символом непостоянного, изменчивого человека, всегда разного по своей прихоти. Инструментарий изменчивости (создание имиджей, смена образов, игра идентичностями и т. д.) активно востребуется арсеналом современной культурной индустрии в интересах все новых развлечений и потреблений. Современного человека называют

²⁷ Dictionnaire de la Mythologie grecque et romaine. Collection Seghers. Paris: Editions Seghers, 1962. P. 270.

изменчивым «человеком Протея»²⁸, подчеркивая его неразрывную связь с исторической традицией античности, воплотившейся в новых формах человеческих превращений.

Тайна неуловимого мудреца-Протея по сей день определяет судьбу западного мира, в котором «человек Протей» уже не охраняет тайну изменчивости, а олицетворяет саму изменчивость, игру с идентичностями, увлеченность визуальными образами и мнимостями. Плуралистический актер, «дивидуум» — эпитеты современного «человека Протея», погруженного в интерактивные игры, визуальные зрелища, виртуальные «посещения», реалити-шоу и т. д.²⁹ Идеи амбивалентности бытия породили сложную интерпретацию символизма исторического мира. Так, этическая амбивалентность добра и зла (идущая со времен Сократа) приобрела у современного «Протея» эстетическую форму самовыражения (в форме эгоцентричной эстетизации «Я-образов») (С. Лаш)³⁰, при которой альтернативность — или другой — вообще стали исчезать как ценность.

Судьба, о которой так не хотел говорить никому старец Протей, стала являться современному человеку в многообразии *образов* его собственной жизненной драмы. И «человек Протей» оказался заморожен своими переживаниями. Изменчивый «человек Протей» современности родился в эпоху скоростных коммуникаций и глобального рынка и оказался способен менять свои идентичности якобы по своему желанию в социальном, визуальном и виртуальном пространствах. Наступающее информационное общество, как новая символическая реальность, играет различиями человека, смешивает их, распределяет, тиражирует, распродает. Люди превратились в покупателей на великом рынке, продающем реальность. «Здесь религия, там идеология, а вот там жизненный стиль. Миллионы людей бродят среди широких рядов с возможностями, меняя не только свою веру, но и веру о вере, свои идеи о том, что есть истина и где она может находиться, люди меняют не только свою идентичность (я — женщина, я — еврей, я — индус, я — либерал, я — Весы (знак Зодиака)), но и свои идеи о том, что идентичность означает. Некоторые люди наслаждаются такой свободой, другие бегут от нее, а некоторые стремятся уничтожить эту свободу»³¹. Согласно Р. Лифтону, «человек-Протей» «стремится к идеям и чувствам, которые внесли бы связность в его мир, он также стремится

²⁸ *Lifton R.* The Protean style // The Fontana postmodernism reader / Ed. by Anderson W.T. Glasgow, 1996. P. 128.

²⁹ См. *Мальковская И.А.* Метаморфозы субъектности в современном мире // Социологические исследования. 2008. № 5.

³⁰ *Lasch S.* The Culture of Narcissism. New York: Warner Barnes, 1979.

³¹ *Мальковская И.А.* Эволюция зрелищ в человеческом измерении. С. 167–168.

к новым комбинациям идей. Но так как он больше не видит абсолюта, то находит более подходящими для себя фрагментарные образы и идеи»³².

«Человек-Протей» стал воплощением плюралистической парадигмы постмодернистской культуры; он оказался поверхностным и фрагментарным, не имеющим устойчивой самоидентификации, постоянно изменяющим ценностные ориентиры; он — нестабилен и нелоялен, готов к смене всего и вся: страны, профессии, работы, семьи и т. д. Современный «Протей» далек от своего пра-облика — «старца Протея», которому дано было предвидеть будущее в контексте Судьбы. Современным «человеком Протея» играет другая — неведомая ему сила. Но это уже не сакральная сила Судьбы, а масс-медийная культурная индустрия, тотально вовлекающая превращения человека в свою «фабрику символов».

Современный «Протей» — кардинально детерриторизирован. «Протею», блуждающему по лабиринтам «всемирной паутины», все труднее найти дорогу к полису, городу-государству, в котором он впервые обрел статус гражданской «целостности» человека как существа политического. Человек коммуникативный, интерактивный, визуальный, зрелищный стал антитезой человеку политическому. И, тем не менее, плюралистический индивид, образный «Протей» современности, покупающий и продающий свои различия на рынке, ищет исторические фрагменты своего социального бытия и связывает свою судьбу все с той же античной культурой, где зрелищам, символам и превращениям была отведена ключевая роль.

«Человек-Протей», родившейся в пространстве античной культуры, обрел собственный исторический путь Человека в «осевом времени» (К. Ясперс) античности. Последующие коллизии его развития, какими бы противоречивыми и трагичными они ни были и как бы ни отклонялись в сторону от индивидуальной свободы и автономии в лоно массовой культуры, уже никогда не могли заточить помыслившего раз человека в оковы «безликой массы» и сделать его рабом даже самого великого тирана и самой великой Империи! Человек, вышедший из лона античности, вновь и вновь рвался к свободе и к испытанию своей судьбы. Он уходил от опеки родовых богов, создавал все новые и новые Олимпы Вершителей человеческих судеб, а потом сражался против тирании и деспотизма, уничтожая порожденные им же самим преграды к свободе. Он стремился стать Прометеем, Гераклом, Человеком, не пасующим перед превращениями Судьбы, но лишь меняющим свой облик. Получивший в XX веке новое определение «человека-массы» (С. Московичи), «человек-Протей» вновь стремится раскодировать смыслы массовой культуры.

³² *Lifton R.* The Protean style. P. 128.

Но Судьба подкрадывается к «человеку-Протею» с другой стороны. Бесконечно превращаясь, он теряет свое «Я», которое хранил мудрый старей Протей, и становится «фрагментом» своих бесконечных образов. Его грубость превратилась в чувственность, мужество «трехсот спартанцев» — в конкурс на самого отважного «последнего героя», страсть к вещам пришла на смену страсти к другому полу, любовь сменило «одноразовое потребление», а новости стали «великими географическими открытиями». Символический мир, умножаемый человеком, постепенно приобрел образ социальной подделки... Человек-Протей продолжает менять свои облики, играет с собственными идентичностями, не замечая вокруг ни царство «спящей красавицы», ни того, что короли уже давно «голые».

И. Гофман с удовольствием наблюдал за тем, как долго человек спит... Но, похоже, он не ожидал летаргического сна. Сказка давно закончена... Кругом паутина и пыль. Что может разбудить «человека-Протея»? Характерно название книги бразильского исследователя коммуникации и культуры Е. Роша «Сонное общество»³³. Рассматривая современную культурную индустрию и массовую коммуникацию как понятия тождественные, автор полагает, что современные исследователи не работают «с идеей существования некоего общества *внутри* культурной индустрии»³⁴. Между тем создаваемая массовой коммуникацией символическая система, функционирующая на рынке потребления, есть не что иное как дискурс «сонного общества» — новой псевдосоциальной реальности.

Облики и образы «Протея» в контексте массовой культурной индустрии становятся все более разнообразными. Но дело уже не только в «Я-образах», формируемых различными способами. Потребность в измененных состояниях сознания, дающих каждый раз ощущения нового «Я», производится социально — полагает известный бразильский психиатр Н. Бирман. Наркотики, снотворные, психотропные средства находят весьма благоприятную среду в современном зрелищном обществе, ибо «типажи», рождающиеся под влиянием тех средств, необходимы для новой социальной «сцены»³⁵. Современный «человек-Протей» (которого можно назвать и массовым, и усредненным человеком) оказался в тисках псевдосоциальной организации, основанной на тиражировании символов и мнимостей — в «сонном обществе».

³³ Rocha E. A Sociedade do Sonho. Comunicação, Cultura e Consumo. 2a edição. Rio de Janeiro: Manuad Ed., 1995.

³⁴ Там же. P. 43–44.

³⁵ Birman J. Mal-estar na Actualidade. A Psicanalise e as Novas Formas de Subjetivação. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1999.

Цель символа — символ, потом другой символ, потом третий и т. д. Так происходит имплозия символов и иллюзий о мире и себе самом... Власть честолюбия и роскоши, подмена действительности символом сбивали человека с пути не раз. Иллюзии оказывалось достаточно для того, чтобы остановиться и забыть о цели. Об этом писал в свое время Ф. Шлегель, подчеркивая, что «если даже великий Цезарь потерял господство над миром, возжелав диадемы, то тем более некий Красс может отказаться от действительности ради символа, от наслаждения — ради *обладания*; *кажется, человеку вообще свойственно путать средство и цель, забывать о цели на пути к ней и довольствоваться иллюзией*»³⁶.

Одинокий «Протей», не узнающий свои «фрагменты», «осколки» и «частички», конфликтующий с собственными идентичностями, по сей день не подозревает о подготовленной ему новой Судьбе в мире иллюзий: остаться навсегда лишь символом одинокого странника Протея; утратить способность к узнаванию самого себя и потому превратиться в маленькую песчинку или в каплю росы в лунке базальта... Но достаточно ли «Протею» игры лишь с самим собой в искусственной и символической социальной среде? Возможен ли путь обратно — от имиджей к человеку, от мира «сонного» символического общества — в мир реальный? Человечеству давно известны матрицы социальных действий, соотносящиеся с образами не только драмы, но и другой — более суровой и беспощадной реальности, опрокидывающей и разрушающей сонные и иллюзорные миры. Платон полагал, что для человека есть вещи и поважнее мимесиса: это война — укрепляющая дух, и гимнастика, укрепляющая тело. Экологический и экономический кризисы, возвращающие человека к подлинности существования, первые шаги к «просыпанию» «Протея», надежда на то, что «осевое время» еще не закончено...

Этимологические координаты «искусства развлечений»: «война», «игры», «спектакль»

Одно из первых этимологических определений «спектакля», или зрелищ встречается в VII веке нашей эры в уникальном этимологическом труде энциклопедически образованного испанского епископа Исидора Севильского (556/571–636 г.) Собственно, термин «de spectaculis» в античной культуре дословно и означал «зрелища»³⁷. Книга Исидора счи-

³⁶ Шлегель Ф. Эстетика. Философия. Критика. С. 70.

³⁷ *Isidoro di Siviglia*. Etimologie o Origini. A cura di Angelo Valastro Canale. Volume secondo. Libri XII–XX. Libro XVIII. Della guerra e dei giochi. Torino: Unione Tipografico-Editrice Torinese, 2004. P. 507.

тается одним из важнейших источников распространения культуры для того времени³⁸.

Суть онтологической укорененности зрелищного общества проясняется, как нам представляется, в своеобразном этимологическом «коде» Исидора, объединяющем в одном разделе «Этимологии» войны, игры и зрелища. В восемнадцатой книге «Этимологии» под названием «Война и игры» Исидор пытается раскрыть происхождение «зрелищ» в более широком контексте. Зрелища, полагает он, возникают из коллективного действия, которое связано с совместным восприятием и участием в различных шутках, розыгрышах, представлениях. Зрелищем, пишет Исидор, мы называем то, что позволяет публике видеть открытые публичные игры, банкеты. Происхождение этих публичных игр идет из области Лидии (регион современной Турции), затем от этрусков (область Тосканы в современной Италии). Романцы дали древним артистам имя «лудус» (т.е. пришедшие из Лидии). «Лудус» лежит в основе слова «лузус», что означает скерцо (шутка, розыгрыш). Молодые люди в праздничные дни развлекали народ шутливыми представлениями. Эти развлечения и легли в дальнейшем в основу карнавальных и религиозных празднеств и чествований. Со временем игры стали играми гладиаторов, гимнастическими соревнованиями и т. д.³⁹ Таким образом, публичные игры и представления, соревнования и розыгрыши дают начало тому, что в дальнейшем и представляет собой «спектакль».

Исидор подчеркивает важный момент социального становления зрелища-спектакля — его публичность, связанную с интерактивностью, эмоциональностью, общностью действий, воображением, юмором, упражнением тела. Тем самым очерчивается особая сфера становления публичности (социальности) за пределами форм торгового обмена, купли-продажи (исторически считавшимися первыми формами взаимодействия) и определяется особый жанр этой сферы: радость и эмоциональное напряжение от коллективного участия и присутствия (так называемая «презумпция коллективности»). Этимологическое содержание термина «спектакль» (зрелища) отражает, таким образом, развитие коллективных форм человеческого взаимодействия в особой сфере — зрелищного восприятия, и свидетельствует о том, что публичные представления занимали существенное место в жизни людей, определяя особенности их общения, а также коллективный опыт действий и переживаний.

³⁸ *Storia del Mondo Medievale*. 7 volume. Volume quarto. La Reforma della chiesa e la lotta fra Papi e Imperatori. A cura di Z.N. Brooke, H.M. Gwatkin, J.M. Hussey, C.W. Previte-Orton, J.R. Tanner, J.P. Whitney. Italy: Garzanti, Cambridge University Press, 1979. P. 27–39.

³⁹ Там же. P. 507.

Но суть труда Исидора состоит не только в поиске генезиса спектакля-зрелища. Более интересна сама логика автора, выстраивающая в особой последовательности «этимологию» важнейших понятий. Эту последовательность мы и назвали «этимологическим кодом» Исидора. Характерно, что Исидор составляет свою «Этимологию» не по алфавиту, а по некоему логическому смыслу. Почему понятия игры, войны и спектакля рядорасположены в разделе «Война и игры»? Этимологический ряд «войны-игры-зрелищ» отражает своеобразный континуум человеческого бытия, в котором столь разнородные, на первый взгляд, формы человеческой деятельности взаимосотносятся и взаимопроникают друг в друга, определяя характер и сущность социального существования человека.

«Код» Исидора раскрывает огромную роль конструирующих человеческий мир социальных и духовных матриц, определяющих для индивида прохождение всех этапов «войны-игры-спектакля» и их различении и слиянии, определяющее воспитание тела (гимнастика), духа (война), эмоций (спектакль). Вспомним, что Платон был против эмоций, считая вполне достаточным для воспитания эллинов гимнастика, войны и традиции. В традиции функцию «зрелищ» брал на себя ритуал. В «Этимологии» Исидоро координаты войны и игры — базовые, смыслообразующие. Спектакль этим координатам подчиняется и из них вытекает. «Бытие социального мира» как бы «закодировано» в принципиальные координаты, через которые и происходит его соприкосновение с бытием человека и его антропологической сущностью: т.е. существованием в мире и реализацией свободы. (Задумаемся, почему в координатах современного бытия на первое место вышли именно зрелища?)

«Этимологический код» намекает на невозможность адекватного различения человеком объективного содержания своих эмоций и представлений в столь разных, как бы мы сегодня сказали, координатах социального существования, основанных на зрелищном эффекте. Радость и плач, горе и ликование, победа и поражение присутствуют в каждой части данного кода: войне, играх и спектакле. Эмоции наблюдающей публики символизируют символическое и реальное «рождение в бытии» и «уход из бытия», а также осмысление бытия в спектакле. Извечные «координаты» человеческого бытия то и дело взаимопереходят друг в друга: после «игры» или спектакля люди с воодушевлением отправляются на войну, где каждый раз разворачивается новый «театр» военных действий. А затем — уже после войны — люди непрерывно играют в военные игры, и когда самолеты на экране телевизора врезаются в небоскребы, а в театре на сцене оказываются террористы, первое впечатление человека — впечатление от хорошо поставленного спектакля. Известно, что с иллюзией эстетически

и патриотически оформленного массового «спектакля» Европа вступала в Первую мировую войну. «Европе ампутировали головной мозг!» — говорил Эйнштейн.

«Этимологический код» Исидора ставит под сомнение различие реальности и образа реальности. Война — это реальность. Игра в войну — «понарошечная» реальность, спектакль про войну — образ реальности. Но в жизни все не так, скажет бывалый солдат. Пребывание на войне кажется нереальностью: жаркий ливийский пляж и разорвавшаяся ракета; ужас бытия и небытия. В отличие от координат масс-медиа — быть здесь-и-сейчас, координаты войны, в сущности, онтологичны: «быть — не быть», «жить — не жить». Временная спрессованность этих координат делает войну иллюзией, игрой (чет-нечет). А вдруг повезет? К реальности возвращает лишь горькое похмелье войны, на котором, тем не менее, возможно возрождение реванша — как правило, всегда театрализованное: выиграть во что бы то ни стало!

В отличие от войны, игра — например, футбольный «мундиаль» — становится реальностью с теми же координатами — «поражение или победа», что, по сути, есть символическое проигрывание все той же онтологической оппозиции «быть — не быть», «жить — не жить». Одновременно, это аффективный и страстный спектакль для публики, задействованный на почти фанатическую национальную приверженность в духе классической этнической оппозиции (по сути, также укорененной в бытии): «Мы-Они». (Заметим, что национальный коллективный дух болельщиков, выраженный в символике костюма, флага, гимна и т. д. многократно сильнее духа многонациональной *сборной* команды, демонстрирующей профессионализм *игры*, а не беспощадность войны, которую требуют болельщики, организовывая настоящие футбольные войны и сражения). Только на многотысячных футбольных стадионах европейские мужчины уподобляются мусульманским мужчинам на демонстрациях протеста: перед нами разворачивается мужской спектакль «игры и войны», укоренившийся в бытии «Эго»: поражение или победа; и в бытии этноса: «свой-чужой»!

Искусство развлечений: социальная интерпретация идеологии повседневной драматургии

Для более глубокого понимания влияния культурной индустрии зрелищ на современного человека необходимо исследование повседневного опыта человеческой жизнедеятельности. Такую попытку предприняли И. Гофман — создатель теории символического интеракционизма, и Э. Берн — специалист в области транзакционного психоанализа.

И. Гофман полагал, что искусство коммуникации во многом сродни зрелищности. Усматривая момент игры в повседневной жизни и личном общении, И. Гофман считал, что этот факт позволяет экстраполировать формы «символического интеракционизма» из повседневной в социальную жизнь⁴⁰. В свое время, полемизируя с Джемсом и Шютцом, Гофман высказал мысль о том, что «повседневность заключается не в том, что индивид ощущает как реальность, а в том, что завладевает им, поглощает и увлекает его»⁴¹. В повседневности человек способен по-разному «прочитывать» одну и ту же ситуацию, слабо различать реальное и мнимое, розыгрыш и истинное действие. Ему кажется реальным то, что на самом деле является розыгрышем, сном, случайностью, ошибкой, недопониманием, обманом, театральным представлением и т. п. Более того, обнаруживается «структурное сходство между миром повседневности <...> и различными иллюзорными “мирами”»⁴² — писал Ирвинг Гофман (курсив мой. — И.М.).

Анализируя опыт игрового пространства жизни человека, показывает, как переключается невидимый «ключ», втягивающий в непрерывно расширяющуюся театрализацию все новые и новые сферы человеческой жизнедеятельности и досуга. Повседневная социальная жизнь и драматургические тексты постоянно взаимопроникают друг в друга. Рассматривая драматургические тексты, Гофман приходит к выводу относительно того, что они представляют «макет (mock-up) повседневной жизни, коллекцию записей о неписанных социальных действиях и, следовательно, источник самых разнообразных намеков и оттенков, касающихся внутреннего строения этой сферы жизни», т.е. являются «выдумкой»⁴³. На примерах эволюции аттической драмы Гофман показывает, как происходит трансформация одной деятельности, осмысленной в наборе определенных конвенций (для этого набора конвенций Гофман использует понятие «ключ»), в другой вид деятельности — превращенную, выдуманную деятельность. В превращенной деятельности показывается уже не сама «вещь», а «модель», «макет» вещи, которые можно «поставить» в соответствии со сценарием, «выдумать», описать по памяти, проанализировать и т. д. «Выдумкой», согласно Гофману, является деятельность, которую «участники считают показной имитацией или прогоном относительно

⁴⁰ Гофман И. Представление себя другим в повседневной жизни. М.: Канин-Пресс-Ц., 2000; *Он же*. Анализ фреймов. Эссе об организации повседневного опыта. М.: Институт Фонда «Общественное мнение», 2004.

⁴¹ Гофман И. Анализ фреймов. Эссе об организации повседневного опыта. С. 66.

⁴² Там же. С. 66.

⁴³ Там же. С. 114.

непревращенной деятельности; при этом все осознают, что не будет достигнуто никакого практического эффекта»⁴⁴. Драматургические тексты и являются «выдумками» в досуговой сфере. И они оказываются способны к многообразным трансформациям в социальном и личностном пространствах жизни.

«Находясь под чужеземным господством, древние греки создали комедию. Римляне, подавленные собственной империей, отдались во власть чувственности. В римских театрах место трагедии заняла пантомима, а комедия уступила место фарсу. Единственной целью стало угодить пресытившейся публике, поэтому организаторы театра не только использовали все имеющиеся материальные и технические ресурсы для усиления экстравагантности своих представлений, но и опустили до самой низкопробной безвкусицы и непристойности. Даже Ливий видел в современном ему театре опасность для общественных нравов и существования государства. Скоро на сцене появился открытый секс, а сценические “казни” перенесли в реальность (где актера заменил приговоренный к смерти преступник)»⁴⁵.

Современный прагматический «инструментализм» культурной индустрии позволяет намечать сценарии и запускать их в произвольное разыгрывание, бесконечное мультиплицирование, глобальное переживание и всеобщее участие. Знает ли современный «драматург» сегодня, чем закончится его «пьеса»? Понимает ли участник «зрелищного представления», во что он играет?

Любой человек, с точки зрения Гофмана, есть потенциальный драматург, желающий манипулировать другими и расставлять персонажи по своему усмотрению. И эта потребность «быть кукловодом» куда сильнее способности *контроля* (курсив мой. — И.М.) над собственным поведением. Во всяком случае, «искусство проникновения в чужие розыгрыши «рассчитанной нерасчетливости», по-видимому, развито лучше нашей способности манипулировать собственным поведением, так что независимо от количества шагов, сделанных в информационной игре, зритель, вероятно, всегда будет иметь преимущество над действующим, и первоначальная асимметрия процесса коммуникации, похоже, сохранится»⁴⁶. Асимметрия коммуникации, которая «подогревает» честолюбие смотрящего, втягивает его самого на другой уровень зависимости, где на него уже смотрит другой властный честолюбец.

⁴⁴ Там же. С. 109.

⁴⁵ Цит. по: Там же. С. 115.

⁴⁶ Гофман И. Представление себя другим в повседневной жизни. С. 40.

И. Гофман убежден, что для некоторых социальных институтов театрализация вообще не составляет проблемы, «поскольку какие-то действия, инструментально важные для выполнения центральной задачи этого статуса, <...> способны превосходно (с точки зрения коммуникации) передавать информацию о качествах и свойствах, на какие претендует исполнитель лично»⁴⁷. Максимальное самовыражение (в котором представлено и внешнее выражение действия и его содержание) соответствует театрализации собственной работы и формирует образцового исполнителя, который может даже стать знаменитым и занять особое место в коммерчески организованных фантазиях нации⁴⁸. Эта извечная человеческая потребность в «драматургии» и воспроизводит постоянный социальный спектакль.

Зритель становится актером, актер — зрителем. Спектакль разыгрывается на любом «подмостке»: семейных отношений и быта, деловых контактов и работы, отдыха и развлечений. Потребность в драматургии нужно только использовать! И тогда драматургов действительно становится очень много, а создаваемые ими «символические коды» уже индустриального спектакля, сталкиваясь, конфликтуя, вытесняя или дополняя друг друга, создают многомерное и многоярусное пространство зрелищного спектакля, где разобщение служит основанием для технологии, а технологический прогресс, в свою очередь, служит разобщению (Ги Дебор).

Повседневная человеческая коммуникация, связанная с овладением ролями и самоутверждением, насыщена игрой. Й. Хейзинга был убежден, что «если проанализировать любую человеческую деятельность до самых пределов нашего познания, она покажется не более чем игрой»⁴⁹. Несмотря на то, что с XVII века «драма главенствовала во всей поэзии столетия», мир сравнивался с театром и, казалось, игровой характер культурной жизни признан был всеми безоговорочно, действительное *взаимопроникновение игры и культуры* «не было выражено»⁵⁰. Хейзинга различает игру вообще и культовые ритуалы, т.е. социальную игру⁵¹. Если игра есть свободная деятельность, и на двух ее полюсах стоят ликование и экзальтация⁵², то в основе ритуализированных и культовых форм лежит подчинение и доминирование. Идеи Хейзинга подводят к пониманию современной культурной индустрии, пытающейся совме-

⁴⁷ Гофман И. Представление себя другим в повседневной жизни. С. 63–64.

⁴⁸ Там же. С. 64, 66.

⁴⁹ Хейзинга Й. Homo Ludens. В тени завтрашнего дня. М.: Прогресс, 1992. С. 7.

⁵⁰ Там же. С. 14–15.

⁵¹ Там же. С. 17.

⁵² Там же. С. 33.

стить ликование с подчинением, экзальтацию — с доминированием, и тем самым очертить пространство *культурной игры*, имеющей социальные функции идеологии.

Игры, в которые играют люди, разыгрываются по множеству сценариев. С точки зрения Э.Берна, суть игры в коммуникацию сокрыта в глубинах человеческой психики, где сталкиваются разные «Я-идентичности» — «ребенка», «взрослого», «родителя» (Э. Берн)⁵³. По мнению Гофмана, «обыкновеннейшее общение между людьми само организовано как театральная сцена, благодаря обмену драматически взвинченными действиями, контрдействиями и заключительными репликами. Даже в руках неопытных исполнителей сценарии могут ожить, потому что сама жизнь похожа на драматическое представление. Конечно, весь мир все-таки не театр, но определить чем именно он отличается от театра, нелегко»⁵⁴. Все мы, заключает Гофман, «действуем-играем лучше, чем знаем, как делаем это»⁵⁵.

Исследования Э. Берна позволяют сделать вывод, что физический контакт при уходе за детьми и его символический эквивалент для взрослых людей — «признание» — имеют большое значение в жизни человека⁵⁶. Во «взрослом мире» свободная и естественная детская игра подменяется все более символическими и искусственными эквивалентами, имеющими отношение к признанию, оценке, успеху — т.е. подменяется социальной игрой. Берн с некоторой грустью констатирует в своей известной книге, что лишь редкие человеческие отношения, подобные верной дружбе и искренней любви, лишены игры и способны открывать глубины человеческой души — средоточия преданности и подлинности. Но это происходит (если происходит!) в повседневной, личной жизни людей. В целом же, считает Берн, общественная жизнь состоит из игр, не столь забавных, как хотелось бы. Игры бывают порой очень опасными и даже с фатальным исходом. «Существенной чертой игр людей мы считаем не проявление неискреннего характера эмоций, а их *управляемость*»⁵⁷ (курсив мой. — И.М.). Управляемость игрой *извне* заключается в воздействии на эмоционально-аффективный компонент игрового действия. Управляемость связана

⁵³ Берн Э. Игры, в которые играют люди. Психология человеческих взаимоотношений. Люди, которые играют в игры. Психология человеческой судьбы. М.: Прогресс, 1988.

⁵⁴ Гофман И. Представление себя другим в повседневной жизни. С. 106–107.

⁵⁵ Там же. С. 109.

⁵⁶ Берн Э. Игры, в которые играют люди. С. 10.

⁵⁷ Там же. С. 13.

с тем, что сам человек постоянно переносит театрализованную «игру» из личного в социальное пространство.

В повседневной коммуникации объекты театрализованного действия и представления всегда сами люди, подчеркивал Гофман. Что же заставляет людей переносить «передний план исполнения» в социальный мир — в объект? Почему происходит отчуждение зрителя от созерцания и участия в собственной драме и включение в драму социальную? Почему, в конечном счете, человек не замечает, как повседневная драматургия *его* жизни, становится массовой драматургией *по отношению к его* жизни? Отчуждение зрителя в пользу созерцаемого объекта, который является результатом его собственной бессознательной деятельности, полагает Ги Дебор, выражается следующим образом: «чем больше он созерцает, тем меньше он живет; чем больше он соглашается признать себя в господствующих образах потребностей, тем меньше он понимает собственное существование и собственное желание. Внешний характер спектакля по отношению к человеку действующему проявляется в том, что его собственные поступки принадлежат уже не ему самому, но другому — тому, кто ему их представляет. Вот почему зритель нигде не чувствует себя дома, ибо повсюду — спектакль»⁵⁸.

Содержание представления себя другим вовсе не является простым экспрессивным расширением личностных характеристик исполнителя. «Личный передний план исполнителя разрабатывается не столько потому, что он позволяет ему представлять в желанном виде именно себя, сколько потому, что его внешность и поведение могут быть полезны для выступления на более обширной сцене», где конкретный исполнитель становится членом команды, сотрудничая с другими и совместно представляя другим свою деятельность в определенном свете⁵⁹. Но, участвуя в команде, человек отдает часть своих усилий «недраматургическим интересам», т. е. самому содержанию деятельности. Практически любая деятельность, с точки зрения Гофмана, акцентирует значимость двух типов субъектов: *уделяющих внимание деятельности и чистому представительству* — актерству. «На одном полюсе сосредоточатся индивиды, которые редко появляются перед публикой и мало интересуются видимостью. На другом полюсе соберутся исполнители <...> “чисто церемониальных ролей”, заинтересованные в создаваемой ими видимости»⁶⁰.

⁵⁸ Дебор Ги. Общество спектакля. М.: Логос, 2000. С. 30–31.

⁵⁹ Гофман И. Представление себя другим в повседневной жизни. С. 112, 138.

⁶⁰ Там же. С. 138.

По мере социализации, как мы видим, возрастает специализация на ритуализированных церемониях, имеющих *отношение не собственно к процессу деятельности и ее результату, а к их представлению другим*. Подобный механизм лежит не только в «отборе» индивидов, выказывающих склонность к церемониальной презентации, но и в основе формирования специализированных служб — маркетинга, пиара, рекламы — занятых презентацией своих товаров, услуг и т. д. Театрализация, зрелищность проникают в сферы социальной деятельности общества, затрагивая производство и потребление. Повседневная «драматургическая коммуникация» позволяет «рекрутировать» наиболее талантливых игроков и драматургов в производственный процесс, маркетинг, политику и другие виды деятельности, нуждающиеся в церемониальности и имидже, или, иначе говоря, в представлении себя другим посредством форм символического обмена.

Драматургические действия повседневности, проявляющиеся в различных формах отношений (семейно-бытовых, к примеру) связаны с игровыми социальными действиями (праздник города, например) и с повседневными развлечениями у экрана (социальный контекст которых, даже если это «Дом-2» — очевиден). В современном обществе, где произошло стирание границ между элитарной и эгалитарной культурой, а границы «повседневности» с помощью рекламы «мелочей быта» стали всеохватывающими⁶¹, «жанры» зрелищ социальных и бытовых практически слились.

Онтологические координаты зрелищной культуры сместились в область обыденности, выйдя, тем самым, за пределы эстетического анализа. «Искусство развлечений» как особый вид подражательной деятельности сегодня нельзя рассматривать ни в платоновском, ни в аристотелевском смыслах. Развлечения не противостоят традиции (скорее, включают ее в себя) и не являются творческой составляющей досуговой деятельности. Тем не менее, координаты зрелищной культуры онтологичны, ибо укоренены в бытии человека. Непосредственное участие человека в созерцание зрелищ, исторически смещающееся, благодаря монитору, к опосредованному восприятию, является важнейшим социоструктурным элементом общества. Но какого общества — Индивидуализированного, Зрелищного, Сонного, общества Спектакля? Какой тип общества, тип политической и духовной жизни граждан формирует зрелищная культура, которую, согласно Платону и Аристотелю нельзя рассматривать вне контекста политики, ибо именно политика ответственная за легитимацию зрелищ

⁶¹ Гофман И. Указ. соч. С. 139.

и их публичность. Но что же тогда представляет современная политика? На этот счет есть разные точки зрения: за большой политикой скрываются религиозные идеи, а секулярная «культурная индустрия» есть лишь инструмент управления массами; политика секулярна, коммуникационна, во многом несовершенна и ей соответствует аналогичный инструментарий массмедиа, необходимый для заполнения информационной и досуговой сферы жизни граждан. Но, возможно, налицо тенденции к постсекулярной политической культуре, входящей в диссонанс с современной культурной политикой и массмедийной индустрией?

Е.В. Дуков, Москва

РАЗВЛЕЧЕНИЕ КАК ПЕРЕХОД В МУЛЬТИКУЛЬТУРНОСТЬ

Первый взгляд на название статьи может вызвать недоумение. Как можно сопоставлять несерьезное «развлечение» с более чем серьезным явлением, обозначаемым с помощью иностранного слова «мультикультурность»? До сих пор эти термины на одном поле не встречались, их пути не пересекались. Закономерно это?

Термин «поликультурное общество», или «мультикультурное общество», появился на отечественном терминологическом небосклоне в середине 1970 годов¹. Тогда речь шла о возникших проблемах в культуре быстро растущих городов СССР, что и нашло свое отражение, в частности, в коллективной монографии Института искусствознания «Искусство в художественной жизни социалистического общества». Книга вышла в свет в 1990 году, как раз тогда, когда социалистический строй доживал последние дни. Авторы пытались объяснить специфику культурной жизни разных типов городов через особенности культурного «генома», на основе которого складываются отдельные субкультуры. Уже тогда было ясно, например, что сельские дети и городские, дети малых городов и мегаполисов могут иметь разные стартовые позиции и, соответственно, разные горизонты, и выстраивать для себя в дальнейшем разные стратегии культуры. На ученом совете, где обсуждалась эта рукопись, кто-то жестко спросил: «А как авторы понимают тезис о единстве советского народа, который лежит в основе культурной политики КПСС?». Но вариации на этот же вопрос можно было задать французам, немцам, испанцам и т. п. Это не был вопрос одной страны, одного общественного строя. Это был вопрос, который можно было задать любым странам и цивилизации в целом. Разные социальные механизмы производили схожие транскультурные эффекты.

Сейчас термины «поликультурное» и связанный с ним менее распространенный термин «гибридизация», который уже обсуждался на наших конференциях², по отношению к обществу и его культуре распространен, особенно на Западе, довольно широко. Проходят конференции, пишутся монографии. И все же это только начало, подступы к теме.

¹ В настоящее время термин «поликультурное» используется обычно применительно к проблемам образования.

² Чернокожева Е. Гибридология: сущность и методологические перспективы // Развлечение и искусство. М., 2008.

«Поликультурное общество», в целом, можно достаточно легко определить от обратного: оно является противоположностью однородного замкнутого национального государства. В чистом виде оно в настоящий момент не существует, если только не иметь в виду какие-то экзотические племена, обитающие в джунглях. Хронологически считается, что этот тип социальных отношений начал складываться в 1960 годах³. Сегодня под «мультикультурностью» понимается не только уважение к «другому», толерантность, но и взаимодействие, конструктивная конвергенция составляющих его культур на основе их достижений. Мультикультурализм оказался таким же вызовом цивилизации, как глобализация и поднимающийся в то же время постмодерн.

В одной из голландских газет как-то появилась заметка, невозможная в недавнем прошлом. «Католическая церковь Голландии, — писал с восторгом журналист — в этом году решила обозначить Великий пост, начавшийся у западных христиан 6 февраля, как “христианский рамадан”, проведя аналогию со священным исламским месяцем, во время которого постятся мусульмане. Цель такого необычного хода, по признанию авторов идеи, сделать период воздержания перед праздником Пасхи более понятным для верующих». Представитель католической епархии по этому поводу заявил: «Мы используем мусульманский термин, поскольку идея рамадана более близка молодежи, чем идея поста»⁴.

Считается, что сам термин «мультикультурализм» возник в Канаде в 1960-годы в ходе управления бiculturalной страной, где представлены французские и английские культурные корни, и поисков путей разрешения множества конфликтных ситуаций. Впрочем, представление о родине термина оказалось далеко не бесспорным. Кто-то считает таковой Европу, в частности Германию⁵. Действительно, само явление к тому времени было намного шире и не вписывалось в территориальные рамки отдельно взятой державы. С 1960-х годов сама Европа уже была континентом, покрытым сетями иммигрантских потоков. Италия, Греция, Португалия, Испания, Ирландия ежегодно принимали и выпускали во внутренние зоны континента десятки тысяч людей, многие из которых даже не знали, что такое европейская культура. Многих из них гнало в Европу отсутствие работы и пищи в родном доме.

³ Терборн Г. Мультикультурные общества // Социологическое обозрение. 2001. Т. 1. № 1.

⁴ Вызовы мультикультурности (От редакции) // Радонеж. Аналитическое обозрение. 29.02.2008.

⁵ Гайслер Х. Граждане, нация, республика — Европа и мультикультурное общество // Журнальный зал. 2002. № 5. <http://magazines.russ.ru/nz/2002/5/haisl.html>

Сам этот континент тоже испытывал мощные внутренние турбулентные токи. Умберто Эко в начале третьего тысячелетия написал о новой европейской программе студенческого обмена «Erasmus»: «Этот проект приведет к тому, что каждый студент Европейского Союза проведет один год за рубежом. При перемещении тысяч студентов будут заключаться десятки тысяч смешанных браков. В течение тридцати лет европейская элита станет европейской в буквальном смысле этого слова»⁶. Это было правильно и революционно. Это должно было перевернуть старушку Европу и встряхнуть ее. Ведь Европа исстари ассоциировалась с моноэтническими государствами. «Титульная нация», как и 5-й пункт, должны уйти не просто из паспортов, но и из памяти населяющих ее народов. Точно так же, как идея «европоцентризма», который до сих пор питает искусствознание. Части ученых стало ясно, что монокультурность или культурная гегемония какой-либо нации на данной территории — ошибка истории, которую она попытается исправить.

Вопрос о мультикультурализме возник не только благодаря иммиграционным потокам, в которые вовлекались все новые государства. Наверное, гораздо большую роль сыграло то обстоятельство, что само поведение иммигрантов опрокидывало сложившиеся ранее теоретические представления о нормах их поведения. В США перестало убедительно звучать понятие «котла», где со временем должен выйти «истинный американец». Идея о том, что через некоторое время, поколение или два спустя, специфические культуры мигрантов из разных континентов переплавятся, как и представление о них как о временном явлении, своего рода гастарбайтерах, уступило место осознанию того, что теперь представители этих наций здесь будут постоянно. Они привезли с собой свою культуру и постоянно вырабатывают разные противоядия против давления «коренной» культуры. Главное, они не заинтересованы меняться. Напротив, они стараются наращивать свою численность, приглашая своих родственников и друзей, просто земляков, интуитивно, видимо, полагая, что так они быстрее восстановят утраченное при переселении и тем прочнее будет их закрепление на новом месте жительства. Когда представителей меньшинства становится чуть больше, чем *minimum minimumum*, они стараются организовать «мини-государство» со своим судом, полицией, школой и искусством.

На первой из этих волн в 1970 годах всплыло понятие «идентичности». На защиту своей «идентичности» поднялись не только афро-, латино- и другие этнические группы, но и феминистки, лесбиянки и гомосексуалисты, молодежные субкультуры и др. Все эти разнородные группы

⁶ Гайслер Х. Граждане, нация, республика...

объединял вызов. Они боролись за свое, понимая под этим то, что входит в групповой лейбл. Но, быть может, они не учли, что осознание человеком своей принадлежности к какой-либо группе позволяет ему определить свое место в общем социокультурном пространстве, облегчает и ускоряет ориентацию в окружающем мире. То есть, делает сам мир шире. Идентичность начала вращаться в мультикультурность.

Борис Гройс, ленинградский математик, ныне известный философ и культуролог, работающий в Европе и США, отмечал: «вопрос о культурной идентичности, в сегодняшнем понимании этого слова, является вопросом о прошлом, о до-современной культурной традиции, которую тащит на себе ее носитель, находясь на пути в современность»⁷. Действительно, социология трудовых ресурсов, например, установила, что с 1980 годов растет доля тех, кто регулярно меняет место жительства и страну в поисках интересной и выгодной работы. Вместе с международными образовательными программами это дает довольно мощный эффект. В городах Германии возникли целые кварталы, население которых ведет образ жизни, характерный для Ближнего Востока, и не планирует осваивать чуждую им европейскую культуру. Более того, иммигранты со временем потребовали школ на национальных языках. Вопрос о борьбе за культурную идентичность иммигрантов для коренной нации становится вопросом внутренней политики в различных странах и обостряет вопрос о мультикультурности, ее сущности, формах и носителях, как способах сохранять единство государственности. И позволяет рассматривать пространства путешествий, разные формы туризма как своего рода вход в царство мультикультурности.

Это дает право многим исследователям рассматривать окружающую жизнь как принципиально новый этап в истории цивилизации. Действительно, казалось бы, мы имеем дело с новизной принципиально иного порядка, чем на прошлых стадиях развития цивилизаций — большие группы людей начинают терять свою идентичность. И как противоядие, начинают разрабатывать вселенские программы сохранения культурного наследия. Современному человеку дается призрачная возможность не стать манкуртом, а хотя бы в музейном варианте увидеть то, что составляло часть жизни предшествующих поколений, оживить и заставить работать свою память. Чтобы потом уехать к новому месту работы, где его ожидает новый музей, с фрагментами новой памяти. Человек каждый раз входит в актуальную культуру через примерно такой музей, при этом неизбежно

⁷ Гройс Б. В ожидании русской культурной идентичности // Критическая масса. 2003. № 1. <http://magazines.russ.ru/km/2003/1/grois.html>

что-то теряя, а что-то обязательно обретая. Важно, что сегодняшняя миграция через культуры сама по себе делает человека мультикультурным. Человек становится «гражданином мира».

Но, если взглянуть на историю исполнительских профессий, артистов цирковых жанров, музыки, танца и, одновременно, звездочётов и т. п. профессий, связанных с индивидуальным и креативным, то быть «гражданином мира» было характерной чертой их профессии, причем едва ли не с самого начала.

Г. Терборн, один из крупнейших современных социологов, посвятил мультикультурным обществам специальную книгу. В ней он рассмотрел истоки и виды мультикультурализма. Общая логика его рассуждений и материал построены, главным образом, на социальной философии. В то же время идеи ученого очень хорошо ложатся на историю художественной культуры и помогают увидеть в ней то, мимо чего проходит наука. Вычленим два крайних этапа — начальный и современный, с тем, чтобы понять, какую роль играет в мультикультурализме искусство.

В качестве первых мультикультурных образований Терборн выделил «Досовременные империи». Это не очень понятное образование, охватывающее огромную историческую дистанцию — от Древнего мира до Средневековья, и гигантскую территорию — Африку, Азию и Европу. Эти империи отличала высокая степень религиозного, языкового и нормативного (в том числе в области обычного права) разнообразия. Один из ярчайших образцов «досовременных мультикультурных империй» в области искусства — зрелища Рима. Даже в сфере сакрального — для одних они выступали в роли религиозного обряда, в то время как для других — развлечения⁸.

Другой яркий пример — с Юго-Востока. Так, падишах Индии Акбар («Великий») из династии Великих моголов, пришедшей к власти в XVI веке, показал себя как поощритель наук и искусства. Он собрал вокруг своего престола лучших учёных, поэтов, музыкантов и художников. В период правления Акбара была создана школа живописи, собрана богатейшая библиотека, насчитывающая более 24 тысяч томов. Падишах вынашивал идею новой столицы Фатхпур-сикри («города Победы»), где вся архитектура должна быть не похожей ни на что — не восточной и не западной. Акбар проявлял большой интерес к религиям, включая христианство, о котором ему рассказывали католические миссионеры. Одинаково доброжелательно относившийся ко всем своим подданным, он разрешил свободное вероисповедание всех религий. Он пытался утвердить

⁸ См.: *Дуков Е.* Концерт в истории европейской культуры. М., 2003. С. 95–102.

в стране новое мистическое вероучение, которое назвал «дин-и-илахи» («божественная вера»), представлявшее собой сочетание элементов индуизма, зороастризма, ислама и христианства. В истории остались много его изречений, иногда парадоксальных: «Лишь та вера истинна, которую одобряет разум» и «Многие глупцы, поклонники традиций, принимают обычай предков за указание разума и тем самым обрекают себя на вечный позор»⁹. В сущности, идеология падишаха Акбара очень сильно напоминает европейское масонство, которое утвердилось почти двумя столетиями позже.

К числу поздних досовременных империй Тернборн относил Россию и Австро-Венгрию. Империи Романовых и Габсбургов действительно отличались очень высокой степенью мультикультурности. Например, в российской переписи 1897 года упоминается более 130 народностей, которые исповедовали все христианские и исламские религиозные деноминации, различные направления иудаизма, буддизма и так называемый анимизм. Габсбургская империя к концу Первой мировой войны включала в себя тринадцать больших этнических групп: немцев, венгров, чехов, поляков, украинцев, румын, хорватов, сербов, евреев (признававшихся этнической группой), словаков, словенцев, боснийцев, итальянцев, а также менее крупные этнические меньшинства¹⁰.

В отличие от старых этнических мультикультуральностей, современное мультикультурное образование постнационально, поскольку возникло уже как отрицание наций, хотя и разворачивается в границах национальных государств. Не в последнюю очередь, его развитие связано с массовым распространением высшего образования в 1960-х годах и с новыми аудиовизуальными и массовыми музыкальными культурами.

К возникновению постнационального мультикультурализма привели два больших толчка: один наблюдался, в первую очередь, в Новом Свете, и наиболее отчетливо в Северной Америке, Австралии и Новой Зеландии, а другой — в Западной Европе, в первую очередь в Северной Европе. В обоих случаях под вопрос ставилось былое единство наций.

Главным толчком был вызов белым переселенцам, «идентичность» переселенцев. Рынок труда нуждался в большем притоке иммигрантов. Статистика, опубликованная в конце 2007 года, показывает, например, что, вопреки всем заверениям членов правительства Великобритании,

⁹ Воробьева С. Родословная падишаха Акбара в «Акбар-наме» абу-л-Фазла: создание мифа // <http://varvar.ru/arhiv/texts/vorobyova1.html>

¹⁰ Die Habsburgermonarchie 1848–1918 / Ed. by A. Wandruska, P. Urbanitsch. Vol. 3: Die Völker des Reiches; Vol. 4. Wien, 1980.

80% новых рабочих мест, созданных в стране начиная с 1997 года, занимают мигранты. Британцы строят рабочие места для новых поселенцев, не представляющих себе, что такое британская культура.

Сегодня массовая коммуникация и возможность массовых перемещений создают условия для новых комбинаций культур, или «гибридизации». Национальная унификация культуры, которая достигла кульминации в Европе к середине XX века после этнических чисток в мировых войнах и геноцида европейского еврейства, похоже, теперь всюду рушится. Эти тенденции отражаются в новых направлениях так называемой поп-культуры, особенно в последнее время — в направлениях, связанных с так называемым балканским попом, который сейчас выходит на одно из первых мест в мире. В его основе лежит столь хорошо знакомая всем нам цыганская манера музицирования и цыганская философия.

Цыганский язык состоит из множества удивительно различных наречий, которые объединяет то, что все они являются производными от санскрита, имеют практически одинаковую грамматику и много родственных слов. Но дело не только в этимологии.

Цыгане — сознательно нетерриториальная нация. Их объединяет не страна проживания, а «романипэ — цыганский дух. Романистан — не место, а люди», — говорят они¹¹. Интересно, что в императорской России цыгане даже не считались «инородцами», несмотря на этническую специфику. Причем цыгане опровергли неоднократно высказывавшиеся мрачные предсказания о том, что они перестанут существовать, как особая этническая группа. Более того, их численность неуклонно растет: сегодня по Европе, по разным оценкам, разбросано от шести до двенадцати миллионов человек. Точное число определить сложно. Цифры постоянно занижаются властями, которые стремятся преуменьшить значение этой общности, и завышаются цыганскими активистами — с обратной целью. Цыганских детей в Европе при первой возможности отдавали на усыновление в нецыганские семьи (в демократической Швейцарии эта практика была отменена лишь в 1973 году!). При этом их побаивались, хотя цыгане не выражали желания создать государство, которое могли бы назвать своим, в отличие от евреев, чью судьбу нередко сравнивают с судьбой цыган. «Романистан — это место, где стоят мои ноги», — сказал однажды Рональд Ли, цыганский писатель, живущий в Канаде¹². Но они были первым

¹¹ Романипэ // <http://dic.academic.ru/dic.nsf/ruwiki/376558>

¹² Цит. по: *Годвин П.* Смогут ли цыгане, пережившие годы гонений, сохранить свою культуру под натиском глобализации? // *National geographic*. 2007. № 4. http://www.national-geographic.ru/ngm/200704/article_107/

народом, который продолжал и продолжает кочевать, веками связывая сначала Европу и Азию, затем еще — Австралию и Америку. Похоже, это был народ, первым вступивший в мультикультурность.

Если мы посмотрим на одну из крупных досовременных мультикультурных империй — Россию — то цыгане и здесь сыграли важную роль в связывании несвязанного. Например, между русской народной музыкой и профессиональной западной была пропасть. Так странно случилось, что наше вхождение в Европу при Петре I и особенно при Екатерине Великой совпало с приходом цыган в Россию. Цыганское искусство быстро заняло место отсутствующего «городского фольклора»¹³. Прошло сравнительно немного времени, и Л.Н. Толстой напишет: «Цыганская музыка была у нас в России единственным переходом от музыки народной к музыке ученой»¹⁴.

Так или иначе, мультикультурность цыган начала спаивать, заражать мышление городских жителей почти всех континентов. И цыгане, и их искусство незаметно оказались в центре культурной жизни всех материков. Они стали создателями «профессионального фольклора» в нарождающихся мультикультурных образованиях. Приведу несколько разнородных фактов из послевоенного времени.

Одно из направлений сербского искусства, пышным цветом расцветшее в 1980-е годы, критики определили как «новый примитивизм». «Балканский Феллини» Кустурица прославился в 1989 году лентой «Время цыган», которая шла целых 5 часов. Думаю, он как бы объяснил Европе, как она будет жить через некоторое время.

В воспоминаниях Марины Влади есть выразительная сцена: первая встреча Высоцкого и знаменитого цыгана Дмитриевича. Вот этот фрагмент: «Глядя в упор друг на друга, вы берётесь за гитары — так ковбои в вестернах вынимают пистолеты — и, не сговариваясь, чудом настроенные на одну ноту, начинаете звуковую дуэль. Утонув в мягком кресле, я наблюдаю за столкновением двух традиций. Голоса накладываются: один начинает куплет, второй подхватывает, меняя ритм. Один поёт старинный романс, с детства знакомые слова — это “цыганочка”. Другой продолжает, выкрикивая слова новые, никем не слыханные... Вы стоите совсем близко друг к другу, и теперь я вижу в полоске света два упрямых профиля с набухшими на шее венами. Потом вдруг — одно движение руки: постой, послушай... И жалуется гитара, и мы тонем в её плаче. Солнце теперь све-

¹³ Города стали строиться только в императорской России. До этого преобладали крепости с окружающими аграрными поселениями.

¹⁴ Толстой Л.Н. Неизданные произведения. М., 1928. С. 195–196.

тит с другой стороны, скульптурно вырисовывая ваши лица, потом и они уходят в тень, и видно лишь светлое дерево гитар и ваши такие разные руки, пальцы, рвущие струны»¹⁵.

Поп-дива Мадонна проводит вечер в цыганском стиле. В связи с этим в лондонское поместье легендарная певица и ее муж Гай Ричи пригласили цыган из России. Мадонна заранее предупредила приглашенных, что явиться нужно в цыганском наряде. Украсили место вечеринки в цыганском стиле — на небольшой сцене, устланной яркими коврами, стояла настоящая цыганская кибитка с золотыми колесами, по всему периметру двора — свечи, факелы, костры.

За этим частным фактом стояла тенденция. Дело в том, что суперзвезду Мадонну и цыганскую культуру в последнее время связывает очень многое и, прежде всего, цыганские исполнительские традиции. Тамир Мускат и Ори Каплан — два цыгана, так или иначе связанных с группой Gogol Bordello. Тамир Мускат работал вместе с Gogol Bordello над пластинкой «J.U.F.», представлявшей дабовый диджейский микс, основанный на цыганских, арабских и балканских мелодиях. Соединяя типичные мотивы разных стран, имеющих выход на побережье Средиземного моря, Мускат и Каплан строят музыкальное пространство без правительств и границ (во всяком случае, так они сами формулируют свою концепцию). Смешивая музыку Болгарии, Боснии, Македонии, Румынии, Йемена, Марокко, Испании, Израиля и Палестины, авторы выдают фантастический по своему богатству материал.

Другой, не менее яркий пример. Костяк команды Balkan Beat Box состоит из 6-ти человек, которые постоянно участвуют во всевозможных комбинациях с музыкантами из Болгарии, Турции, Марокко, Испании, и других стран, рождая поистине самобытную музыку, которую весьма сложно отнести к тому или иному стилю — это нечто гораздо большее, чем просто балканский фолк, — это музыка, сотканная из традиций и культур самых разных этносов. Всё это благолепие приправлено электронными примочками и опирается на ритма хип-хопа.

Рассмотренное касается только одного из видов мультикультурного искусства, захватывающего мир. Также можно рассмотреть живопись, танцевальную пластику, моду и т. д., — все тех видов и разновидностей человеческих развлечений, которые не опираются на примат слова, второй сигнальной системы¹⁶. Люди без слов вступают в мультикультурное

¹⁵ Влади М. Владимир, или Прерванный полет. М., 1989. С. 134–135.

¹⁶ Взаимодействие первой и второй сигнальной систем в мультикультурных развлечениях — особая проблема, которая не вошла в данную статью.

пространство, осваивают его, начинают жить в нем, начинают творить его. Может, кому-то это и не нравится. Но мультикультура предполагает и такой тип отношений: не хотите вылезать из вашего гнездышка — не вылезайте. Все равно со временем вылезать придется.

Подобные частные примеры взаимовлияний постнациональной мультикультурности на искусство развлечений и искусства развлечений на становящееся новое сообщество, его мышления, для которого оно выступает в качестве своеобразного нового фольклора, или «пост-фольклора», призваны только обнаружить проблему. Я уверен, что она потребует дальнейшего серьезнейшего научного изучения методами самых разных наук. К встрече с феноменом мультикультурности мы только готовимся.

Е.В. Николаева, Москва

КУЛЬТУРА В СТИЛЕ ФЬЮЖН: ИСКУССТВО ПОВСЕДНЕВНЫХ РАЗВЛЕЧЕНИЙ

Повседневная культура на рубеже третьего тысячелетия в поиске новых развлечений и смыслов породила очередной модный тренд под названием «фьюжн».

Собственно, термин «фьюжн» («fusion») пришел из англоязычного специализированного лексикона и в переводе с английского означает — сплав, расплавление¹, смешение (mixing) или объединение (uniting)², а также слияние (идей и качеств)³. Фьюжн несет за собой семантический шлейф специфических значений: «fusion» может относиться к сплавлению металлов, ядерному синтезу, срастанию биологических тканей, слиянию клеток, соединению генов⁴, т.е. к прочному соединению материи на уровне ее базовых, «неделимых» частиц. В лингвистической типологии выделяют фузионные языки (языки синтетического типа с неаффиксальной морфологической техникой выражения граммем). Еще один смысловой пласт связан с построением пространственных — двухмерных и трехмерных — биологических каркасов (хирургическая техника соединения двух позвонков и слияние двух монокулярных изображений на сетчатке правого и левого глаза в единый зрительный образ)⁵. Наиболее примечательная денотация принадлежит области психологии: «фьюжн» как смешанные чувства, а также как уравновешенное единство инстинкта жизни и смерти⁶. В социокультурном плане «фьюжн» может обозначать политический блок или особый тип общественного объединения, в том числе спортивного и религиозного.

Таким образом, лексема «фьюжн» содержит два смысловых пласта, один из которых связан с высокими технологиями, другой — с органическими (социально-биологическими) процессами. При этом очевиден целенаправленный характер фьюжн-соединения, в результате которого предполагается создание *целостной структуры* из различных элементов. Важно, что «сплавляемые» компоненты фьюжн-композиции

¹ Англо-русский словарь / Авт.-сост. Н.В. Адамчик. Мн., 1999. С. 297.

² Hornby A.S. Oxford Student's Dictionary of Current English. Oxford, 1984. P. 253.

³ Collins Russian-English English-Russian Dictionary. Glasgow, 1995. P. 196.

⁴ URL: <http://www.multitran.ru/c/m.exe?CL=1&l1=1&s=fusion> (проверено: 2.02.2009).

⁵ Там же.

⁶ Там же.

семантически принадлежат одной и той же объектной области и их соединение остается в рамках одного предметно-родового поля: металл, клеточная ткань, эмоции, партии и пр.

Фьюжн как феномен повседневной культуры неизбежно будет содержать в себе то явные, то смутные семантические тени всех этих коннотаций. Самые очевидные сплавления-слияния в культуре обнаруживаются, в первую очередь, в стилистических «параметрах» культурных объектов. Разумеется, смешение и соединение стилей не является исключительной чертой конца XX века и даже XX столетия в целом. Культура Нового времени, постепенно высвобождавшаяся из-под диктата нерушимых канонов господствующего стиля, позволяла себе некоторые эксперименты в этом направлении, особенно в переходные, рубежные моменты смены стилей. Первая серьезная попытка соединения инокультурных элементов как средства художественного оппонирования классическому порядку была предпринята в 1830–1890-х гг. и получила известность под именем эклектика. Однако именно в XX веке, когда отцвели последние цветы модерна, «смерть» Большого стиля породила беспрецедентное смешение стилей в культуре — постмодерн, который возвел соединение несоединимого в принципе⁷.

И вот уже больше столетия балансируя между необратимой трагедией и безграничным весельем (как не вспомнить о фьюжн-равновесии Эроса и Танатоса), мировая культура пытается соединить несоединимое, смешать в одном флаконе все мыслимые ингредиенты, раздробить их, истолочь в семантическую пыль, расплавить и выплавить, наконец, в новую форму своего существования...

В семиотическом пространстве культуры «фьюжн» появляется в 1960-х годах XX столетия, в первую очередь в музыке (1961, альбом «Fusion» американского джаз-композитора Jimmy Giuffre) и в политике (1960, австралийская христианская организация Fusion International). В конце 1960-х соединение джаза и рока дает начало уже целому музыкальному жанру джаз-фьюжн или рок-фьюжн (1969, Males Davis, альбом «In a Silent Way»). А начиная с 1970-х гг. музыкальный фьюжн соединяет в себе помимо джаза и рока, также поп, фолк, регги, фанк, метал, R&B, хип-хоп, этнику, вплоть до жанров техно и транс-музыки.

На рубеже XXI века понятие «фьюжн» проникает в самые разные уголки повседневной развлекательной культуры. Первыми идею фьюжена в

⁷ Позднее попытку научного осмысления универсального феномена сочетаний несочетаемого — в природе, истории, культуре приняла на себя специальная дисциплина — кентавристика.

рамках определенной художественной техники и законов жанра осмыслили комиксы. Так, например, появился мир «Fusion» (в серии Eclipse Comics, 1987), наполненный генетически или кибернетически измененными человеческими существами. Аналогичным образом в комиксах про человека-паука «Amazing Spiderman» (Marvel Comics, 1980-е гг.) имя Fusion относится к мутантам-суперзлодеям: сначала к двухголовому существу, получившемуся в результате слияния двух карликов-близнецов, которое может испускать свет и радиацию (актуализируются референции к генетическому и ядерному синтезу); затем в качестве фьюжн-героя выступает некий Markley (Fusion II), обладающий способностями суггестивного воздействия на людей в плане чувственного восприятия ими окружающего мира («сплавление» сенсорных представлений манипулятора и реципиента).

Сюжетная линия потери и обретения нового физического тела, нередкая для японских комиксов, в японском анимэ получает название «фьюжн», если более точно — для обозначения особой практики боя, которая заключается в соединении двух (или более) человек в одну более сильную личность (мультипликационная серия «Dragon Ball Z», 1984–1995, 2008, в частности, эпизод «Fusion Reborn», 1995).

Фьюжн быстро «заражает» компьютерные игры («Fusion», компания Bullfrog Productions, 1989), чуть позднее фильмы («Fusion» — эпизод сериала «Star Trek: Enterprise», 2002) и видеоигры («Dancing Stage Fusion», 2004).

Одновременно фьюжн проникает в кулинарию, моду и, особенно, в дизайн интерьеров, где первоначально представляет собой смешение традиций Востока и Запада. Например, т. н. «глобальный интерьер», придуманный американскими дизайнерами в начале 1990-х гг., предстал в виде интерьера традиционного западного дома, в пространство которого «вплавлялись» вещи с восточным колоритом (японские ширмы, африканские маски, пестрые индийские ткани и китайские бумажные фонарики). Затем классику начали все в больших пропорциях замешивать с этникой, хай-тек с ампиром, арт деко с барокко, кантри стиль с готикой — при полной свободе цветовых сочетаний и контрастов, игре фактуры и материала.

Аналогичным образом в кухне фьюжн, которая пришла в мир, по разным версиям, то ли с Гавайских островов, где пересеклись американская и японская культуры, то ли из Нью-Йоркского мегаполиса, самого центра американского плавильного котла, перемешиваются всевозможные кулинарные традиции — начиная с французской и итальянской и заканчивая китайской и японской.