

ОТ СОСТАВИТЕЛЯ

В данный сборник включены некоторые из наиболее интересных работ студентов кафедры культурологии, написанные в первой половине 2006 г. Среди них есть как первые в студенческой жизни курсовые работы, подготовленные на 2-м курсе, так и фрагменты итоговых дипломных сочинений. Представленные здесь тексты отражают большой диапазон интересов их авторов. Они характеризуют примерно в равной мере как культурную ситуацию в нашей стране за последние сто лет, начиная с Серебряного века, так и разные стороны западноевропейской культуры, начиная с Ренессанса. Чаще авторов интересует культурная ситуация последних двух-трех десятилетий. Всех участников сборника роднит интерес не только к практическим, но и к теоретическим сторонам исследования культуры, а также к природному наследию. Молодые ученые попытались самостоятельно ответить на целый ряд сложных вопросов, дать оценку взглядам признанных мэтров, охарактеризовать некоторые основные тенденции развития культуры. Остается надеяться, что этот интерес к науке будет развиваться и дальше, а также поблагодарить руководство МосГУ за внимательное отношение к студенческой науке, за содействие данному изданию.

С. А. Яценко,
доктор исторических наук,
профессор кафедры культурологии

В. Лукьянова,
5 курс

ПРОБЛЕМЫ ВОЗРОЖДЕНИЯ В РАБОТАХ П. М. БИЦИЛЛИ

Понять Возрождение нелегко, потому что это тип культуры не только недостаточно близкий к нам, но к тому же недостаточно далекий.

Л. М. Баткин

Тема Ренессанса — одна из центральных в научном творчестве П. М. Бицилли. Основная его работа по Возрождению «Место Ренессанса в истории культуры» вышла в 1933 г. и до наших дней является актуальной. Более того, его работы не только остаются ярким памятником русской культуры, но и сохраняют свое значение для современного читателя и исследователя.

По словам самого Бицилли, он исследует культуру с точки зрения «исторической динамики», пытаясь проследить «дух», «интуицию жизни» Ренессанса в творчестве его крупнейших мыслителей и художников, таких как Данте, Петрарка, Боккаччо, Николай Кузанский, Леонардо да Винчи, Микеланджело, Макиавелли и многих других. Бицилли дает целостную характеристику Возрождения как культурного периода в его отношении к Средним векам и позднему Новому времени с выявлением специфики ренессансного понимания мира, Бога и человека. Он пытается понять Ренессанс в его неповторимом своеобразии, дать, как он выражается, его «формулу».

В предисловии к работе «Место Ренессанса в истории культуры» автор пишет о проблемах периодизации исторической науки. В определенный отрезок времени за непрерывными изменениями лежит нечто, что обнаруживает себя в бесконечно разнообразных проявлениях, составляющих «душу», «характер» времени. Однако, наряду с явлениями, носящими печать своей эпохи, существуют «перехит-

ки», подпадающие под категории старого мировоззрения. Еще об одной трудности пишет П. М. Бицилли: «К постижению души, или «духа», того или другого периода мы приходим, в состоянии прийти, только отправляясь от фактов. На каком же основании мы одни факты привлекаем для характеристики «души» данного периода, а другие отбрасываем?»¹. Основанием служит отношение современников к фактам, их пониманию последних. И здесь возможны, как замечает Бицилли, различные ошибки, равно как и в попытке искать в прошлом то, что роднит его с современностью. Поэтому неправомерно идеализировать Ренессанс, усматривать в нем одни лишь светлые стороны, умалчивая о темных, искать черты, отвечающие идеалу человека и культуры современного исследователя.

Рассматривая исторические границы Возрождения, П. М. Бицилли отмечает, что деятели Ренессанса сами дали это имя своему времени, считая его временем «возрождения» или «воскресения» наук и искусств, по их мнению, в течение тысячелетия «спавших смертным сном». Культурное самосознание сказывается раньше всего в Тоскане. Имена трех великих тосканцев, *tres coroneae* («три венца, три вершины»), как позднейшие гуманисты называли трех величайших итальянских писателей Данте Алигьери, Франческо Петрарку и Джованни Боккаччо, сделавших из тосканского народного языка (*vulgar*) общепитальянский литературный язык, заняли исключительное место. Бицилли пишет о том, что «их постигло нечто вроде прижизненной канонизации; они обратились в так сказать геометрическое место всевозможных качеств»², которые им приписывались для усиления их авторитета. Вместе с тем они сами создали легенду о «Ренессансе как времени возрождения «истинного» просвещения и «открытия античности»»³.

Если говорить о спорных вопросах, возникающих при анализе эпохи Возрождения, П. М. Бицилли обращает внимание на то, что само понятие «Ренессанс» не может трактоваться однозначно. «Если за всеми многообразными обнаружениями «Ренессанса» лежит одна общая интуиция жизни... то придется признать, что не одна только Испания не пережила Ренессанса, и что Ренессанс был специфическим

¹ Бицилли, П. М. Место ренессанса в истории культуры / П. М. Бицилли. СПб., 1996. С. 4.

² Там же. С. 8.

³ Там же. С. 9.

итальянским культурным фактом»¹. Если видеть Ренессанс всюду, куда только проникали элементы его культуры, его формы, его образцы, тогда приходится говорить не об эпохе Возрождения, но об эпохе Возрождений, которых было столько, столько было в Европе земель и народов, испытавших на себе влияние Италии. В период расцвета итальянского Возрождения в культурном отношении Европа переживала то, что позднее получило название «осени средневековья» — период разложения средневековой науки, общественных и политических устоев, всего средневекового быта, всей его традиции. Поэтому в Европе проблематика Ренессанса была пережита совсем по-иному, нежели в Италии, и дала начало иной, новой культуре. В Италии эти процессы проистекали несравненно менее болезненно и значительно раньше. П. М. Бицилли объясняет это тем, что «в Италии средневековые начала были гораздо слабее укоренены, чем в остальной Европе»². Общее для всего Возрождения — особое видение мира как «системы многообразнейших и слагающихся в некую совершеннейшую гармонию форм»³.

Конец эпохе Ренессанса приходит со сменой идеала человека. Ренессансу принадлежит обоснование индивидуализма. Однако в области теоретического изучения индивидуальности Ренессанс не дал почти ничего. Человек Ренессанса — художник, раскрывающий свою личность в творчестве, но людей интересует сам продукт творчества; до творца им мало дела. Когда «новый человек» начинает проявлять себя как деятель в мире реальной действительности, когда его индивидуальность развивается и раскрывается в процессе борьбы с другими индивидуальностями, и исследование своей конкретной природы становится первоочередной задачей, в этот самый момент происходит исход Ренессанса, происходит смена культур. Наиболее выпукло эти проблемы проявились в творчестве Монтеня, «которого многие исследователи считают последним гуманистом Возрождения и первым моралистом Нового времени»⁴. Анализируя «Опыты» Монтеня, П. М. Бицилли приходит к выводу о том, что характер автобиографии «определился в значительной мере отталкиванием их автора

от той культуры, в которой и из которой он вырос, которую он уже перерос»¹. Монтень полемизирует со своей эпохой, находя ренессансные методы познания жизни не идущими вглубь, не захватывающими сути вещей. Ренессанс возносит Человека. Монтень его развенчивает. «Человек возомнил о себе, что он находится в центре мироздания, что он отличен от прочих тварей, и дерзает уподобить себя ангелам и Богу»². Превозношение Человека — следствие не знания, а невежества, результат игнорирования подлинной природы человека. По мнению Бицилли, Ренессанс, который принято считать эпохой «открытия человека, любования человеком», человека игнорировал. Подобно средневековью, Возрождение оперировало общими идеями (универсалиями), против которых восстает Монтень. «Монтень сознательно порывает с представлением о том, что конкретная личность исчерпывается каким-либо одним раз и навсегда данным свойством: человек — существо слишком сложное и изменчивое, чтобы его природу можно было выразить одной формулой. Этим Монтень, вместе с Шекспиром, открывает новую эру в истории культуры»³. Таким образом, по мнению П. М. Бицилли, Монтень, вместе с Шекспиром и Сервантесом, открывает новую эру в истории культуры. Человек новой эпохи таит в себе множество подчас самых противоречивых возможностей, которые в столкновении с жизнью подавляются либо раскрываются, между тем как человек Ренессанса всегда тождественен самому себе. Подобно своему прототипу, Богу, «ренессансный человек словно изъят из-под власти становления: творчески раскрываясь, он, однако, не изменяется»⁴. Новый человек, человек Монтеня, Шекспира, Сервантеса на наших глазах изменяется сам. Идеальный человек Ренессанса — человек просветленный знанием. Следуя ему он безошибочно создает прекрасное, свободно творит свой собственный мир, не встречая никаких преград. Он «титан», но не «герой», ему не знаком конфликт личного влечения с велением закона, подчиняющего себе личность в качестве морального императива, ему не приходилось подчиняться, жертвовать собой. По П. М. Бицилли, «конец Ренессанса был концом «критического» пе-

¹ Бицилли, П. М. Место ренессанса в истории культуры / П. М. Бицилли. СПб., 1996. С. 146.

² Там же. С. 147.

³ Там же.

⁴ Шендрик А. И. Теория культуры. М., 2002. С. 65.

¹ Бицилли, П. М. Место ренессанса в истории культуры / П. М. Бицилли. СПб., 1996. С. 151.

² Там же.

³ Там же. С. 155–156.

⁴ Там же. С. 156.

риода и началом нового, «органического»... Свое наиболее отчетливое и законченное выражение эта культура находит впервые во Франции, как культура Ренессанса — в Италии»¹.

Раскрывая идейное содержание культуры Ренессанса, Бицилли во многом полемизирует с Буркхардтом и Бурдах, идет дальше их гениальных открытий, раскрывая те черты, на которые предшественники не обратили внимание. Анализируя творчество «трех лауреатов» (Петрарка, Боккаччо, Данте), Бицилли показывает связи и принципиальные отличия нового ренессансного мирозерцания от средневекового мышления. Вместе с П. М. Бицилли проследим рождение индивидуальности в раннеренессансном творчестве. В творчестве Боккаччо это достигается «введением деталей, которые с точки зрения «содержания»... может быть, и случайны, но которые придают повествованию художественную убедительность, какой не знало средневековье»². Стремление к индивидуализированию персонажей определило прием косвенной самохарактеристики действующих лиц, когда действующее лицо своей речью выдает себя. Боккаччо, как мастер слова, обладает способностью одним намеком приоткрывать человеческую душу.

В «Божественной комедии» Данте и «Декамероне» Боккаччо пользуются не только аллегориями, которые широко использовали средневековые поэты, но и символами — знаками, выражающими не мысль вообще, но конкретную, индивидуализированную, воплощенную мысль. П. М. Бицилли говорит о рождении новой интуиции жизни, совершенно чуждой средневековью. «Средневековье знало только типы, завершенные, законченные, раскрывающие себя в своих проявлениях, но не эволюционирующие, не развивающиеся величины»³. Не знало оно и проблемы языка — вопроса, который приковывал к себе мысль Данте. Он начал было писать «Комедию» латыни, затем после некоторых колебаний перешел на родной язык. Мотивы, по которым он порвал с обычаем писать на латыни, продиктованы желанием писать для мирян, среди которых теперь больше образованных людей, нежели среди священников и монахов. Язык отражает культурный уровень социума. Пока образованность

¹ Бицилли, П. М. Место ренессанса в истории культуры / П. М. Бицилли. СПб., 1996. С. 160.

² Там же. С. 12.

³ Там же. С. 15.

была привилегией священников и монахов, «простолюдины пользовались» языком грубым, бедным, беспомощным. Но наступило время, когда вслед за светской культурой «поднялись, постепенно развиваясь» и новые языки. Язык для Данте — живая, эволюционирующая величина, индивидуум, обладающий личностным характером. Изменяясь, язык сохраняет свою индивидуальность. Каждому языку свойственна своя особая прелесть. Данте отстаивает права *vulgar* против латинистов, считая, что итальянский язык есть детище латинского, как и другие романские языки, только сильно изменившийся. Разница между языком Вергилия и Цицерона и *vulgar* в том, что один уже мертв, а другой живет. Латинский классический мертв, потому что им перестали пользоваться. Однако Данте не может порвать с мечтой о восстановлении античной Римской империи, он теоретически обосновывает необходимость ее восстановления во всем блеске ее величия. «Это внутреннее противоречие, это раздвоение между культурами — умершей античной и современной, эта романтическая тоска о прошлом вместе с восторженным отношением к настоящему, вообще характерны для раннего Ренессанса»¹, — таков вывод П. М. Бицилли. Период «Данте — Петрарка — Боккаччо» Бицилли определяет как период распада средневековья как системы культуры, период, когда культуры Возрождения еще не было: тогда она еще только слагалась, еще только намечались ее элементы, ее главные тенденции.

Расцвет эпохи Возрождения ознаменован новыми открытиями в сфере человеческой природы и наполнен новым идейным смыслом. Знаменитому философу, теологу Николаю Кузанскому принадлежит открытие индивидуального как синтеза своих частей. Части существуют исключительно в органической связи всех друг с другом. Раскрывая идею об индивидууме как силе, творчески реализующей свою сущность, Николай Кузанский подготовил почву для самых грандиозных умственных дерзаний Ренессанса. «Потенциально индивидуум есть все. Микрокосм по-своему отражает в себе весь макрокосм. Другими словами, наш дух обладает способностью ассимилировать себе все и, стало быть, ассимилировать себя всему, сливаться со всем. Но при этом личность не перестает быть самой собой. Речь идет о творческой ассимиляции»². Деятельность художника является наглядным

¹ Бицилли, П. М. Место ренессанса в истории культуры / П. М. Бицилли. СПб., 1996. С. 17.

² Там же. С. 39.

примером такой ассимиляции. Художник не пассивно воспринимает впечатления, а перерабатывает их, творчески преображая, ассимилируя звуки, цвета, формы, и создает нечто свое. Бог Николая Кузанского — сам прежде всего художник, творец. И сама жизнь проявляется в большей степени именно в деятельности. Познание Бога идет через деятельность — такова основная идея Кузанского, которая была воспринята современниками, «потому что они узнавали здесь свои мысли, что они находили в них выражение им самим присущих тенденций»¹. Обостренное ощущение индивидуальности проявлялось в понимании ценности каждой вещи, каждого человека, «которые в каком-либо отношении *безусловно* превосходили бы всех прочих»². Мысль Николая Кузанского развивается дальше, до понимания относительной истинности любого суждения. «Здесь хвалят то, что в другом месте порицают. Так устроил Бог, дабы каждый удовлетворялся тем, что досталось ему, хотя бы он и восхищался другими, удовлетворялся тем, что есть в его собственном отечестве, дабы родная земля, обычаи его державы, язык его народа были ему милее всех...» (De docta ignorantia, III, 1)³. Мыслители Ренессанса вслед за Кузанским развивают идею того, что Человек как личность, художник своей жизни ближе прочим существам стоит к Богу. Более того, он коренным образом отличается от них — он стоит над Природой, хотя, будучи телесен, причастен Природе. Именно своей способностью к искусствам и ремеслам, именно своей способностью изобретать человек выступает как сознательное существо, способное к прогрессу. Человек, в отличие от животного, сам создает условия среды, ибо «ему свойственно всегда испытывать чувство тревоги, недовольства тем, что он имеет, стремиться к лучшему»⁴. В неспособности человека успокоиться на том, что им достигнуто, его достоинство. П. М. Бицилли сравнивает идеи пессимистического учения Шопенгауэра о бессмысленной и бесцельной Воле с волей к творчеству ренессансного мыслителя-художника, мыслителя-творца, мыслителя — хозяина своей судьбы. «Предается он чувственности — он одичает и станет как животное. Следует он своему разуму — он вырастает в небесное существо. Развивает он свои духовные силы —

он будет ангелом и сыном божьим. Если же, наконец, неудовлетворенный участью твари, стремится к центру всякого бытия, то он вместе с Богом будет одно, один дух и, вознесясь на уединенную вершину, где Отец царит надо всем, воздвигнет он сам надо всем свой престол»¹. Так, ренессансная мысль подходит к осознанию свободной деятельности как образа божественной деятельности и идее «Бог есть любовь».

Идея любви — одна из центральных, в решении которой с наибольшей ясностью проявился дух Ренессанса, идея соединения земной и небесной любви. Леон Еврей рассуждает: «Любовь небесная — это любовь к Богу; земная — любовь к тварям божьим. Всякая любовь есть стремление к соединению с любимым предметом. Соединение с Богом — высшее блаженство». Телесная любовь не отвергается, но признается полное единение любящего с любимым через духовное сочетание. Ибо тела непроницаемы, и потому в плотской любви не может быть полного слияния любящего с предметом любви. «Чем свободнее человек, тем ближе он к Богу. Любя Бога, человек становится причастным к Богу. Все, созданное Богом, несет на себе отпечаток божественного. О всеподчиненности закону любви, как фактору мирового прогресса, говорит Леон Еврей в «Диалогах о любви»: «Низшие твари, влекомые любовью к высшим, тем самым уподобляются последним, а высшие, влекомые любовью к низшим, и сами становятся еще совершеннее и содействуют низшим в их стремлении подняться»². Другие теоретики придают значение не самому объекту любви, но отношению субъекта к нему. Они различают любовь как стремление к обладанию любимым предметом и любовь как незаинтересованное, эстетическое восприятие его. Кристофоро Ландино устами Леона Батиста Альберти оправдывает оба вида любви, обеих Венер, земную и небесную. «Когда предстает очам нашим телесная красота, наше сознание воспринимает ее не как таковую и охватывается любовью к ней не ради нее самой, но видит в ней и любит в ней образ божественной красоты, ею, как неким путем, возносится к небесам. Это — первая Венера. Вторая Венера — стремление рождать. Она желает породить формы, подобные увиденной красоте. Поэтому и та, и другая любовь — истинная любовь: одна — желание со-

¹ Бицилли, П. М. Место ренессанса в истории культуры / П. М. Бицилли. СПб., 1996. С. 42.

² Там же. С. 49.

³ Там же.

⁴ Там же. С. 52.

¹ Бицилли, П. М. Место ренессанса в истории культуры / П. М. Бицилли. СПб., 1996. С. 56.

² Там же. С. 57.

зерцать прекрасное, другая — воспроизводить его. Следовательно, никто, разве лишь совершенно лишенный рассудка, не решится осудить оба эти вида любви, ибо оба они необходимы в человеческой природе»¹.

Новая философия, как ее понимали создатели, явилась реакцией против аверроизма, идей вечности (следовательно, несотворенности) мира, смертности души, противопоставлению знаний вере. П. М. Бицилли отмечает, что «однако было бы ошибкой выводить ее из этой реакции — поскольку интеллектуалистским основам мировоззрения она противопоставляла мистические... Средневековая мистика была индивидуалистична в том смысле, что акт непосредственного единения души с Богом мог ослабить связь личности с Церковью, сделать эту связь менее необходимой, даже ненужной; но целью мистического созерцания, мистической аскезы было не самоутверждение личности, а поглощение ее Всеединым, ее растворение в нем — и в этом смысле средневековая мистика скорее должна быть названа антииндивидуалистической»². Бицилли соглашается с Бурдахом в том, что усиление мистических течений на исходе средневековья составляет одну из причин усиления самосознания и чувства личности. Однако П. М. Бицилли считает, что выводить новое мироощущение и миропонимание из средневекового, считать его прямым результатом эволюции последнего — значит упрощать историческую действительность, игнорировать действие множества сопутствующих факторов. В силу целого ряда социальных и политических причин на исходе средневековья человек перестал себя чувствовать органически связанным с теми коллективами, к которым он принадлежал. Появляется совершенно новое чувство — чувство одиночества, оторванности от среды, которое во многом направляло в религиозно-философском плане мысль на новые пути. Таким образом, Бицилли констатирует, что «жизнеощущение Ренессанса характеризуется повышенным чувством личности как величины прежде всего любящей и путем любви познающей Космос и утверждающей себя в нем. Идея личности и идея любви суть центральные и органически друг с другом связанные идеи Ренессанса»³.

¹ Бицилли, П. М. Место ренессанса в истории культуры / П. М. Бицилли. СПб., 1996. С. 59.

² Там же. С. 61.

³ Там же. С. 61.

Эстетическое мировоззрение Ренессанса нашло самое непосредственное и углубленное выражение у Леонардо да Винчи. Леонардо не был гуманистом и не был «философом», он был прежде всего художник, математик, естествоиспытатель. Однако, как пишет П. М. Бицилли, все же его ученость не следует преувеличивать. Как раз в области естественных наук он нередко разделял самые наивные взгляды средневековья, которые уживались с гениальнейшими прозрениями. Анализируя записи Леонардо, Бицилли пишет о том, в чем раскрывается самосознание Леонардо как человека Ренессанса, художника, для которого искусство есть средство самообнаружения личности и вместе с тем метод познания. Художника-творца он противопоставляет ученому-педанту. В записях раскрывается по частям мысль Леонардо. Во многом его мысль созвучна с мыслью Николая Кузанского. Как Николай Кузанский, Леонардо считал математику основной наукой, и никакое исследование не могло считаться научным, если его результаты не доказуемы математически. Да Винчи прилагал законы математики ко всему познаваемому. Вслед за Кузанским Леонардо находит пропорции не только в числах и мерах, но и в звуках, весах, временах и пространствах. Как и Кузанский, он развивает мысль о бесконечно малой величине, являющейся основной — о точке, «которая сама по себе есть ничто и в то же время все, ибо из нее все возникает; о моменте, который есть точка времени на пересечении всего прошедшего и всего будущего»¹. Учение о пределе постулирует о том, что лишь то знание, которое опирается на понятие предела, есть истинное знание. Из точки, этого «ничего», возникает пространство, как из нуля — десятки, сотни и тысячи. Точка и ноль дают понятие, как часть может оказаться равной целому: «Все эти *ничто* во вселенной равны, в отношении их субстанции и экзистенции, одному единственному *«ничто»*. *Ничто* есть *все*»². Таким образом, Леонардо развивает идеи, систематизированные Николаем Кузанским, применительно к философии природы и к теории искусства.

Если Боттичелли утверждал, что стоит бросить в стену губку, пропитанную красками, и получишь пятно, в котором можно увидеть что угодно. Леонардо не останавливался на этом, считая, что такие пятна дают материал для художественных замыслов. Он развил мысль

¹ Бицилли, П. М. Место ренессанса в истории культуры / П. М. Бицилли. СПб., 1996. С. 65.

² Там же. С. 66.

Боттичелли, полагая, что нельзя довольствоваться внешними подобиями. От них надо идти вглубь, исследовать строение вещей, их формы. Познать вещь — значит познать всецело все ее части, которые образуют целое. «Так можно полюбить изучаемый предмет, то есть усвоить его себе»¹.

Леонардо находит аналогии между строением различных тел, считая, что эти строения можно свести к одной схеме. Например, если описывать строение человека, то надо рассматривать его как двуногое животное. Леонардо в своих рассуждениях пошел дальше Фичино и Пико, которые поясняли сопричастность вещей при помощи алхимии. В основе же понимания Леонардо лежит идея того, что Гете называл первоформой. Человек представляет собой микрокосм, так как строение тела воспроизводит строение Вселенной. Более того, строение человеческого тела воспроизводит строение всей Природы: кости его — скалы, кровь — океан, вдохи и выдохи — приливы и отливы. Леонардо не останавливается на любовании Природой, он идет вглубь, пытается проникнуть в ее тайны. И здесь выделяются роли художника и искусства. Искусство изощряет глаз художника, позволяя ему видеть то, что ускользает от взора человека, не привыкшего всматриваться в малейшие детали. И недостаточно просто усмотреть что-либо, нужно самому воспроизвести увиденную форму. Только в процессе воспроизводства она с полной отчетливостью воспринимается сознанием. Поэтому Леонардо ставит роль живописи наравне с философией и с проникновенным созерцанием. Он отрицает умозрительные науки, не основанные на опыте, а живопись рассматривает как науку, рожденную самой Природой.

Интересны рассуждения Леонардо относительно единого канона красоты. Вопреки мнению, принятому большинством художников, Леонардо считал, что не существует единого канона красоты. Человек по своей изобретательности не может сравниться с Природой. Природа-художник не останавливается в своем творчестве, ибо оно для нее — закон, предписанный Богом и Временем. Природа неустанно создает новые формы, и задача художника неустанно воспроизводить их. Усталость — та же смерть. Творческой мощи художника открыто познание Космоса. Познание есть долг религиозного человека. Нельзя любить Бога, не зная Его. Познание же Бога и познание

¹ Бицилли, П. М. Место ренессанса в истории культуры / П. М. Бицилли. СПб., 1996. С. 67.

Природы для Леонардо — одно и то же. «Природа так относится к Человеку, как Человек — к Богу. «Перводвигатель» для него скорее Природа, чем Бог. Или вернее: вряд ли он отделял Бога от Природы»¹. В то же время Леонардо отмечает, что познание есть акт индивидуального творчества. Подражая в творчестве Природе, живописец реализует свою собственную индивидуальность. Отражая, подобно зеркалу, художник и преображает, выражая в своих произведениях свою личность. Полагая, что малейшие душевные изъяны порождают соответственные телесные недостатки, которые непременно дают о себе знать в произведениях мастера, Леонардо пишет о том, что душа тоже художник, который творит для себя свое тело. Художник, осознав свои недостатки, работая над собой, может добиться того, чтобы они не обнаруживались в его произведениях. Другими словами, освободиться от них. П. М. Бицилли обнаруживает в записках Леонардо мысли о том, что возможно освободить разум от зависимости от чувств. Чувства земные, а разум в момент созерцания стоит вне их. Для того, чтобы телесное не мешало творческому дару, живописец, по мнению Леонардо, должен быть одинок. «Когда ты будешь одинок, ты будешь вполне самим собой, если с тобой будет один спутник, ты уже будешь лишь наполовину принадлежать себе»².

Бицилли пишет о том, что в рукописях в разных местах рассеяны заметки, посвященные постоянно занимавшей Леонардо мысли, а именно «достоинству» различных искусств. «Как нельзя более характерна для миропонимания Ренессанса исходная точка всех этих рассуждений Леонардо: живопись — единственный способ воспроизведения всех видимых порождений Природы; живопись порождена самой Природой»³. По мнению Леонардо, поэзия не дает такого удовлетворения, как живопись. Поэты лишь косвенным путем, с помощью слов описывают формы, тогда как живопись воспроизводит эти формы. Николай Кузанский считал, что в музыке открывается тайна Всеединства. Но Леонардо ставит живопись выше музыки, ибо именно в живописи в одном моменте созерцания отрывается все, что может быть познано, тогда как музыкальное и поэтическое произведе-

¹ Бицилли, П. М. Место ренессанса в истории культуры / П. М. Бицилли. СПб., 1996. С. 71.

² Там же. С. 72.

³ Там же. С. 73.

дение развивается во времени. Таким образом, Леонардо отражает представление Ренессанса о красоте как свойстве прежде всего видимых и осязаемых форм. Ему вторят Лука Пасоли, Вазари, Кастильоне Бембо. Красота телесных форм, красота зримая есть как раз то, что в прекрасном теле наименее материально. Чистая, возвышенная любовь — это именно такая любовь, которая вызывается видом прекрасного тела.

Идея красоты питала творчество Ренессанса. П. М. Бицилли называет ренессансное видение мира пластическим, для которого характерны преимущества именно живописи и ваяния. То, какие виды искусства наиболее преуспели, важно для осмысления духа эпохи. Весьма существенным для понимания идейного содержания феномена Возрождения Бицилли находит в анализе национального театра, который складывается в Италии в эпоху Ренессанса. Средневековое «литургическое действо» сменяется площадной «мистерией». Театральное искусство в XVI в. становится настоящим культом, в котором принимают участие выдающиеся талантливые, образованные люди. В постановках принимали участие такие мастера, как Леонардо, Рафаэль, Тициан, Мантень, Джордано Бруно. В то же время драма как особый вид художественного творчества в своем развитии значительно отстала от других видов искусства. Существующее доселе общепринятое объяснение этого феномена тем фактом, что драматургов Италии «сковывала» зависимость от античных образцов, Бицилли опровергает. «Почему же эта подражательность сказалась в гораздо меньшей степени на поэме, романе, лирике, на живописи, скульптуре, архитектуре? Почему в этих областях античное влияние оказалось не обеспложивающим, а, напротив, стимулирующим творчество? Не вредоносным, а благотельным?»¹.

П. М. Бицилли полемизирует с исследователями ренессансного итальянского театра Бенедетто Кроче и Тонелли. «Недостаточность итальянской драмы эпохи Ренессанса заключается именно в том, что драматическая форма тогдашних комедий и трагедий не обуславливается с внутренней необходимостью их содержания»². Что же отличает драму от античной трагедии или комедии, и от средневековой мистерии? Основное отличие заключается в особенностях содержа-

¹ Бицилли, П. М. Место ренессанса в истории культуры / П. М. Бицилли. СПб., 1996. С. 83.

² Там же. С. 84.

ния: в основе драмы обязательно лежит конфликт, который развивается в процессе действия, конфликт, в начале пьесы существующий только в потенциале, но по мере развития нарастающий с внутренней необходимостью. В трагедии этот конфликт носит внутренний, духовный характер: в основе его лежит повышенная духовность персонажей и, в силу этого, их повышенная требовательность друг к другу. Конфликт, перенесенный внутрь, заставляет раскрываться внутренние противоречия, присущие всякой индивидуальности. В комедии основу конфликта составляет столкновение слепых эгоизмов. П. М. Бицилли пишет о том, что в комедии персонажи в процессе взаимной борьбы как бы последовательно тупеют и все более и более замыкаются в своей ограниченности. В античной трагедии и комедии и в средневековой мистерии конфликт не развивается — он дан сразу. Он лишь постепенно показывается, экспонируется, ибо здесь действуют не личности, а олицетворения.

В области театра Ренессанс продолжал античную традицию, но традиция эта была чисто формальной, литературной, и так как «она не находилась более ни в каком соответствии с интуицией жизни, то она лишь сковывала творчество»¹. В литературном отношении Бицилли оценивает драматургические произведения очень высоко, однако подчеркивает, что их форма театрального представления не является внутренне необходимой.

Наряду со слабым развитием драмы стоит факт необычайного развития поэмы. Поэма — господствующий литературный жанр Ренессанса, жанр, по своей внутренней природе, совершенно оригинальный, подлинное изобретение того времени. Ее родство с античной поэмой и поэмой средневекового автора лишь внешнее, несмотря на заимствование сюжетов. Что же касается художественной идеи, то в поэме Ренессанса она совершенно нова. Поэма Ренессанса обладает художественным единством, укорененным в ее стихотворном строении. Деление на октавы, в музыкальном отношении законченные целые и в то же время чересчур короткие, не только допускает, но прямо-таки требует вполне свободного развития «содержания». Внутреннее расчленение на октавы служит предлогом для накопления октав: нет необходимости ограничиваться определенным числом октав. Искусство стихотворца состоит в том, что он пишет октаву за

¹ Бицилли, П. М. Место ренессанса в истории культуры / П. М. Бицилли. СПб., 1996. С. 85.

октавой, однако не повторяясь. «Стихотворец здесь уподобляется Богу — художнику Возрождения, который неустанно и никогда не повторяясь, вызывает к жизни все новые и новые индивидуумы и до бесконечности разнообразит формы, воспроизводящие все одну и ту же первоформу»¹. В этом Бицилли видит символическое выражение идеи Ренессанса о «прекрасном мире», мире чистых форм, бесконечно разнообразных, но гармонически объединенных в общей идее индивидуумов. В живописи и в поэзии нашла свое отчетливое выражение идея мира, где нет лишений, нет борьбы, нет конфликтов, а только контрасты, «где свет требует тени, а тень требует света, мире, которому мы сопричащаемся творческим созерцанием, исключаяем всякое страдание, всякую трагедию, — мире, противостоящем миру эмпирической реальности»². Именно так П. М. Бицилли объясняет, почему эпоха, давшая такие изумительные образцы портретной живописи (Рафаэль, Тициан), до такой степени углубившая проблему индивидуальности, дала так мало в области драмы и, несмотря на пример Боккаччо, в сущности ничего в области психологического романа или рассказа. «Человек Ренессанса проявляет свою *virtue* исключительно в усилиях преодолеть сопротивление косной, «мертвой» материи — будь ли то мрамор, шлифуемый скульптором, либо «народ», управляемый «князем». В сущности, в своем демоническом мнимом всемогуществе этот человек одинок и потому недостаточен, недооволощен; это скорее «идея» человека, нежели конкретный человек»³. П. М. Бицилли считает, что человек в мире Ренессанса не эволюционирует, его свобода в известном отношении оказывается призрачной, ибо Ренессанс, подводящий все вещи под категорию становления, исключает из нее человека.

Одна из главных черт Ренессанса — уход от жизни в мир искусства. С полным основанием можно сказать, что культура Возрождения была по преимуществу культурой двора, «салона», чуждой общественной жизни. Она замкнулась в своего рода «светском монастыре». Этим обусловлено своеобразие проявлений присущего всякой культуре внутреннего противоречия. В Италии Ренессанса это противоречие выразилось как противоречие между требованиями следовать идеалам красоты, ху-

¹ Бицилли, П. М. Место ренессанса в истории культуры / П. М. Бицилли. СПб., 1996. С. 90.

² Там же. С. 93.

³ Там же. С. 93.

дожественной норме и свободой художественного творчества. По мнению Бицилли, проследить такое противоречие можно по представлениям Вазари об истории искусства. В своей «*Vite*» Вазари намеревался не ограничиваться сообщением сведений о художниках и составлением списка их произведений. Свою задачу он видел в том, чтобы «познакомить с причинами и с развитием художественных направлений и с тем, как в различные времена и в лице различных художников совершенствовались или приходили в упадок искусства»¹.

Высшей точкой развития искусств Вазари считает свое время. Он связывает рассвет искусства с именами Рафаэля и Микеланджело, когда было достигнуто, по его мнению, истинное совершенство, превзошедшее древность. Однако, по мнению П. М. Бицилли, Вазари своего намерения не выполнил. Рассказывая о жизни художников, их произведениях, он, тем не менее, не дает анализа стилей и манер, не индивидуализирует художников. Ко всем он применяет общие и расплывчатые критерии: степень художественного совершенствования определяет по степени «подражания истине», то есть реальности, а также соответствиям античным канонам красоты. Для Вазари эти критерии не противоречили друг другу. Бицилли видит в этом показатель того, что время Вазари — «время академизма, время остановки могучего и разнообразного художественного движения эпохи Ренессанса. Изобразительное искусство словно исчерпало свои возможности»². Следование традиции доходит до той степени, когда начинает парализовать свободу индивидуального творчества.

Вся история итальянского Ренессанса характеризуется борьбой между теми началами, которые современники понимали как «подражание действительности» и следование античным образцам. Само понятие «Прекрасное» как цель художественной деятельности имело двойственный характер. Художественное произведение должно следовать художественной идее и одновременно изображать предмет, сам по себе прекрасный. Борьба двух противоположных тенденций, двух начал — нормы и свободы творчества — присуща всему творчеству Ренессанса, характеризует всю эпоху Возрождения. В конечном итоге, эта борьба привела к тому, что в пластическом искусстве и литературе Италии с конца XVI и в течение всего XVII вв. господствует ака-

¹ Бицилли, П. М. Место ренессанса в истории культуры / П. М. Бицилли. СПб., 1996. С. 95.

² Там же. С. 97.

мизм, иссякает творческая самобытность, наступает «вырождение Возрождения». Наряду с «вырождением Возрождения» в Италии, равно как и в других странах, более или менее затронутых влиянием итальянского Возрождения, совершается другой процесс — процесс его перерождения.

Таким образом, П. М. Бицилли констатирует, что «Ренессанс противопоставил миру эмпирического бытия мир не отвлеченных понятий, доступных только чистому разуму, освободившемуся от засоряющих сознание чувственных впечатлений, но мир чистых форм, которые в эмпирических вещах осуществляются лишь частично и несовершенно и которые получают свое полное воплощение в свободном творчестве художника, следующего своей интуиции»¹. В этом отношении «открытие человека» Ренессансом означает открытие его творческой способности как органа познания мира. Назначение человека как художника, как творца форм, а не возникновение нового стиля в искусстве, нового идеала красоты, и является с культурно-исторической точки зрения тем новым, чем Возрождение отличается от средневековья. «Открытие человека», понимание сущности человека как творческой силы влекло за собой соответствующее «открытие мира». Природа в эпоху Возрождения носила по преимуществу эстетический характер. В мироздании выдвигалась на первое место не столько его закономерность, сколько художественная стройность и законченность. Мир прекрасен, как художественное произведение, поскольку все его части обусловлены общим художественным замыслом Бога. Бог — совершеннейший художник. Созданный им мир «из ничего» совершенен, в нем нет ничего лишнего, нет повторений. Все вещи единственны в своем роде, необходимы, представляют собой «микрокосм». Художник, творящий свой мир, уподобляется Богу, и в этом смысле он свободен. Так примиряются идея свободы и идея необходимости. Нужно отметить, что далеко не каждая личность, подобно художнику, может «творить свой мир».

Если Данте, подводящий итог средневековому мирозерцанию, стоит на пороге Возрождения, то в искусстве Микеланджело и мысли Джордано Бруно Ренессанс достигает кульминационной точки своего развития. Идеал прекрасной, тихой жизни, ничем не возмущаемой, идиллически протекающей на лоне природы, не знаком Микеланджело.

¹ Бицилли, П. М. Место ренессанса в истории культуры / П. М. Бицилли. СПб., 1996. С. 109.

Микеланджело не знает, что такое безмятежный «золотой век», и не грезит о нем. Жизнь для него — мучительный труд и напряженная борьба. «В этой борьбе — Формы с Материей, Разума с Животностью, Добра со Злом — ее высокий смысл и ее моральная ценность»¹. Бог Микеланджело, прежде всего, нравственная сила. В его творчестве есть разумность, есть цель, есть нравственный смысл. Человек ближе всего стоит к достижению идеала Красоты, которая воплощает в себе Добро. К пейзажу Микеланджело равнодушен, он у него не более как случайная декорация. Человек подчеркнуто надприроден. Микеланджело в своих скульптурах добивается максимальной рельефности, выделяя этим человеческие фигуры из окружающей обстановки. Микеланджело создает прекрасного человека не только соразмерностью частей, чистотой линий, изяществом тела, его герой прекрасен своей силой. Он живет напряженной жизнью, его движения выражают сосредоточенную мысль и глубокое чувство. Он трепещет от вдохновения, готов в любой момент выйти из состояния покоя и приступить к действию. «Совершенный человек» Микеланджело — мыслитель и деятель, борец и труженик, мученик идей. Как пишет П. М. Бицилли, «скульптор борется с сопротивляющейся материей, его работа требует напряженных усилий. И Бог-Творец Микеланджело мыслит наподобие скульптора, который своим молотом дает форму твердому камню... Вместе с Макиавелли, Микеланджело наиболее последовательно проводит энергетическую концепцию жизни»².

Завершает творческий путь Микеланджело поэтический сонет «Бег моей жизни уже достиг...». По оценке Бицилли, это совершеннейшее произведение, которое знаменует собой конец Ренессанса, конец мировоззрения, в центре которого была идея человека как образа и подобия Божия. От образа и подобия мысль обращается к Архетипу. Подражание Богу в его творческой деятельности уже не рассматривается более как прямое и высочайшее назначение человека. Оставшись без посредников между собой и Богом, очутившись с ним один на один, отказавшись от самоутверждения в творчестве, выявляющем ее богоподобие, личность сознает уже не свое всемогущество, а свое ничтожество. И теперь спасение становится для нее жизненной проблемой.

¹ Бицилли, П. М. Место ренессанса в истории культуры / П. М. Бицилли. СПб., 1996. С. 130.

² Там же. С. 129.

Среди художников Ренессанса Микеланджело выделяется одной чертой — его искусство трагично, трагично не только по своему содержанию, по трактовке тем, но по самому отношению художника к своей деятельности. Эта деятельность им переживается как борьба, борьба не с косной, пассивной материей, но как с посторонней и враждебной силой, как с самостоятельным началом. В этом отличие жизнеощущения Микеланджело от жизнеощущения других великих представителей Ренессанса. В религиозном плане этому соответствует другое новое восприятие Бога — не как «идеи идей» или «формы форм», но прежде всего, как личности, «волящей, действующей, всемогущей и в этом отношении противостоящей человеку. Бог Микеланджело — сила, перед которой он сам, художник-титан, бессилен»¹.

Перерождение мысли Ренессанса П. М. Бицилли обнаруживает в мысли Джордано Бруно и Кампанеллы. У Джордано Бруно налицо все элементы философии Ренессанса: учение о Боге как Всеединстве и пределе, учение о человеке как посреднике между Богом и Природой, как микрокосме, монаде, отражающей в себе все. На первый взгляд может показаться, что Бруно только повторяет Николая Кузанского. Но на самом деле между обоими мыслителями существует одно первостепенной важности отличие. То, что Николай Кузанский говорит о Боге, Бруно переносит на природу. Бога он не отрицает, но «вычеркивает» из своей философии. Бог не познаваем в себе, но Он являет себя в природе, которая есть также Все, лоно всех форм и матерья всех вещей. Единое, включающее в себя все вещи, у Бруно — это Природа. Не Бог, а Вселенная есть «всеобщий центр», перводвижитель, источник всех движений. В соответствии с этим коренным образом меняется понимание человека как высшей, совершеннейшей твари. Для Бруно главная задача человека — познать самого себя. «Познаем самих себя, и мы обретем истинный путь и истинную нравственность и с презрением будем глядеть с нашей высоты на все то, что чтят ребячьи умы, и станем выше тех богов, которым поклоняется слепая чернь»². Задача человека — осознать свое божественное начало. Человек — существо познающее и действующее. Боги даровали человеку разум и руки, создали его подобным себе, наделив его способностью действовать не только согласно природе и на-

¹ Бицилли, П. М. Место ренессанса в истории культуры / П. М. Бицилли. СПб., 1996. С. 134.

² Там же. С. 138.

выку, но и вне зависимости от них. Человек, благодаря своей изобретательности, способен создавать другие естества, «другие круговороты явлений, другой порядок вещей». Бруно открыто издевается над религиозными философами, которые для мыслителей Возрождения были авторитетами, над Дионичием Ареопагитом и Августином. Так, у Бруно намечается разрыв между собственной мыслью Ренессанса и ее источником. Его философия христианства уже очень мало походит на христианскую философию.

В этом отношении этот перелом намечается еще резче у Кампанеллы. Мысль Кампанеллы ориентирована не столько на Бога, сколько на космос сам по себе. Его центральная проблема — проблема жизни, постоянно обновляющейся и перерождающейся. Из многообразия противостоящих друг другу сил, из их борьбы рождается гармония; из смерти рождается жизнь. Природа в самой себе заключает условия постоянного обновления своей жизни. Все бесчисленные смерти и жизни служат в ней ее великой жизни. «В нас умирает хлеб и превращается в жизненные соки; соки умирают и превращаются в кровь; умирает кровь и становится мясом, костью, духом, семенем...»¹. Кампанелла глядит на космос не как художник, а как естествоиспытатель, как биолог. Его внимание настолько поглощено самими процессами жизни, что вопрос о ее смысле, ее цели отходит для него на второй план. Идея перехода одних видов бытия в другие заслоняет для него проблему индивидуальной смерти. Он стоит уже очень далеко от христианского догмата личного бессмертия, воскресения во плоти. Это уже, по существу, материалистическая концепция мира и жизни и понимание человека как центра мироздания. Человек Ренессанса осознавал свою силу, отдаваясь своему творчеству, мог ощутить свое богоравенство. Бог мог отойти в его сознании на второй план, даже вовсе исчезнуть. Но никогда Человек не противопоставлял себя Богу. Бог, в его представлении, мог слиться с Природой — и тогда Человек Ренессанса царил безраздельно над нею. Для человека Нового времени это было исключено. Его концепция Закона могла секуляризоваться, и тогда Природа становилась хозяином над ним. П. М. Бицилли пишет: «Культура всегда представлялась своего рода «надстройкой» над Природой... Только Новому времени суждено было додуматься до концепции, согласно которой

¹ Бицилли, П. М. Место ренессанса в истории культуры / П. М. Бицилли. СПб., 1996. С. 141.

«мысль есть движение вещества» и культура — «производное» Природы, отождествляющейся с «мертвой» материей»¹.

Итак, П. М. Бицилли дает целостную характеристику Возрождения как культурного периода в его отношении к Средним векам и позднему Новому времени. Пристальное внимание ученого привлекают, прежде всего, связи и принципиальные отличия нового ренессансного мирозерцания от средневекового мышления, обоснование ренессансного индивидуализма и смена идеала человека. По мнению Бицилли, целесообразно говорить не об эпохе Возрождения, а об эпохах Возрождений, так как в остальной Европе проблематика Ренессанса была пережита совсем по-иному, нежели в Италии. Однако общее для всех Возрождений — особое видение мира как системы многообразнейших форм, слагающихся в некую совершеннейшую гармонию.

* * * * *

Ю. Магера,
2 курс

ВОСТОК В ЕВРОПЕЙСКОЙ ЖИВОПИСИ КОНЦА XIX — НАЧАЛА XX ВВ. (на примере живописи)

XIX век в истории европейских государств ознаменовался рядом значительных преобразований, повлекших за собой соответствующие изменения и в культуре. Из всех стран по интенсивности перемен в этот период выделяется Франция, которая в последствие стала центром художественной культуры и породила целую плеяду выдающихся мастеров нового стиля.

Что же привело к тому, что именно Франция смогла воспрянуть от застоя в искусстве и занять свои лидирующие позиции. Причину этих изменений, во-первых, следует искать в обстановке, которая сложилась во французском обществе. Во-вторых, в установлении

¹ Бицилли, П. М. Место ренессанса в истории культуры / П. М. Бицилли. СПб., 1996. С. 163.

нового влияния Востока, а именно Японии, на европейские страны, которое решительно отличалось от предшествующих. Поскольку впервые начался подлинный диалог, общение мастеров искусства без посредников, роль которых выполняли сначала португальские миссионеры, а затем голландские купцы.

Ведь произведения японского искусства стали поступать в Европу еще в XVII в. Первые гравюры привез Исаак Титсинг по возвращении из Японии в 1796 г. Но появление этих произведений в Европе в то время не оказало никакого влияния на современников ни в Голландии, ни в других европейских странах. И впервые большое внимание к японскому искусству было привлечено во Франции и Англии в конце 1850-х гг. И только к 1870-м гг. европейские живописцы оказались внутренне готовыми к тому, чтобы свойственные японской графике принципы видения света, функции линии, организации художественного пространства превратить в структурные элементы собственного творческого метода.

Как известно, середина XIX в. в Европе — это завершение промышленного переворота, окончательная победа и утверждение капитализма, занявшего к этому времени свои господствующие позиции. Франция становится передовой, экономически процветающей страной, где в течение двух столетий средние слои торговой буржуазии превратились в крупных промышленников, продолжающих осваивать мир, чтобы стать в нем полноправными хозяевами. Вследствие чего буржуазия утрачивает свои прогрессивные качества и стабилизируется в самодовольную среду, увлеченную корыстными целями, лишаясь позитивного общественного начала.

Этот социальный разрыв и разнонаправленность интересов усугубляется еще и активизацией революционного народного движения, возникшего вследствие деятельности Парижской коммуны, одной из целей которой было возвращение рабочих силой оружия в центр города. К тому же Франко-прусская война, в ходе которой Париж был осажден и около 36 000 человек умерли от голода, еще больше ускоряет падение общественных интересов и усиливает разочарованность в буржуазных «вечных истинах».

Все эти явления неминуемо отразились в искусстве и на всей культуре данного периода. Исчезновение положительного общественного идеала сказалось на самой структуре мышления: художник лишается ощущения духовной связи с другими людьми, со всем миром социальной и бытовой действительности. Раздробленность и низменность

общественных интересов отталкивает его от общества, в котором он живет, заставляет его не доверять ему.

Художник теряет осознание значительности культуры своего времени — он отвергает всю область общественных интересов и обращается лишь к своему индивидуальному опыту, чем еще более усугубляет свою разобщенность с художественной средой. Это приводит художника к субъективности миропонимания и усилению экспрессивного начала в произведении. Вместе с тем в это время впервые реальность начинает восприниматься как некая сила, отчужденная от личности, поэтому художник подсознательно усиливает личностное начало в ее изображении, чтобы преодолеть эту отчужденность.

Также в середине XIX в. миропонимание в искусстве, опиравшееся на античную классику и восходящее к Возрождению и барокко, было поставлено под сомнение. Причем важнейшим в этом было представление о том, что прекрасное в искусстве может возникнуть только из подражания древним. Однако к этому времени все сферы в жизни уже пронизывал новый рациональный дух научного мышления.

Огромные достижения науки в XIX в. обусловили ее усиливающееся значение в общественной жизни и влияние на все остальные сферы духовной деятельности. Новые принципы научного исследования и метод точного наблюдения быстро распространились на области человеческого знания и творчества.

Все это определяет возникновение нового стиля в живописи — импрессионизма, с которого и начнется сближение и взаимопонимание искусства Запада и Востока. Но этот стиль никоим образом не может рассматриваться как начало нового этапа в европейской живописи. Поскольку импрессионисты упразднили своим творчеством многие условности, сложившиеся в искусстве к середине XIX в. Это можно увидеть и в сохранении иллюзорно-пространственной системы, и в точности изображения фигуры, и в общей упорядоченности, равновесии формальных средств.

Импрессионисты были первыми, кто порвал с традиционными принципами пространственного построения картины, которые восходили еще к эпохе Возрождения. Они отвергли некоторые общепринятые каноны. По одному из них, картина обязательно должна иметь повествовательный сюжет. Но Моне и Дега лишили свои произведения какого-либо литературного подтекста. Другой принцип требовал нарочито исправлять в картинах вид реальной природы для достижения гармонии и равновесия композиции. Импрессионисты

восстали против этого, природа интересовала их такой, какая она есть, а не такой, какой она должна быть.

Также в связи с общими устремлениями эпохи искусство усматривало свою задачу в добывании достоверных знаний о мире. Основным пунктом программы импрессионистов становится точное наблюдение и изучение действительности. В передаче изображения художники стремились как можно больше приблизиться к жизни¹.

Но что же явилось главным источником вдохновения для мастеров нового стиля? Помимо художников романтизма (Делакруа, Коро, Курбе, барбизонцев), предшественником и основой импрессионизма послужило знакомство с изобразительными традициями Востока. Так, на Всемирной выставке в Париже в 1867 г., была представлена японская цветная гравюра, где взору французов открылся новый художественный мир, не знакомый Европе². Поэтому именно японские мастера обогатили молодых французских художников, а заимствованные приемы были переработаны на свой лад не только в лоне импрессионизма, но затем и постимпрессионизма.

Влиянию Востока на европейскую культуру данного периода способствовали и изменения, произошедшие в самой Японии в середине XIX в., поскольку началось преодоление прежних препятствий, существующих во взаимоотношениях этих стран.

С 1868 г. в Японии начинается кровопролитная гражданская война, целью которой была реставрация власти императора посредством свержения военной диктатуры сегуна Токугавы. Эти политические преобразования, известны под названием «Мэйдзи исин» — реставрация Мэйдзи.

Сразу же после заключения в 1854–1858 гг. договоров с иностранными государствами — США, Англией, Францией, Голландией, Россией — и начала активных торговых связей с внешним миром, Япония была охвачена страстью подражания Западу во всех сферах жизни.

В 1871 г. правительством был провозглашен курс на создание по европейскому образцу «просвещенной цивилизации». Стал меняться образ жизни японцев и их внешний облик, так как все большее рас-

¹ См., например: Западноевропейское искусство второй половины XIX века. М., 1975. С. 9; Баррас Х. Я. Импрессионизм — новые пути в искусстве / Х. Я. Баррас. М., 1998.

² См.: Мастера японской гравюры / сост. И. Г. Мосин. СПб., 2006.

пространение получила европейская одежда, в которую облачился даже император и его придворные.

Художественная культура Японии последней трети XIX в. развивалась в условиях политической, социальной, идеологической перестройки общества. Происходило противоборство двух основных тенденций: с одной стороны, ускоренной вестернизации и стремления приблизиться к уровню современных стран Европы и Америки, с другой — сохранения государственной самостоятельности и культурной самобытности.

Таким образом, новая встреча Запада и Востока способствовала необычайной вспышке творческой энергии, которой отмечена художественная жизнь Японии и европейских стран последней трети XIX в. Важная особенность этого этапа культурных контактов состояла не только во взаимном интересе друг к другу, но и в активном обоюдном влиянии в сфере художественного творчества.

Японские художники впервые получили возможность ездить в западные страны, чтобы своими глазами увидеть произведения искусства во всем многообразии исторического развития национальных школ, убедиться в существовании шедевров великих мастеров, воплощающих высшие духовные устремления европейской культуры.

В свою очередь, европейские живописцы и графики открыли для себя самобытный мир японского искусства, который в некоторых своих чертах оказался близок их собственным поискам и который стимулировал развитие их творчества.

«Известно, что усваивается и влияет на развитие культуры только то, что совпадает с тенденцией ее собственного развития, способствует воплощению ее потенциальных возможностей»¹.

Установление столь тесных культурных контактов, связанное с увлечением Европы того времени экзотическими культурами, включая Африку и Полинезию, было обусловлено еще и стремлением к обновлению средств выразительности во всех сферах творчества — живописи, музыке, прикладных искусствах — к выработке новой стилистики искусства.

Однако лишь Япония оказалась единственной страной, по отношению к которой можно говорить о взаимодействии искусства Запада и Востока в тот период. Поскольку только там наблюдалась столь же

¹ Николаева, Н. С. Япония — Европа. Диалог в искусстве / Н. С. Николаева. М., 1996. С. 198.

сильная тяга к освоению европейской цивилизации, как в Европе — интерес к чужеземной культуре.

Именно японское искусство оказалось катализатором, сыгравшим важную роль в эволюции европейского искусства, поскольку «формирующий язык японского искусства оказался во многом созвучен тем художественным поискам, которые превратились в открытия импрессионистов, Ван Гога и Гогена, художников группы «Наби», мастеров ар нуво»¹.

Такое влияние Японии на европейское искусство стало называться японизмом. Термин этот впервые употребил Ф. Бюрги в серии статей, напечатанных за период с мая 1872 по февраль 1873 гг., подразумеваемая под этим восходившее к романтизму увлечение восточной экзотикой, обращенное больше к воображению, чем подлинному смыслу японского искусства.

Японизм был явлением неоднородным, помимо искусства он затронул и массовую промышленную продукцию — мебель, фарфор и даже моду и женские прически. Если для художников наиболее важным в знакомстве с Японией была гравюра, то для более широких слоев населения японское влияние проявилось через предметные формы — лаки, кимоно, веера, завозившиеся путешественниками и торговцами произведениями искусства.

Одним из японских художников, который оказал значительное влияние на творчество многих европейских живописцев, является Кацусика Хокусай (1760–1849). Он был выдающимся мастером завершающего периода истории развития Укие-э — направления в японском изобразительном искусстве, представленным цветной гравюрой на дереве. Этот вид гравюры появился в Японии с начала развития искусства ксилографии в середине XVII в., ее название переводится как «картины повседневной жизни».

Во времена жизни Хокусаи в Японии происходит подъем культуры горожан, который охватил все сферы духовной жизни. Развивалась более демократичная культура, происходил расцвет науки, математики и техники; развивалось новое театральное и изобразительное искусство, огромны были достижения в книгопечатании. Но в политическом плане страна еще оставалась под строгой диктатурой государства, как и в былое время.

¹ Николаева, Н. С. Япония — Европа. Диалог в искусстве / Н. С. Николаева. М., 1996. С. 197.

Поэтому противоречия времени обусловили многоликость искусства Хокусая — сохранение традиций древнего искусства и использование новых реалистичных приемов, возникших в искусстве XIX в.

Хокусай работал практически во всех жанрах гравюры. Он считается непревзойденным мастером жанра суримоно (поздравительные открытки к праздникам), в котором его прекрасное чувство юмора, неистощимая изобретательность и фантазия нашли блестящее применение. С книжной графики, а именно с создания серий гравюр «Пятьдесят три станции Токайдо», началось увлечение художником пейзажной темой, а с ней и изображением обитателей растительного и животного мира. Вместе с другим мастером Андо Хиросиге Хокусай стал родоначальником жанра пейзажа, в котором наиболее ярко проявились его самобытный талант, философская глубина и мудрость.

В своих зарисовках¹ Хокусай был новатором, так как делал их с натуры, что не допускалось до него. Вначале он моделировал форму, умело сочетая контурную линию со световым или густым пятном — серым или розово-палевым. В дальнейшем он передает объем только линией. Хокусай использует линии различной толщины, сочетает светлые и серые поверхности с черными размывами, пользуется процарапыванием — словом в совершенстве владеет сложной техникой ксилографии.

В работах мастеров, предшественников Хокусая, представлены были в основном только красавицы из квартала Есивара, актеры, борцы, то есть то, что считалось особенно интересным и значительным. В творчестве же Хокусая нашло отражение новое понимание человека, отвергалась идея о представлении человека как «пылинки в мироздании».

Хокусаю удалось преодолеть условность и ограниченность гравюр, изображавших актеров, нарушить устоявшиеся каноны в театральной гравюре. Он создал уже не условный образ актера в данной роли, как это делали прежние мастера, а пытался раскрыть реальные человеческие чувства и переживания, воссоздать внешний облик героя, передать его индивидуальные черты. И в этом одно из главных достижений Хокусая, сумевшего выйти за пределы условностей искусства гравюры своего времени.

¹ См., например: Коломиец, А. С. «Манга» — сборник рисунков Хокусая / А. С. Коломиец. М., 1967.

Метод изображения образов флоры и фауны у Хокусая чрезвычайно разнообразен. Например, изображая птиц в четвертом выпуске сборника «Манга», он применяет метод скорописного письма «сога», быстро и выразительно рисует цаплю, воробья, сову и т. д. В других рисунках он использует то тонкую контурную линию и большие пятна размывов, то острые, с нажимом линии и штриховку. Изображая лошадь, Хокусай нередко использует классическую китайскую манеру «жирной кисти», сочетает широкие текучие мазки с обычным рисунком со штриховкой при проработке гривы, хвоста и т. д.

Но все-таки главным трудом художника является 15-томный труд «Манга» — сборник рисунков Хокусая. «Манга» дословно значит «разнообразные рисунки», «наброски»; в современном японском языке — «карикатура». Первый том этого сборника вышел в 1814 г. Альбомы «Манга», издававшиеся в Японии в течение многих лет ксилографическим способом, в точности воспроизводили сотни рисунков, набросков и законченных композиций, исполненных кистью и зафиксировавших, словно камера кинодокументалиста, все, с чем встречался острый взгляд великого мастера. От грандиозных горных пейзажей и прославленных мест столицы до сенок в общественных банях и уродливых гримас калек и нищих — на страницах «Манга» запечатлелась сама жизнь с ее красотой и безобразием без прикрас и идеализации. При этом глаз Хокусая схватывал наиболее характерное и выразительное в поведении людей в разных ситуациях, их позы, мимику. Обычное и повседневное Хокусай умел увидеть в новом свете, неожиданном ракурсе, с непривычной точки зрения.

Использование Хокусаем в своих гравюрах элементов европейской изобразительной системы и перспективного построения пространства во многом облегчило восприятие его произведений, сделало их менее условными для европейского глаза.

Хокусай первым освободил японское искусство от засилия китайских сюжетов и отвлеченных классических догм, открыто обратился к живой современности и национальному фольклору, что отвечало и требованиям импрессионистов. Для японской культуры начала XIX в. альбомы «Манга» явились утверждением новой эстетики, широкого, демократического взгляда на мир.

Но знакомство европейских живописцев с творчеством японских мастеров началось не с выдающихся произведений прошлых столетий, а с массовой графической продукции середины XIX в. Этот период был далеко не самым лучшим в развитии этого вида искус-

ства. Но к счастью, помимо работ ординарных графиков, в Европу попали произведения выдающегося Хокуся, которые открыли европейцам подлинные ценности художественной национальной традиции. Лишь позднее в европейских столицах экспонировались выставки классической японской живописи, скульптуры и предметов прикладного искусства, которые показали эту традицию во всем ее многообразии.

В отношении Востока французские художники действовали подобно японцам: не подражать, не повторять, но ассимилировать, осваивать с точки зрения собственных потребностей и, таким образом, «чужое» превращать в «свое». Мир японского искусства был воспринят каждым художником по-своему.

Европейские художники не столько анализировали язык японской графики, сколько интуитивно постигали его свойства, роль линии и плоскостного цветового пятна как главных элементов изобразительности.

Основные отличия художественной традиции Японии от европейской заключаются в том, что в японских гравюрах не было прямой перспективы, а существовала воздушная перспектива, то есть пространство картины было пронизано либо солнечными лучами, либо утренним туманом, либо облаками дыма и пара. Японцы первыми осознали то, что природа — не совокупность тел, а цепь вечно меняющихся явлений, и стали изображать целые серии одного и того же пейзажа при различном освещении и в разные времена года.

Если европейские мастера при построении композиции как бы созерцали изображаемую ими сцену, видя ее в горизонтальных линиях, то японцы трактовали композицию так, как будто художник был непосредственным действующим лицом изображаемой сцены. Именно этим можно объяснить то, что на первом плане у них может преобладать цветущая ветка или другая вещь, заслоняющая целое, но гармонически связанная с ним.

Подвижная линия, которая не замыкала форму, определяла открытость композиции и возможное продолжение за границами изобразительной плоскости. Художественное пространство оставалось разомкнутым и ничем не ограничивалось. Так японцы передавали слитность человека с различной окружающей средой (городской, пейзажной).

Для японцев движение означало не только перемещение фигур или предметов в пространстве, но также и временное изменение события. Такое движение происходило в восприятии зрителя, мысль

и чувство которого, направляемые определенной системой образов, порождали в нем это ощущение текучести времени. Поэтому складывающийся тип новой европейской картины делал зрителя более активным, требуя от него затрат внутренней энергии и напряженного созерцания, коренным образом меня восприятие живописи.

Произошло заимствование следующего композиционного приема восточных мастеров. Так, темный силуэт на светлом фоне обычно виден сквозь наружные раздвижные стены японского жилища, оклеенные белой полупрозрачной бумагой, если в доме горит свет, а снаружи темно. Для японского глаза это привычная деталь быта, а для европейских художников осмысливается как специальный композиционный прием.

Влияние Японии привело к увлечению такими мотивами, как кимоно, мост, веер, волны, ирисы, цветущие деревья, а также такими сюжетами, как утренний туалет женщины, умывание и расчесывание волос.

На примере японцев французские художники также переняли асимметричную композицию, очарование неожиданности и элемент недосказанности. Они убедились в прелести легких набросков, сделанных несколькими линиями и пятнами, как бы имитирующими моментальные снимки, что явилось основой импрессионизма, целью которого было стремление поймать уходящий момент.

Низкая точка зрения, столь частая в японском искусстве, связана с позицией человека, сидящего на циновке в доме, лишенном мебели европейского типа. Иначе говоря, столь поразившие европейских мастеров особенности японской гравюры, в значительной степени, были отражением жизненных реалий, хотя нельзя забывать о многовековой традиции изобразительного искусства Дальнего Востока с его сложившимися самобытными канонами.

Но, несмотря на все эти заимствования, различие заключается в том, что японцы никогда не писали прямо с натуры, а импрессионисты передавали впечатления, культивируя работу с натуры.

Таким образом, японское искусство, которое стало особенно актуальным в тот период, оказало огромное влияние на французскую живопись конца XIX в.

Некоторые ученые считают, что роль японского искусства для развития современного художественного видения можно сопоставить со значением античности для мастеров эпохи Возрождения в становлении их мировоззрения.

Знакомство с японским искусством послужило обогащению визуального опыта европейских мастеров и открыло им существование другого типа творческой фантазии, возможность видения принципиально новых точек зрения на привычное и повседневное.

* * * * *

Н. Карандашева,
5 курс

ПРОБЛЕМА СИНТЕЗА ИСКУССТВ В ТВОРЧЕСТВЕ ТЕОРЕТИКОВ СИМВОЛИЗМА (на примере Вячеслава Иванова и Андрея Белого)

Современник Серебряного века В. Ходасевич писал в своих воспоминаниях: «Символисты не хотели отделять писателя от человека, литературную биографию от личной. Символизм не хотел быть только художественной школой, литературным течением. Все время он пырвался стать жизнетворческим методом, и в том была его глубочайшая, быть может, невоплощенная правда, но в постоянном стремлении к этой правде протекала, в сущности, вся его история. Это был ряд попыток, порой истинно героических — найти сплав жизни и творчества, своего рода философский камень искусства. Символисты упорно искали в своей сфере гения, который сумел бы слить жизнь и творчество воедино...».

На роль гения прочили и В. Брюсова — мага и чародея, и Вяч. Иванова — мистагога, предвещавшего «новую органическую эпоху», и Андрея Белого, завораживающего читателей и, особенно, слушателей сложными философскими построениями, влекущими в запредельную высь, и композитора А. Н. Скрябина, одержимого созданием «всесветной» мистерии. Но, как известно, гений так и не явился, но дискуссия вокруг создания большого художественного стиля оставила значительный след в русской культуре. Причем ни один из участников этой дискуссии не проходил мимо таких имен, как Ф. Ницше и Р. Вагнер. В своих теоретических построениях и Вяч. Иванов, и А. Белый фактически исходят из философии и эстетики немецких художников-мыслителей.

Фридриха Ницше в современном мире принято называть философом, кем его всерьез не считали ни при жизни, ни в рассматриваемый нами период. В период его службы в Базельском университете он возглавлял кафедру филологии. Его учение привлекало внимание своим художественным темпераментом, резкостью, а можно сказать дерзостью своих постулатов, эпатажирующих публику. Работа Ф. Ницше «Рождение трагедии из духа музыки» (1872 г.) стала настольной книгой русских символистов. Греческую мифологию, прочитанную через призму этой работы, Вяч. Иванов попытался приспособить к нуждам современной ему художественной литературы, связать с исканиями интегративно-художественного толка, чтобы повернуть в практике символизма теорию символа к теории мифа и мифотворчества. В сочинении Ницше эллинский «дух музыки» получил впервые греческое имя Дионис. Дионисийством он называет сочетание радости и скорби, наслаждения и ужаса, когда уничтожаются обычные пределы бытия и человеческая личность сливается с природой. Сущность дионисийства становится ясной в физиологическом состоянии опьянения. Противоположность дионисийскому стихийному началу составляет стремление к созданию форм, которое усматривается им в Аполлоне, боге созидательных сил. Эти два понятия, воспринятые символистами у Ф. Ницше, являются ключевыми в их многих эстетических построениях.

Его учение о гении и сверхчеловеке находит свое отражение в концепции художника-теурга. В особо ценимом и часто цитируемом символистами произведении «Так говорил Заратустра» (1883–1891) Ницше пишет: «Бог умер: теперь хотим мы, чтобы жил сверхчеловек. Сверхчеловек — это новый человек, высший человек, способный сравняться с Богом через «преодоление самого себя»». А. Белый настолько благоговел перед Ницше, что сравнивал его с Христом. Так, любимое русскими символистами взвинчено-восторженное принятие мира и видение человека, равного Творцу в этом мире, совершенно ясно противопоставляло себя двум вековым ценностным системам, лежащим в основе всей европейской культуры — христианству и оптимистической вере в прогресс и гуманизм. Но это нисколько не смущало русских интеллигентов.

Вторым кумиром был Р. Вагнер — знаменитый немецкий композитор, реформатор оперы и создатель понятия «Gesamtkunstwerk» — «цельное художественное творение». Русскими символистами приветствовалось его обращение к древнегреческой драме, его внимание

к хору, как непосредственному участнику и действующему лицу музыкальной драмы. Вагнер не мог не увлечься на какое-то время революционными идеями, так как жил в период буржуазно-демократической революции 1848 г. Эти идеи, кстати, не увлекли его надолго. Главной же идеей его жизни, особенно ее последней трети, было создание национальной немецкой оперы, противодействие иноземным влияниям; он трудился в поисках «новых точек опоры» для отечественной оперной музыки. В России примерно в это же время М. Глинка в поисках исходного материала для национального искусства обращается к музыке русских духовных песнопений, к сокровищам русского народного культового мелоса.

Вагнер же обращает свой взор на немецкие мифы и легенды, выражающие героический и патриотический пафос немцев как нации, что становится актуальным в связи со стремлением разрозненных государств к объединению. Он формирует, как бы мы сейчас сказали, национальную идею немецкого народа. И к этому он привлекает не только немецкий эпос, но и немецкую народную песню, а в особенности протестантский хорал.

Интерес немецких композиторов к хоралу всякий раз возрастал в период развития народно-патриотических и социальных движений, когда общественный подъем находил выражение прежде всего в идеологической и художественно-творческой деятельности.

Очень кратко остановившись на основных кумирах, чьи художественно-эстетические взгляды были положены в основу теорий символистов, сделаем еще небольшое отступление для уяснения подлинного смысла некоторых терминов и понятий их словаря.

В теоретических рассуждениях символистов встречается ряд терминов, истинный смысл которых требует пояснения. Больше у Вяч. Иванова, меньше у А. Белого как одни из важнейших используются понятия «религия», «религиозный». В монографиях, посвященных Серебряному веку (а написаны они в 1980–1990 гг.), вопрос на этом не акцентируется: под термином «религиозный» понимается все, что не определяется термином «материалистический». Без точного разграничения понятий невозможно постичь весь дерзновенный пафос построений символистов.

Подмена понятий началась с «крестного отца» символистов — философа и поэта Владимира Соловьева. Именно его «религиозные», а точнее сказать антирелигиозные идеи легли в основу понимания «символа» как некой внемирной реальности, существующей над бы-

тием, он взялся за невыполнимую задачу — объединить в «великом синтезе» христианство, платонизм, немецкий классический идеализм и научный эмпиризм. Собственно философская доктрина «всеединства» и религиозно-поэтическое учение о Софии составили основу мистического учения В. Соловьева. Всеединство не только мыслилось философом, но и романтически представало перед ним в лице Софии — «Вечной Женственности». В этом ясно просматривается ересь, идущая из глубины веков, от гностиков. Отсюда исходят и попытки создания некоего «нового религиозного сознания», ориентированного на постижение высшего, запредельного смысла бытия; стремление к выходу за пределы человеческого сознания и человеческих возможностей — в космос, в «астрал».

Идея художника-теурга, равного Богу, была воспринята символистами именно у В. Соловьева. Вяч. Иванов цитирует его, говоря о художниках будущего: «Не только религиозная идея будет владеть ими, но они сами будут владеть ею и сознательно управлять ее земными воплощениями». Мысль философа о «невидимом союзе душ», обретаемом на пути «теургического искусства», в наибольшей степени определяет толкование соборности и соборного действия Вяч. Иванова.

Иными словами, «новое религиозное сознание», творцом которого был В. Соловьев, является основным мировоззренческим принципом, и сквозь него необходимо воспринимать всю «религиозную» терминологию. Например, когда Вяч. Иванов говорит о реалистическом символизме как обретении *истины* и преобразении ее светом мира и жизни, как утверждению и раскрытию предвечного бытия в противовес символизму идеалистическому, изображающему истину, вовсе не следует иметь в виду истину в христианском понимании, истину, имеющую своим воплощением Христа.

Таким образом, за религиозной терминологией кроется фактически откровенное богоборчество. Существует мнение, что без сильного богоборческого настроения «прогрессивное» искусство XX в. не состоялось бы вовсе. В основе таких умонастроений лежал лозунг Ф. Ницше «Бог умер!» как выражение крайнего индивидуализма и проповеди «сверхчеловека». Он был с пониманием и восторгом воспринят в России именно в кругу символистов. У Ницше заимствовал Вяч. Иванов свой главный эстетический принцип — «дионисийство», на котором он строит всю свою концепцию.

М. М. Бахтин говорил о Вяч. Иванове: «Если бы его не было как мыслителя, то, вероятно, русский символизм пошел бы по другому

пути». Именно авторитетом Иванова во многом объясняется широкий резонанс, вызванный в художественных кругах предреволюционных лет самой идеей художественного синтеза, в основе которой лежит разграничение двух типов символизма. Два типа символизма, по Вяч. Иванову, определили разделение символистов на два лагеря: тех, кто остался декадентом, исповедующим «искусство для искусства», и тех, кто продолжил поиски нового «синтетического» искусства будущего. Первых он назвал идеалистическими символистами, вторых — реалистическими (к реализму, как отражению действительности, это не имеет никакого отношения).

Вяч. Иванов прослеживает путь, пройденный искусством за время его существования. Основные вехи — «религиозное искусство, когда и поскольку оно непосредственно служило целям религии. Ремесленниками такого искусства были, например, делатели кумиров в язычестве, средневековые иконописцы, безымянные строители готических соборов. Этими художниками владела религиозная идея». «...Гиератический характер искусства архаического делает его символическим по преимуществу, так как предметом его служат вещи не земной, а божественной действительности. Это символический реализм, имеющий целью создать предметы, безусловно, соответствующие вещам божественным и поэтому могущие служить их фетишами. Идеалистическая закваска еще не уловима в акте художественного творчества...». Такое искусство Иванов называет еще «ознаменовательным».

Вяч. Иванов настаивает на том, что идеалистический символизм предпочитает искусственное естественному, коллекционирует все редкое и экзотическое. Художник-идеалист в воображении деформирует окружающие предметы в соответствии с постулатами собственного художественного опыта.

Формула реалистического символизма — от реальнейшего к наиреальнейшему, реалистический символизм исходит из «принципа верности вещам, каковы они суть в явлении и существе своем». Поэтому реалистический символизм теургичен, способен раскрыть знаменья высшей, божественной действительности. Идеалистический символизм культивирует произвол художественной воли. Теургический принцип в искусстве означает прозрение сущности вещей.

Этот же принцип двойственности, противоположности применяется и к идее синтеза искусств, озвученной еще романтиками. Есть синтез искусств как совмещение, смешение, соединение разных ви-

дов — «гибридизация», как называл его Иванов. А должен быть — синтез онтологический, исходящий из способности искусства выражать, а скорее отражать объединяющую людей идею. Здесь мечта о высшей форме синтеза — всенародном искусстве — перекликается, а в чем-то повторяет идеи Рихарда Вагнера, мыслящего синтез искусств именно на онтологической основе, оговаривая, правда, что это дело будущего.

В этих рассуждениях явно намечается стремление привести искусство будущего туда, откуда оно вышло — в период «детства человечества», когда синтез искусств в богослужении был органичен, естествен, да и само искусство как понятие имело свой изначальный смысл — «знание, умение, развитая привычкой или учением способность... рукоделье, ремесло». В этом смысле такое употребление слова «искусство» оправдано.

Образ древнегреческого божества Диониса занимает центральное место в творчестве Вяч. Иванова. Этот образ вызвал у Иванова-поэта интенсивные лирические переживания и воплотился во многих его стихотворениях. Дионис был также главным объектом научных исследований: от раннего сочинения «Эллинская религия страдающего бога» (1904 г.) до монументального труда «Дионис и прадионисийство», написанного в 1924 г. и составившего научную диссертацию, защищенную им в Бакинском университете. Дионис стал едва ли не главным символом всей художественной философии поэта. Примерно тем же, чем были для Ф. Ницше Заратустра, для В. Соловьева — София.

Дионисийство — состояние экстатического восторга и иступления. Творение Дионисово — музыка — иррациональная, таинственная стихия. Из духа музыки рождается трагедия, сохраняя связь с ней в плясках и песнопениях хора, в общем мистическом строе драматического действия. «Дионисийство» так прижилось в терминологии символистов, так часто замелькало на страницах их изданий, что внимание к культуре Диониса сохранялся многие годы в среде русской эмиграции.

Вяч. Иванов считал, что Ф. Ницше глубоко понял феномен дионисийства, но не увидел, не почувствовал его красоты, постигаемой не эстетически, а религиозно. Он попытался дать смягченную версию «дионисийства», этого сгустка эллинской религии, акцентируя свое внимание на страдании и смерти языческого бога (Дионис был растерзан титанами или, по другой версии, его поклонницами —

иступленными менадами); дионисийское упоение отчаянием Иванов истолковывает как «страдание искупительное», как «жертвенность религиозную», пусть пока еще не христианского толка, но определенно ведущую к христианству. Но это только декларация, действительные же устремления и ощущения Вяч. Иванова совершенно другие, откровенно языческие: «Через святилища Греции идет путь к... Мистерии, которая стекшиеся на зрелища толпы претворит в истинных причастников Действа, в живое Дионисово тело», — пишет он.

«Дионисийство» явилось у Иванова историко-генетическим ядром, содержащим в себе такие понятия, как «всенародность», «всечеловечность», «художественная спаянность». Именно с действием «дионисийских» по духу порывов он связывает создание «синтетического искусства». Вагнера он называет зачинателем нового дионисийского творчества (оно же «хоровое», «соборное», «теургическое» и синтетическое). По его мнению, Вагнер «остановился на полпути и не досказал своего последнего слова. Его синтез искусств не гармоничен и не полон. С несоответственной замыслу целого односторонностью он выдвигает певца-солиста и оставляет в небрежении речь и пляску, множественную вокальность и символизм множества... Хор должен быть восстановлен сполна в своем древнем полнотрапии. Без него нет общего действия, и зрелище преобладает».

Иванов оценивает Вагнера с точки зрения своей собственной концепции «соборности», идеалы и задачи которой совершенно иные, чем у немецкого композитора. Взяв понятие «соборность» из лексикона русских славянофилов, он вкладывает в него совершенно другой смысл. Вяч. Иванов пишет: «Идеал соборности есть... идеал такого соединения, где соединяющиеся личности достигают совершенного раскрытия и определения своей единственной и неповторимой сущности, своей целокупной творческой свободы... Соборность — здание, а не данность; она никогда еще не осуществлялась на земле всецело и прочно, и ее также нельзя найти здесь или там, как Бога. Но как Дух, она дышит, где хочет, и все в добрых человеческих соединениях ежечасно животворит».

По Иванову «соборность» не только «верховная ступень человеческого общежития», но главным образом «духовное общение и соборный дух», а также особое творчество — не «самостоятельное», а «богодеятельное»: человек, вовлеченный в состояние «соборности», перестает быть индивидом и уже творит какое-то дело сам или по воле Бога, полагаясь на его наущение; или именно Бог сам творит

через человека, который является всего лишь его послушным и безропотным «орудием». И вот такое «творчество» Вяч. Иванов называет «теургией» или «богодействованием».

«Соборное» творчество станет возможным при наступлении «новой органической эпохи», о приближении которой пророчествовал Иванов. Между тем уже в XIX в. ряд символистов, несомненно, обнаруживали начинающееся тяготение к реинтеграции культурных сил, к их внутреннему воссоединению и синтезу.

Вообще символисты жили в предчувствии наступления какого-то «золотого века» культуры, в котором соборному искусству будет принадлежать главенствующая роль. Сила старого индивидуализма заключалась в законченности, замкнутости и слепости личности. Человек XX-го столетия был открыт навстречу будущему, в котором возможна «соборность», вечность и «хоровое начало». Искусство должно было стать «жизнетворческой» силой, преображающей мир. По мысли Вяч. Иванова, синтез искусств должен не только выйти из собственных берегов художественной культуры как таковой к высотам мистики и религии во имя «соборного единомыслия и единодушия», но и получить мифотворческую направленность, чтобы тем самым возвратиться к стихии всенародного сознания, каковым оно предстало в глубокой древности.

Как известно, влияние идей Вяч. Иванова на театральную жизнь было достаточно сильным, поэтому он считал возможным побуждать художественную интеллигенцию активно включаться в практическую работу: «Театр должен окончательно раскрыть свою динамическую сущность... он должен перестать быть театром в смысле только зрелища». В деталях Вяч. Иванов рисует искомый театр, в стенах которого толпа зрителей должна сливаться в хоровое тело, подобное мистической общине стародавних «оргий» и «мистерий». Он реконструирует древние языческие святилища, где собравшиеся плясали и пели, ритмически двигались и славили Диониса, когда в «живой пляске искусств» находилось место и музыке, и «самой пляске», и «речи трагика», и мастерству зодчего с его умением возводить «строевые театры» с «круглой орхестрой для танца и песнопений», с «подковой сидений» и особым «мостом между сценой и зрителем». Такой утопический проект всенародного театра Вяч. Иванова, где возможно осуществиться синтезу... Этот синтез может быть только литургическим. Литургией, как известно, называется главное богослужение только в Православной церкви, догматов и канонов которой

Вяч. Иванов не признавал. (Позднее, живя в Риме, он перейдет в униатство.) Значит, здесь также происходит какое-то смешение и подмена понятий, которое весьма трудно уловимо. Вяч. Иванов совершенно определенно пропагандирует *неоязычество*, говоря постоянно о религиозном постижении мира, о религиозном характере искусства и религиозном синтезе искусств.

Немного реже использует эти понятия его современник, собеседник и оппонент Андрей Белый. И хотя оба поэта и теоретика принадлежали к разным поколениям — их разделяло почти 20 лет, они вели свои «баталии» на равных, и Белый был самым серьезным критиком теорий Иванова.

А. Белый с присущим молодости энтузиазмом на протяжении нескольких лет разрабатывал «панмузыкальную» теорию синтеза искусств, потом в 1906 г. от нее отказался и сосредоточился на разработке темы «искусства будущего». Однако главным составляющим звеном во всех его рассуждениях всегда был *символ* как культурно-эстетическая категория. Пожалуй, он был единственным, кто последовательно на протяжении многих лет разрабатывал, объяснял, пропагандировал свое понимание символа как некой высшей реальности, находящейся вне бытия и сознания. А. Белый стремился к выработке такого мировоззрения, которое бы объединяло все виды человеческой деятельности в устремлении в будущее, к переосознанию жизни. Именно с понятием «символизм» он связывал представление о таком «цельном мировоззрении». «Символизм, — подчеркивал Белый, — осуществленный до конца синтез, а не только соположение синтезируемых частей («сюнтитэми» — сопологаю); в соположении количества не выявляют еще своих новых качеств». Он, как и Вяч. Иванов, был приверженцем онтологического толкования синтеза искусств (и не только искусств, а и науки, философии, религии и т. д.), если поставить знак равенства между его пониманием всеобщего синтеза и символизмом.

Он первым заговорил о «мистерии», предложил на суд публики свою систему видов искусств, расположив их «по вертикали», «в порядке их совершенства»: зодчество, скульптура, живопись, поэзия, музыка, поставив последнюю во главу угла. В этом он повторил «панмузыкальную» идею Ф. Ницше и сформулировал идею «все-светной мистерии». Тем самым он заявил не только о своей эстетической позиции, но и выразил программу синтеза искусств всего второго поколения русских символистов.

«Дух музыки» должен был стать основой «мистерии», которая должна была воплотить символический образ будущего искусства. Это искусство мыслилось действенно-преобразующей духовной силой, осуществляющей свое судьбоносное назначение в синтезе всех искусств, в основной своей задаче, выполняющей функцию, какую он имел в древних религиозных культах. Это отражало безграничное расширение границ художественного творчества, «превращающего его в род охудожествленной религии (мистики) или обожествленного искусства». Сама идея «мистерии» возникла как следствие мистической апологии искусства, превращения его в реальную жизнепреобразующую силу.

В своих последующих статьях он продолжает настаивать на том, что процесс синтеза искусств направлен в сторону музыки и замыкается в ней. С толкованием музыки как «символа души мировой стихии» и соотносил Белый идею «мистерии».

В 1906 г., пережив личную драму, он резко меняет свою позицию в отношении музыки и мистерии. В статье «Будущее искусство» он совершенно справедливо говорит о том, что мистерия в древности имела «живой религиозный смысл», и делает совершенно неожиданный вывод: «Чтобы мистерия будущего имела тот же смысл, мы должны вынести ее за пределы искусства. Она должна быть для всех». Весь мир искусств и их синтез он называет «надгробным храмом жизненного творчества». В заключении он провозглашает утопическую идею: «Мы должны забыть настоящее: мы должны все снова пересоздать: для этого вы должны создать самих себя. И единственная круча, по которой мы еще можем карабкаться, это мы сами. На вершине нас ждет наше я. Вот ответ для художника: если он хочет остаться художником, не переставая быть человеком, он должен стать своей собственной художественной формой». Это высказывание очень трудно истолковать или объяснить. Очевидно, с 1906 г. А. Белый начинает ощущать себя таким сверхжизненным человеком.

В 1908 г. он вступает в открытую полемику с Вяч. Ивановым. В статье «Театр и современная драма» он развивает мысль о несовместимости «театральной» и «мистеральной» форм действия, утверждая, что нельзя и даже вредно для судеб искусства взывать к возрождению нового культа на сцене, превращать театр в храм, а драму — в «священнодействие». Такой же критике подверглась и «соборная» концепция Иванова. А. Белый считал, что говорить о «всенародных действиях» в России имущественного и культурного неравенства

просто недальновидно. Он писал об этом с большим сарказмом. Такой «выпад» против торжественно-экзальтированной программы Вяч. Иванова можно оценить как вполне здравую критико-реалистическую позицию. Однако таким подходом не отличались теории самого Белого, которые он пропагандировал в пред- и послереволюционные годы.

А. Белый приветствовал революцию, как пришествие царства абсолютной Свободы, в котором художник сможет жить по законам самоцельного Творчества и быть не просто демиургом — подмастерьем под небом Бога, но собственно автором, творцом всего космоса. «Русский соблазн» установления земного рая с помощью мировой революции соединяется у Белого с модернистским эстетическим проектом универсального, «открытого» искусства.

С точки зрения сегодняшнего дня, эти человекобожеские стремления кажутся, по меньшей мере, наивными. Но в те смутные, наполненные ожиданием грядущих перемен времена пламенные теории находили желающих превратить их в практику. Одним из таких художников был русский композитор А. Н. Скрябин. С 1900-х гг. он был близко знаком с А. Белым. В 1913 г. он познакомился с Вяч. Ивановым и В. Мейерхольдом. Его обширные познания, представляя собой особый род философской эклектики, где самым важным оказывался опыт синтеза различных учений и мировоззренческих позиций, давали композитору повод размышлять о своей избранности, представлять себя центром и источником «нового учения», могущего преобразить мир, вывести его на новый виток развития. Скрябин считал, что художник, как микрокосм, может оказывать влияние на макрокосм государства и даже всего мироздания. Он был одним из тех, кто претендовал на роль искомого в среде символистов гения, «который сумел бы слить жизнь и творчество воедино».

Скрябин не оставил после себя никаких философских и эстетических работ, поэтому судить о замысле его главного, неосуществленного сочинения — «Мистерии» можно только со слов его современников, тех, с кем он делился своим проектом. Такое свидетельство не всегда может быть достоверным, поскольку несет в себе много субъективного. Так, музыкальный критик и теоретик искусства Л. Л. Сабанеев в 1916 г. через два года после смерти композитора изложил содержание идеи «Мистерии».

Предтечей «Мистерии» должно было стать «Предварительное действие», постановку которого Скрябин планировал на зиму 1915–1916 гг. По жанру это была огромная кантата-дифирамб на собст-

венный текст композитора. Исполнение ее должно было совершаться в специальном помещении с помощью оркестра, большого смешанного хора, разного рода световых эффектов, а также включать в себя танцы, шествия, процессии, фимиамы, ритмическое произношение текста, начинающееся с шепота и доходящее до молитвенного экстаза. В качестве места исполнения планировался зал Благородного собрания. Замысел не был осуществлен не только из-за смерти композитора. Возникли элементарные технические трудности. Было необыкновенно трудно установить основные принципы совершения действия: автору постоянно казалось, что его замысел исполняется слишком «театрально». Второй трудностью была подготовка всех участников действия, из них никто не должен был оставаться пассивным: профессионалы-актеры здесь не годились, а обычных людей надо было готовить. Возник вопрос об организации особых курсов, которые должны были сорганизовать безымянную массу.

Ощущение гениальности, избранничества на великое, приближение никем еще не предпринятого свершения породили конфликт Скрябина с Дягилевым. Будущая «Мистерия» представлялась ему в виде особого магического одухотворенного представления, близкого древним богослужениям; напротив, традиционный балет отталкивал его своей «чистой виртуозностью». Для композитора это было «обмирщением» идеи. Скрябин верил в заклинательную власть искусства и стремился к самоутверждению творческого духа в высших, запредельных сферах. То, что недосказал Скрябин, попытался сделать за него Вяч. Иванов, причем в рассуждения о путях композитора он вложил много своего, личного, тем более что написаны статьи Иванова уже после смерти композитора в 1915 г. В заключение Иванов прямо называет Скрябина одним из «духовных виновников» революции, а в стоящей у дверей национальной катастрофе ему слышатся «первые такты его ненаписанной «Мистерии»».

Грянула революция. В первую годовщину состоялось исполнение скрябинского «Прометея» в декорациях А. В. Лентулова. Образ мифологического героя очень подходил к моменту, требующему жертвенного служения делу революции. В духе тех лет это было грандиозное «действие» с оркестром, хором, световыми эффектами при большом стечении народа. По замыслу организаторов это должно было продемонстрировать невиданный ранее «культурный синтез», вторжение искусства в жизнь, слияние с ней и ее преобразование.

В первые годы революции, как воплощение идей Вяч. Иванова (а он сам служил чиновником Наркомпроса по делам театров), каждый новый советский праздник превращался в «действие». По словам М. М. Бахтина, в этих народных празднествах действительно реальная жизнь сливалась с искусством, что давало повод говорить о появлении особой формы преобразования жизни, то есть практическом воплощении символистских идей.

Однако мистическое ядро учений символистов было отброшено, «соборность» заменили коллективностью, а «дионисийские игрища» и «орхестры» — на пение революционных песен и инсценировки на злобу дня. Зато восторжествовал «народный миф» построения царства свободы, равенства и братства на земле.

С укреплением позиций нового пролетарского государства агитационно-массовое «искусство» (гримаса «хорового действия») постепенно превращалось в технологии психологической обработки масс. В преддверии новых форм жизни и быта общественно-эстетическая функция искусства стала определяться чисто утилитарно, с точки зрения полезности. Слияние же такого искусства с жизнью означало только смерть первого. Грандиозные идеи создания «всеискусства», способного соединить в один фокус все ресурсы магического воздействия на внутренний мир человека, не получили практического воплощения. Однако разработанные Вяч. Ивановым и А. Белым теории хотя и носят утопический характер, продолжают тему великой преобразовательной силы искусства, способного изменить мир и человека в этом мире. В этом их положительная роль в истории русской культуры.

* * * * *

А. Дыхно,
2 курс

ФИЛЬМЫ ФЕДЕРИКО ФЕЛЛИНИ КАК ОБЪЕКТ КУЛЬТУРОЛОГИЧЕСКОГО АНАЛИЗА

«Мне кажется, что я всегда снимал один и тот же фильм; речь идет о зрительных образах, самом изображении, и только о них, их я снимал, используя один и тот же материал, но, возможно, каждый раз руководствуясь иной точкой зрения».

Ф. Феллини

Федерико Феллини представляет собой явление настолько значительное, что независимо от того, как относятся к нему те или иные зрители или критики, его влияние отчетливо ощутимо во множестве произведений современного киноискусства.

Данная работа посвящена разбору творчества Федерико Феллини в культурологическом аспекте — это попытка подвергнуть его работы не только киноведческому, но и культурологическому анализу. Однако некоторые сведения этой статьи выходят за пределы культурологического исследования, поскольку невозможно рассматривать художественную деятельность Феллини лишь как объект культурологического анализа, не вторгаясь в проблемы кино.

Смысловым центром и доминантой настоящей работы являются именно вопросы эволюции творчества Феллини в культурологическом ракурсе: что выражает собою система его мировоззренческих ориентиров, как в процессе творческого пути режиссера происходили непрерывные изменения. Данная работа ограничивается лишь экзистенциальным и психоаналитическим мотивами, поскольку художественная практика Федерико Феллини слишком сложна и многогранна, чтобы ввести ее в рамки одной статьи.

Появление Феллини было определено духовной историей его поколения, обусловлено закономерностями итальянского неореализма, эстетически и философски подготовлено искусством 30-х и 40-х гг. — поэтикой Брехта, клоунадой Чаплина, французской трагедией времен войны.

Неореализм совершил новый и решительный шаг в киноискусстве, однако его идеи нуждались в смелом повороте к более сложной и острой проблематике. Наиболее радикально осуществил этот поворот Федерико Феллини. В его концепции человеческой личности завершились искания западноевропейского искусства последних десятилетий и родились черты нового стиля.

Федерико Феллини справедливо называют выдающимся мастером мирового кинематографа, его имя стоит в первой десятке лучших режиссеров мира, наряду с Бунюэлем, Бергманом, Тарковским. Фильмы этого режиссера вызывали и продолжают вызывать неподдельный интерес у многомиллионной, многонациональной и весьма разнообразной аудитории. Одни его хвалили, другие критиковали, а Феллини продолжал оставаться верным самому себе, своему таланту и своей творческой судьбе.

Мировоззренческая основа творчества Феллини противоречива и сложна. Поэтому при анализе его работ требуется определенное усилие, чтобы сквозь сложность, мучительность его размышлений, образов, сцен выделить какое-то одно философское, эстетическое, религиозное учение. «К Феллини можно приложить самые разные, даже порою взаимоисключающие, дефиниции: католик, язычник, экзистенциалист, психоаналитик, барочный мастер, маг, волшебник и т. д.»¹

Каждое из этих определений характеризует какие-то грани его таланта, но не Феллини в целом. За любым создаваемым им образом стоит бесконечный ряд литературных, фольклорных, мифологических реминисценций, философских, религиозных, этических понятий. Но не в меньшей мере стоит за ними и масса вполне реальных, даже бытовых ассоциаций.

Феллиниевский почерк сразу бросается в глаза: фактура и выразительные средства его киноэкрана, понимание кадра, динамическая экспрессия монтажа и другие особенности «языка» его картин. Стиль Феллини составляет одно целое, хотя внутри себя подчиняется не-

¹ Феллини о Феллини / пер. с итал. ; послесл. Е. С. Громова. М., 1988. С. 450.

удержимой эволюции. Постоянны лейтмотивы, которые проходят сквозь все фильмы режиссера, меняясь во времени и пространстве экрана.

Феллини утверждал, что никогда не пересматривал своих фильмов: «Возможно, дело не в том, что мои фильмы далеки или близки мне, они просто всегда со мной, они — это я, а я не нуждаюсь в ежегодных проверках и контроле»¹.

Феллини один из тех, кто пытался раскрыть трагизм стремлений человека преодолеть разлад с миром, трагизм поиска утраченного смысла жизни. Тяготение к философичности, размышлению о мире и человечестве отразилось во многих его работах, где режиссер концентрирует внимание на внутренней жизни героев, их мыслях, чувствах, умственном и духовном развитии, а не на их внешней деятельности.

Само собой разумеется, что работы Федерико Феллини не являются изложением теории экзистенциализма, а представляют собой произведения, наполненные экзистенциалистским умонастроением. Это фильмы, для которых характерны темы одиночества, страха, предчувствия смерти.

В этих работах Феллини воплотил «экзистенциальную обреченность» человека на одиночество, тоску и отчаяние, абсолютную изолированность индивида в современном обществе, духовную герметичность, разрушающую человеческую личность и весь род человеческий.

«Дорога» — это фильм о бесчеловечной жестокости и человеческом страдании. Феллини намеренно выбрал самый бедный и самый жалкий случай сосуществования: два совершенно чуждых друг другу существа, «не отягощенных никакими «наслоениями» цивилизации — ни богатством, ни образованием, ни культурой, ни идеологией»². Одиночество каждого из них настолько абсолютно и очевидно, что с самого начала ясно, ни о каком духовном сближении Джельсомины и Дзампано не может быть и речи.

Введение третьего персонажа — Матто — лишь углубляет духовную пропасть, лежащую между героями — столь жалких и убогих в своем одиночестве существ. Всегда ловкий и жизнерадостный Матто выражает собою какое-то высокое человеческое начало — клоуна, ко-

¹ Феллини о Феллини / пер. с итал. ; послесл. Е. С. Громова. М., 1988. С. 44.

² Феллини, Ф. Делать фильм / Ф. Феллини ; пер. с итал. ; послесл. К. М. Долгова. М., 1984. С. 209.

торый смеется потому, что знает о своей обреченности и о своей скорой смерти. Появление Матто оттенило мрачные краски человеческого одиночества, а его смерть завершила историю Джельсомины и Дзампано.

Феллини рассказывает историю существ, взятых вне среды, вне общества, существ, очищенных от социальных отношений и социальности вообще, показывая тем самым, что «корень зла заключен в самой природе человека»¹: отчуждение изначально и имманентно присуще человеку, поэтому причины всех бед и злоключений следует искать в самих людях.

Название фильма символично — «дорога, ведущая словно бы из ниоткуда в никуда, из вечности в вечность: скорбная дорога, по которой обреченно влачатся люди, обделенные судьбой; дорога, лишенная цели»².

Феллини вложил в «Дорогу» все, что может вложить художник в свое любимое творение. В этом фильме он нашел и воплотил свои нравственные идеалы, раскрыл себя, свой внутренний мир, передал свое «послание» другим людям, зародил в них искры душевного волнения, смутного неясного беспокойства, тревоги, неизбежных раздумий о смысле человеческой жизни.

««Дорога» останется для меня точным выражением моих нравственных интересов, моих эстетических требований, моего восприятия окружающего — это самый важный этап моей жизни, быть может, ее заключение»³.

Несомненно, фильм «Дорога» был переломом в творчестве режиссера, которым он констатировал и отдал предпочтение чувству одиночества, убогости и экзистенциалистской пустоты. Развитие этой проблематики Феллини продолжает в своем следующем фильме — «Ночи Кабирии».

Кабирия — проститутка с Археологического бульвара — обречена на страдание и одиночество, ей неоткуда ждать спасения: ни от общества, которое деградировало до такой степени, что искренность, доброта и нравственная чистота сохранились только у проститутки; ни от церкви, освящающей все пороки, весь разврат, все падение и разложе-

¹ Феллини, Ф. Делать фильм / Ф. Феллини ; пер. с итал. ; послесл. К. М. Долгова. М., 1984. С. 210.

² Бачелис, Т. И. Феллини / Т. И. Бачелис. М., 1972. С. 3.

³ Феллини, Ф. Статьи. Интервью. Рецензии. Воспоминания / Ф. Феллини. М., 1968. С. 82.

ние современного общества; ни от самой себя, поскольку слишком низок уровень ее интеллекта, сознания, культуры.

Надежды и попытки Кабирии начать новую жизнь тщетны и заранее обречены на неудачу. Отсюда следует вывод, что все, что совершается в мире, все зло и все несчастья свершаются в полном согласии с божьей волей, в полном согласии с католической церковью. Человеку не на что больше надеяться, не во что больше верить, не на кого положиться — ни бог, ни церковь не могут оказать никакой помощи даже в самые критические моменты человеческой жизни.

«Ницше утверждал, что «бог умер», и человек отныне должен осознать, что единственная сила, которая способна его возвысить — это его собственная воля»¹. Но, к сожалению, Кабирия этой волей не обладает. Тем не менее, героиня ищет свое место в этом странном, тяжелом и жестоком мире, стремясь выжить, стать и оставаться человеком, преодолевать одиночество, ненависть, зло, отчуждение.

Фильм «Сладкая жизнь» — одно из наиболее социально-насыщенных произведений Феллини, в котором режиссер разоблачил разложение и духовную нищету современного общества. Однако наряду с обличающими и сатирическими мотивами в фильме звучат щемящие ноты разобщенности и одиночества, трагичность которых Феллини показал уже в своих прежних фильмах — «Дорога», «Мошенничество», «Ночи Кабирии». Этими же мотивами в значительной мере была проникнута во многом автобиографическая работа «8 ½».

Фильм «Сладкая жизнь» состоит из эпизодов, каждый из которых имеет свой сюжет. Кажется, что они не связаны друг с другом, поэтому выглядят, как отдельные случаи реальной жизни. Связь между всеми этими эпизодами поддерживает журналист Марчелло Рубини — главный герой фильма. Но есть и другая связь — четко построенные тематические блоки создают «поток», движение которого напоминает воронку. Постепенно спускаясь куда-то вниз в сознание героя общие планы «Сладкой жизни» становятся все меньше, суежнее, судорожнее, а частные, горькие — увеличиваются, сгущаются, утяжеляются.

Марчелло умело приспособливается к забавляющемуся, веселящемуся, развлекающемуся обществу «Сладкой жизни», показывая тем

¹ Ойзерман, Т. И. Философия кризиса и кризис философии / Т. И. Ойзерман // Современный экзистенциализм : Критические очерки. М., 1966. С. 23.

самым, что его жизнь «будет прожита тем лучше, чем полнее в ней будет отсутствовать смысл»¹.

Появление в начале фильма статуи Христа с распростертыми руками, которая летит над Римом, освещая все, что делается в «вечном городе», благословляя все, что здесь происходит, подтверждает слова о «смерти бога». Этот эпизод является своеобразным прологом к последующей сцене «чуда»: явление детям Мадонны — всего лишь «грандиозного зрелища».

Важнейшим эпизодом «Сладкой жизни» является сюжет со Штайнером, в котором можно уловить экзистенциальные мотивы. Феллини сделал этот эпизод философским стержнем всего фильма, поскольку главный герой ведет бесцельное, хаотическое существование, испытывая неуверенность, усталость, понимая абсурдность своего существования. «В мире абсурда возможны любые абсурдные поступки, действия, события: причинность становится частью случая, а случай — основанием причинности, рациональность — частным случаем иррациональности как всеобщей основы бытия и существования, естественность — неестественности, логика — алогичности, смысл — бессмыслицы, радость — следствием и результатом отчаяния, как, впрочем и наоборот»².

Суть экзистенциализма заключается в том, что человек сам формирует свое существование, выбирая, что делать, привносит сущность в существование. Смерть показывает нам абсурдность, бессмысленность нашего существования. По неизвестной причине Штайнер кончает жизнь самоубийством, убивая и двух любимых детей. Кажется, что нет причин, объясняющих его поступок, но гибель Штайнера вполне объяснима. Феллини поначалу показывает Штайнера как преуспевающего и счастливого человека. Внешне он, действительно, предстает как некий идеал для Марчелло. Однако Штайнер все время говорит о пустоте, о каком-то мраке, ночной тьме, ходит в церковь, слушает и исполняет музыку. Он ищет выход из своего одиночества, ищет то, что он когда-то утерял, ищет смысл своей жизни.

Самоубийство Штайнера — «это полнейшее приятие сущего. Все исчерпано до конца, человек возвращается к сути своей судьбы. Он

¹ Камю, А. Падение / А. Камю // Миф о Сизифе : философский трактат / пер. с фр. СПб., 2004. С. 505.

² Долгов, К. К. Ф. Феллини, И. Бергман: Фильмы. Философия творчества / К. К. Долгов, К. М. Долгов. М., 1995. С. 37–38.

прозревает свое будущее, свое единственное и трагическое будущее, — и устремляется ему навстречу»¹. Самоубийство служит разрешением его абсурдного существования.

Достаточно «внимательно всмотреться в этот персонаж, вслушаться в то, что он говорит, и мы почувствуем, что он потерял смысл своего существования»², он более всех других одинок в этом мире. У него самые холодные глаза, взор, устремленный в пространство или в какие-то неведомые глубины самого себя.

Штайнер пытается найти опору то в религии, то в различных философских учениях, то в музыке, то в семье, но все оказывается тщетным — смысл жизни утерян раз и навсегда. «И вдруг задается вопросом, зачем он живет. Тягостное замешательство перед бесчеловечным в самом человеке, невольная растерянность при виде того, чем мы являемся на самом деле, короче, «тошнота»»³.

Кажется, что после гибели Штайнера и его детей Марчелло должен был потерять всякую надежду, всякую веру в какой бы то ни было смысл жизни и прийти к выводу, что его жизнь тоже кончена, кончена раз и навсегда, ибо нет надежды ни на чудо, ни на воскресение. Но все попытки Марчелло вырваться из окружающего его общества и начать новую жизнь заканчиваются одним и тем же банальным исходом — возвращением.

В финале фильма на берегу моря Марчелло зовет юная Паола. Но он не может ни вспомнить, ни услышать, ни понять Паолу. Неширокая полоска воды разделяет их, но эта полоска непреодолима. Долгим горестным взглядом смотрит Марчелло на Паолу, что-то кричит ей, но шум прибоя заглушает его голос, и хотя он на коленях движется в сторону девушки, хочет приблизиться к ней, Паола для него непостижима.

«Между моей уверенностью в собственном существовании и тем содержанием, которое я пробую в него вложить, пролегает ров, и его во веки веков не заполнить»⁴. Паола символизирует искренность и чистоту, поэтому ее мир для Марчелло недоступен и непонятен.

¹ Камю, А. Падение / А. Камю // Миф о Сизифе : философский трактат / пер. с фр. СПб., 2004. С. 506.

² Долгов, К. К. Ф. Феллини, И. Бергман: Фильмы. Философия творчества / К. К. Долгов, К. М. Долгов. М., 1995. С. 38.

³ Камю, А. Падение / А. Камю // Миф о Сизифе : философский трактат / пер. с фр. СПб., 2004. С. 470.

⁴ Там же. С. 474.

Во всех этих фильмах «смерть присутствует где-то рядом как единственная действительность. После нее все будет кончено»¹: в «Дороге» после смерти Матто неминуемо гибнет и Джельсомина; в фильме «Ночи Кабирии» главная героиня не умирает, но желает этого в финале, осознавая «отсутствие глубоких оснований жить, нелепицу повседневной суеты и ненужность страдания»²; а в «Сладкой жизни» умирает не только Штайнер, но и Марчелло со своим окружением, только они в отличие от Штайнера, мертвы нравственно. Их смерть — моральное падение — олицетворяет вытасченное рыбаками морское чудовище с человеческим глазом.

Главный герой фильма «8 ½» — Гвидо Ансельми, знаменитый режиссер — продукт кризисного состояния современного общества: у него нет веры, нет любви, нет надежды, утрачены связи с прошлым и с будущим, он разочарован в настоящем, он не может найти своего места в обществе. Он хотел бы осчастливить других, но не может быть счастливым даже сам, ибо давно утратил веру самого себя. Он потерял веру в бога, веру в разум, веру в любовь — ему осталось надеяться только на чудо, только абсурд. Но сколько раз он убеждался, что чудо не происходит: отсюда его ирония, его сатира, его скептицизм и, наконец, его отчаяние. Отчаяние порождает веру в абсурд, в чудо, а вера в чудо, в абсурд порождает отчаяние.

Человек хотел бы быть и оставаться самим собой, но не может, ибо утратил основные человеческие измерения, он хотел углубиться в себя, но находит в себе лишь безмерную пустоту, к тому же в самоуглублении обнаруживается склонность к злу, эгоцентризму, эгоизму, а самоусовершенствование, как известно, требует идей, идеалов, героев для подражания — у него же нет ни того, ни другого, ни третьего.

Гвидо хотел бы быть героем, но слишком слаб, к тому же ему неведомо героическое; он хотел бы быть носителем нравственности, но он не знает ни настоящей любви, ни подлинной морали; он хотел бы быть мыслителем, но не может выйти за пределы чувственных образов и представлений. Гвидо стремится вырваться из окружающей реальности и найти свое место в обществе, но он оказывается не в состоянии выйти из кризиса.

¹ Камю, А. Падение / А. Камю // Миф о Сизифе : философский трактат / пер. с фр. СПб., 2004. С. 509.

² Там же. С. 462.

«Я думаю, — говорил Феллини о человеке, переживающем кризис, — что преодолеть кризис поможет всегда сама жизнь. У нее в запасе всегда есть какой-нибудь сюрприз. Она тебя изменяет, может заставить любого из нас страдать от душераздирающей тоски по непостижимой морали и добропорядочности, оплакивать утраченную чистоту и непорочность. Нельзя жить и работать с неудовлетворенным желанием иметь ангельски чистую совесть»¹.

Условием и предпосылкой для рассмотрения личности должно быть рассмотрение общества, в котором она существует. Человек — не изолированная единица, его личность формируется теми общественными отношениями, в которые он включен. Кризис любого общества, прежде всего, отражается в сознании и в жизни людей, живущих в этом обществе, как впрочем, и наоборот. Феллини использовал такой подход к решению проблемы личности и в своих последующих работах.

Федерико Феллини был знаком с рядом работ фрейдистов и психоаналитиков, и хотя он во многом был не согласен с ними, тем не менее ему, как он признавался, «доставляет удовольствие», «льстит сама мысль, что и режиссерская деятельность может развиваться на такой вот неизведанной и беспокойной пограничной полосе, испытывать от всяких радикальных и опасных альтернатив»², что «творческая личность, как правило, не может отдавать себе отчета в том, что она выполняет роль соединительного шва между бессознательным и сознанием»³.

Во всяком случае, Феллини считал, что знакомство с произведениями К. Г. Юнга, с его взглядами на жизнь явилось для него радостным открытием, подтверждением того, что он сам себе представлял и о чем догадывался. «Не знаю, оказало ли учение Юнга влияние на мои фильмы, начиная с «8 ½» и все последующие, я знаю лишь то, что чтение его книг, несомненно, способствовало, помогло контакту с наиболее потаенными зонами, стимулируя и развивая фантазию»⁴. К тому же, как он сам утверждал, это помогло ему избавиться от чувства вины и комплекса неполноценности.

¹ Феллини, Ф. Статьи. Интервью. Рецензии. Воспоминания / Ф. Филлини. М., 1968. С. 234.

² Феллини, Ф. Делать фильм / Ф. Филлини ; пер. с итал. ; послесл. К. М. Долгова. М., 1984. С. 169–170.

³ Там же. С. 170.

⁴ Феллини о Феллини / пер. с итал. ; послесл. Е. С. Громова. М., 1988. С. 80.

Феллини довольно точно характеризовал значение теорий Фрейда и Юнга для художественного творчества и для сознания и самосознания человека. Однако он находил научное смирение Юнга перед тайной жизни более привлекательным. Несмотря на то, что Юнг был более близок и созвучен режиссеру, в данной статье исследуется именно психоанализ З. Фрейда для рассмотрения системы мировоззренческих ориентиров Федерико Феллини.

Феллини признавался, что поддавался своеобразной ностальгии, тоске по более высокой и более совершенной морали: «Наверное, правильно, что человек не может полностью измениться, что характер, сформировавшийся в раннем детстве, регулирует поведение зрелого человека. Некоторые зовут это судьбой, другие связывают с эмоциональными факторами, воздействующими на новорожденного»¹.

Сам же режиссер считал, что причины, обуславливающие поведение человека, идут от тупого или фанатического приложения моральных норм, навязанных в священной сфере семьи в том возрасте, когда не дозволено и невозможно выбирать. Следовательно, по его убеждению, первую половину жизни мы впитываем в себя то, что в нас вкладывают «воспитатели», а вторую половину жизни мы занимаемся тем, что зачеркиваем табу и исправляем вред, который нанесло нам воспитание в первой половине жизни.

В некоторых фильмах Федерико Феллини эта тема занимала доминирующее положение: в «Сладкой жизни» она была намечена в эпизоде встречи Марчелло с отцом; в «8 1/2» режиссер уже развил ее более ясно и решительно. В фильмах «Джульетта и духи» и «Амаркорд» тема воспитания идущих из детства проблем подверглась критическому анализу. Феллини решительно критиковал нравственные, идейные и педагогические модели, в соответствии с которыми было воспитано его поколение.

«Джульетта и духи» — это, как говорил сам Феллини, попытка создать объективный портрет женщины на основании изображения или выражения ее онирического, подсознательного мира и на изображении социальной среды, в которой она живет, ее взаимосвязей с другими людьми. Это история рождения призраков из подсознания.

Суть фильма не столько в символике и языке, сколько в том содержании, которое скрывается за ними. Столкновение реальной жизни

¹ Феллини Ф. Статьи. Интервью. Рецензии. Воспоминания / Ф. Филлини. М., 1968. С. 233.

с убеждениями, заложенными воспитанием, приводит человека к попытке освобождения от пут, мешающих нормальному развитию и нормальным человеческим отношениям.

Фильм «Джульетта и духи» наглядно поясняет значение детского эмоционального опыта — в детстве подавляются все основные задатки личностного развития. Феномены подавленного сознания Джульетты воплощаются в фантастических видениях и персонажах, наводняющих ее дом. Ее подавленная натура, подавленные чувства и сознание, подавленная психика порождают причудливых духов и демонов, невротические и фантастические видения.

Фильм, который начинался как драма покинутой женщины, старающейся преодолеть свои комплексы, вполне логично завершается темой освобождения. Кошмарные видения отпускают ее — свободную, избавившуюся от детских переживаний — в неведомое. Призраки больше не властны над Джульеттой. Осознание своих комплексов становится моментом их преодоления и избавления от них.

Преодолев свое болезненное состояние, Джульетта обретает вместе с надеждой еще и независимость. В этом новом для Феллини мотиве выражена мысль о способности человека одолеть не только свою судьбу, но и выйти из «запутанного психологического лабиринта собственной души»¹, в самом себе отыскать новую точку опоры, освободиться.

В фильме «Амаркорд» Федерико Феллини продолжает развивать свою критику устоев, схем, норм и догм воспитания в целом. Главная причина его возвращения к художественному осмыслению Италии «тридцатых годов в том, что доминанта его сознания, а может быть, подсознания постоянно устремлялась в прошлое, к тем временам, когда формировалось его поколение — к временам фашистского господства в Италии»². Фашизм неразрывно связан с их детством и отрочеством, может быть, поэтому он представлялся этим подросткам чем-то неизбежным, естественным и вечным.

«Я считаю, — говорил Феллини, — что все мои фильмы разоблачают предрассудки, риторику, схематизм, несостоятельность распространенных у нас норм воспитания и мира, им порожденного»³.

¹ Бачелис, Т. И. Феллини, Т. И. Бачелис. М., 1972. С. 348.

² Феллини, Ф. Делать фильм / Ф. Филлини ; пер. с итал. ; послесл. К. М. Долгова. М., 1984. С. 240.

³ Там же. С. 165.

«Амаркордом» режиссер хотел показать генезис фашизма в эмоциональном, психологическом плане, что значит «быть и оставаться навсегда недоразвитым, дебильным, инфантильным»¹. То есть Феллини представил фашизм как своего рода торможение, задержку на фазе отрочества. Он говорил, что фашизм в «Амаркорде» рассматривался им не сквозь призму идеологии и не в исторической перспективе, поскольку исчерпывающие и всеобъемлющие определения представлялись ему абстрактными, бездушными и даже отдающими неврастенией, когда их предлагают те, кто сам пережил фашизм, ибо фашизм не мог не оказать на них своего развращающего влияния, поскольку он проникал и внедрялся в жизнь, накладывая свой отпечаток на все ее сферы и стороны.

«Мне казалось, что фильм, который я хотел снять, должен означать именно это — необходимость оторваться от чего-то, что было твоим, с чем ты родился и жил, что обуславливало твоё поведение, от чего ты болел и мучился, в чем все так тревожно, так опасно перепутано; это — прошлое, которое не должно нас больше отравлять, и потому его необходимо освободить от сохранившихся до сих пор теней, путаницы, старых обязательств; прошлое, которое нужно запечатлеть как самое верное свидетельство о нас самих, о нашей истории; прошлое, которое следует как-то усвоить, чтобы сознательной была наша жизнь в настоящем»².

Феллини разоблачает все то, что было заложено в детском возрасте, то, от чего зависят все эмоциональные, психологические переживания взрослого человека: насколько человеку трудно бороться с самим собой, со своим извращенным прошлым и с еще более извращенным и развращенным настоящим, которое превосходит прошлое по своим негативным параметрам.

Психоаналитическая проблематика присутствует и в последних фильмах режиссера — «Интервью» и «Голос Луны» — Феллини постоянно прибегал к разнообразной символике, чтобы выразить невыразимое, сделать невидимое видимым.

Федерико Феллини утверждает, что его интерес к психоанализу — «это интерес дилетанта, путаника, жадно направленный к тому, чтобы извлечь нечто позитивное. Но я знаю, что психоанализ может

¹ Там же. С. 247.

² Феллини, Ф. Делать фильм / Ф. Филлини ; пер. с итал. ; послесл. К. М. Долгова. М., 1984. С. 166.

явиться большой помощью тому, кто болен... Однако существует опасность превратить его в коллективную панацею, которая объяснит все на свете и рискует позабыть об индивидууме»¹.

Существует кино способное лишь «видеть», несомненно, что уже это является достижением человеческого разума, хотя бы, как открытие кинематографа. Однако оно всего лишь «завлекательный аттракцион» или «бесполезная жвачка». Но существует и другое кино — кино, как один из видов искусства; кино, умеющее «чувствовать» и «понимать». Пытаясь понять и объяснить человека, кино выработало свой язык. Человек стал в кино «мерой всех вещей». Такие фильмы способны рассказать о внутренней двойственности человека, о его противоречивом положении между духом и материей, между духовными идеалами и необходимостью существовать в этом материальном мире.

Прежде чем пытаться изменить окружающий мир, современный человек должен измениться сам. Киноискусство может способствовать этому внутреннему изменению духовного мира человека благодаря своей исключительной и безграничной силе. Кинематограф должен ставить философские, социальные, психологические, морально-этические проблемы — только тогда он имеет смысл. Работы Федерико Феллини полностью соответствуют этим требованиям.

В интервью и высказываниях Федерико Феллини «исповедальная откровенность нередко переплетается с лукавой скрытностью и даже мистификацией. Нелегко отделить одно от другого»². Подчас столь же трудно понять и его работы. Они многозначны по смыслу и поддаются самой разной интерпретации. Фильмы Феллини — это в первую очередь окно в самого себя, в человеческую личность. «Субъективность этого режиссера — это поразительная способность «опалить» свою личность любой факт, каждое событие и заставлять нас видеть их его глазами»³.

* * * * *

¹ Феллини, Ф. Статьи. Интервью. Рецензии. Воспоминания / Ф. Филлини. М., 1968. С. 234.

² Феллини о Феллини / пер. с итал. ; послесл. Е. С. Громова. М., 1988. С. 446.

³ Там же. С. 449.

А. Томашвили,
5 курс

ХУДОЖЕСТВЕННОЕ ТВОРЧЕСТВО В ЭПОХУ ПОСТМОДЕРНИЗМА: СООТНОШЕНИЕ ТЕОРИИ И ПРАКТИКИ

Термином «постмодернизм» принято обозначать социокультурную ситуацию второй половины XX в. Как отмечает Вольфганг Вельш в своей статье «Постмодерн. Генеалогия и значение одного спорного понятия», впервые его употребил немецкий философ Рудольф Паннвиц в работе «Кризис европейской культуры» в 1917 г. Речь шла о новом «постмодерном человеке», призванном преодолеть упадок. Далее последовали различные трактовки термина «постмодернизм», однако в современном смысле слова его впервые употребил Ч. Дженкс в книге «Язык постмодернистской архитектуры», где автор трактует его как отход от экстремизма и нигилизма неоавангарда, частичный возврат к традициям, акцент на коммуникативной роли искусства, в частности архитектуры¹. Что касается времени возникновения постмодернизма, то большинство западных ученых, как литературных критиков, так и искусствоведов, считают, что переход от модернизма к постмодернизму пришелся на середину 50-х гг., а к середине 60-х он превратился в «господствующую» тенденцию в искусстве.

Однако остается множество аспектов в феномене постмодернизма, вызывающих бурные споры, неоднозначную оценку. Проблема художественного творчества является одним из них.

В целом, вопрос художественного творчества постмодернизма в его теоретическом осмыслении и практическом воплощении широко обсуждается, но, несмотря на обилие литературы, нет обобщающих, подытоживающих работ по этой проблеме. С одной стороны, это связано со сложным разнообразием художественной практики постмодернизма, неоднозначностью ее трактовки, а с другой стороны, с тем, что, являясь нашей современностью, постмодернизм

¹ Вельш, В. Постмодерн. Генеалогия и значение одного спорного понятия / В. Вельш // Путь. 1992. №1. С. 56–62.

продолжает трансформироваться, приобретая новые смыслы, значения. Данная статья представляет собой попытку проникнуть в суть художественного творчества постмодернизма, выявить его особенности, соотнести с его же теоретическим осмыслением, сравнить и выявить связь.

Проблема художественного творчества находится в центре размышлений многих выдающихся философов-мыслителей второй половины XX в., в том числе Ж.-Ф. Лиотара, Ж. Бодрийяра, У. Эко.

Впервые проблематика постмодернистского осмысления искусства была поднята У. Эко в выступлении на XII Международном философском конгрессе в 1958 г., а затем изложена в книге «Открытое произведение» (1962 г.). В книге он анализирует, как ведет себя искусство перед лицом вызова, который бросают им случайность, неопределенность, вероятность, двусмысленность, многозначность, то есть как реагирует искусство на те изменения, которые произошли в XX в. в связи с новыми представлениями о картине мира. Он приходит к выводу, что современное искусство «отвергает те схемы, которые в традиционной психологии и культуре укоренились настолько, что стали казаться естественными»¹, но в то же время оно не изменяет величину и устремлениям прежней культуры.

У. Эко обосновывает необходимость введения понятия «открытое произведение», которое должно быть применимо к искусству. Если оно намерено отвечать запросам современного мира, оно должно быть открытым в своем подходе к миру. Он занят историческим исследованием «моделей культуры», которые направляли и направляют художественное творчество.

Традиционное, или классическое, искусство было «недвусмысленным». Оно могло предложить читателю несколько возможных ответов, но его характер направляет нас в русло этих ответов. В подлинном смысле «открытое произведение» можно найти лишь в произведениях авангардистов XX в. Произведения содержат огромное количество потенциальных значений, но ни одно из них не является доминирующим. Художественный текст представляет читателю поле возможностей, актуализация которых обусловлена той интерпретацией, которую он предпочтет. Читатель становится соучастником творческого процесса: от его уровня интеллекта, культурного кругозора зависит судьба произведения.

¹ Эко, У. Открытое произведение / У. Эко. М., 2004. С. 26.

Наиболее экстремальную форму «открытое произведение» принимает в произведениях, которые У. Эко называет *произведением в движении*. Эти тексты являются открытыми, незавершенными в буквальном смысле, как, например, музыка Штокгаузена, Пуссера, Берио, «мобили» Александра Колдера. Общим в них является то, что художник совершенно целенаправленно оставляет свое произведение физически незавершенным, полагаясь на публику (или на случай). Никто в этом случае не может предсказать, каков будет конечный результат. Однако тот смысл, который У. Эко вкладывает в понятие «открытое произведение», предполагает, что произведение искусства должно являть собой законченную и закрытую форму, открытость которого определяется бесконечностью интерпретаций. Новым является подход У. Эко к вопросу о соотношении искусства и мировоззрения. В отличие от традиционного искусства, современное искусство не воспроизводит в структурах искусства кризис современного мировоззрения. Путь, которым идет современное искусство, трудно определить, ибо оно говорит о мире, которого еще нигде нет, но который находится в становлении.

Искусство не связывает себя теперь раз и навсегда установленными нормами, как это было присуще нормативной эстетике, а создает и исследует такую картину мира, которая уже не привязана к жестким моделям. «Открытое» произведение искусства способствует осознанию особой свободы в зрителе или читателе, побуждает его к формированию собственной модели мира.

Не только содержание, но и сама форма художественного произведения в современном искусстве становятся преднамеренно многозначными. И здесь отражается «общая тенденция нашей культуры в направлении тех процессов, в которых, вместо однозначной и необходимой последовательности событий, утверждается как бы поле вероятности, «двусмысленность» ситуации, способная стимулировать каждый раз новый деятельный и интерпретационный выбор»¹. Тем самым искусство выполняет особую задачу по формированию новых представлений о мире в среде своих читателей, зрителей, способствует ломке отживших стереотипов мышления, обеспечивает тем самым свободное волеизъявление индивидов. Таким образом, искусство действует уже не только на эстетические структуры, но и на уровне воспитания в современном человеке способности к самовыражению.

¹ Эко, У. Открытое произведение / У. Эко. М., 2004. С. 44.

В центре размышлений об искусстве другого теоретика постмодернизма Ж.-Ф. Лиотара находится проблематика «нерепрезентативной эстетики», развитие которую Ж.-Ф. Лиотар стремится в противовес моделям репрезентации, утвердившимся в искусствоведении и в философии после Ф. Гегеля.

Главная черта современного искусства, по мнению Ж.-Ф. Лиотара — это тяга к *возвышенному и представлению непредставимого*.

Возвышенное определяет Ж.-Ф. Лиотар как форму чувственности, характеризующую современность. Современное искусство сознательно отвергает многие правила и ограничения, выработанные предшествующей культурной традицией, предлагает иное отношение человека к окружающему миру, демонстрирует особое видение. По убеждению Ж.-Ф. Лиотара, художник или писатель находится в ситуации философа, поскольку он создает творение, не управляемое никакими предустановленными правилами. Эти правила создаются вместе с творением, и таким образом каждое произведение становится событием. Отсюда постмодерн, согласно концепции Ж.-Ф. Лиотара, следовало бы понимать как парадокс предшествующего будущего.

Вместе с категорией «возвышенное», рассматриваемой Ж.-Ф. Лиотаром в качестве эстетической доминанты современного искусства, смысл искусства он видит также в способности свидетельствовать о существовании неопределенности. *Событие* ускользает от репрезентации — не поддается однозначному схватыванию в понятиях и образах, оставаясь принципиально неопределенным. Никакое изображение не изображает событие, изображение лишь отсылает к неизобразимому, указывает на непредставимое. Эти воззрения Ж.-Ф. Лиотара касаются не только искусства, но и распространяются им на любое высказывание. Современному искусству надлежит не поставлять реальность, согласно его концепции, а изобретать намеки на то мыслимое, которое не может быть представлено¹.

В осмыслении природы современного искусства и определении его особенностей Ж. Бодрийяр исходит из представлений классической эстетики, где искусство рассматривалось как отражение реального мира, тогда как сейчас в современном искусстве господствует гиперреальность. По его мнению, предметно-изобразительный образ-знак в своем развитии проходит четыре последовательные стадии:

¹ См.: Лиотар, Ж.-Ф. Возвышенное и авангард / Ж.-Ф. Лиотар // Метафизические исследования. СПб., 1997. Вып. 4. Культура. С. 233–236.

1. Он отражает основу — реальность.
2. Он скрывает и извращает основу — реальность.
3. Он отмечает отсутствие основы — реальности.
4. Он не имеет никакого отношения к реальности — остается чистой видимостью, подобие самого себя — симулякр.

Таким образом, Ж. Бодрийяр утверждает, что граница между искусством и реальностью стерлась окончательно, что искусства больше нет, вместо него производятся лишь *симулякры*¹.

Если рассматривать искусство в контексте теории мимесиса, то сегодняшнее искусство не отражает реальность, поскольку реальность полностью сменилась «игрой в реальность», «сегодня сама реальность гиперреалистична». Ж. Бодрийяр замечает, что если образы таких искусств, как литература, живопись, театр, архитектура, и побуждают нас еще к грезам и фантазиям, то технологические образы вообще отсекают какие бы то ни было суждения о реальности, приводят к отрицанию принципа реальности. И телевидение в этом опережает кинематограф. Ж. Бодрийяр отмечает особенность восприятия такого рода симулякров: они не трогают душу, они оставляют равнодушными, они не оказывают на нас никакого воздействия, помимо, пожалуй, некоего «животного очарования образами». В этом он видит истинную катастрофу, происходящую с технологическими видами искусства, которые захватывают не благодаря своей репрезентативной способности, а напротив, потому, что уводят нас от каких-либо суждений о реальности.

Нет больше Искусства как творчества, отмечает Ж. Бодрийяр, умерла Душа искусства, нет больше искусства как формы проникновения реальности в ирреальное, искусства, уводящего в трансцендентность. Не требуются сегодня для художественного творчества ни вдохновение, ни интуиция, ни воображение, а нужен лишь тот, кто умеет программировать, ибо машина может воспроизвести любые возможные формы; поэтому «художником» может быть каждый. Благодаря средствам массовой информации, компьютерной науке и видеотехнологии, любой становится потенциальным творцом. Искусство не является теперь священной ценностью. Создается впечатление, пишет Ж. Бодрийяр, что сегодня искусство и художественное вдохновение испытывают своеобразный паралич «воли к форме», словно все, что столь великолепно развивалось в течение столетий, неожиданно оказалось парализованным

¹ Бодрийяр Ж. Симулякры и симуляции / Ж. Бодрийяр // Философия эпохи постмодерна. М., 1995.

своим собственным имиджем и своими богатствами; и как следствие этого просматривается другая тенденция — бесконечная *варьируемость всех предшествующих форм*, что привело к беспорядку в искусстве, к фундаментальному разрыву тайного кода эстетики.

Современные произведения искусства для Ж. Бодрийяра лишь имиджи, которые невозможно увидеть; они внушают нам образы, за которыми кроется нечто исчезнувшее. Искусство всегда было тем, что стремилось увести нас от реальности. Сегодня эта утопия, считает Ж. Бодрийяр, к несчастью, реализовалась: «Наши образы подобно иконам. Они позволяют нам верить в искусство, уклоняясь от ответа на вопрос о его бытии»¹.

Искусство размножается повсюду, пишет Ж. Бодрийяр, но способность воспроизводить реальность исчезает. Вывод, к которому он приходит, сводится к тому, что сегодня все формы современного искусства, все стили без исключения вступили в *трансэстетический мир симуляции* (от франц. transe — оцепенение).

Таким образом, Ж. Бодрийяр занимает пессимистическую позицию при анализе состояния современного искусства. Однако ни Ж.-Ф. Лиотар, ни У. Эко не разделяют его пессимистические взгляды, считая искусство постмодернизма многогранным явлением, с творческим потенциалом, не закрепощенным установленными нормами классической эстетики или модернистской прямолинейностью.

Постмодернистское мировоззрение и мироощущение нашли свое наглядное воплощение в художественном творчестве. С одной стороны, искусство оказалось генератором многих постмодернистских идей, с другой — оно стало формой кодирования, трансляции и манифестации этих идей.

Постмодернистские тенденции в искусстве со свойственной им свободой художественного языка и действию проявили себя в странах Запада и в России.

Художественная практика постмодернизма так же многозначна и трудно определяема, как и сам феномен постмодернизма. Однако существуют определенные формы художественного творчества 60–70-х гг. XX в., которые автору представляется возможным объединить под названием акционизм.

В первую очередь нужно отметить то, что под словом «акционизм» (или «искусство действия») в данной работе понимаются те художест-

¹ Бодрийяр Ж. Трансэстетика / Ж. Бодрийяр // Roch fuzz. 1995. №26. С. 41.

венные формы искусства 60–70-х гг. XX в., в основе которых лежит соединение пластического искусства, театра, музыки и ряда внехудожественных форм; при этом объектом творчества становится не создаваемое художником произведение, а сам художник, нередко и зритель, и главным оказывается не результат его работы (картина, скульптура, вещественная композиция), а процесс этой работы, то есть некая акция.

Возникает вопрос: почему для выражения своего творческого потенциала и вдохновения художник выбирает акцию, некое действие, а не законченное произведение?

Отечественный исследователь В. В. Савчук выделяет несколько факторов, которые, по его мнению, обосновали развитие художественной мысли именно в таком русле:

- исчерпана реальность, которую отражает искусство;
- повседневная жизнь стала трактоваться как искусство проживания;
- исчезла потребность серьезного разговора о нравственности, мире, человеке посредством традиционных жанров изобразительного искусства;
- актуальное искусство утратило свойство музеефикации;
- художник более не инвестирует волю и желание в картину;
- картина стала элементом дизайна;
- художник оставил надежды на возрождение искусства как влиятельного фактора переустройства жизни на прекрасных и гуманистических началах¹.

То есть появление акционной деятельности было исторически обусловлено. Разрушив классическую художественно-образную систему, авангард, с одной стороны, приводит к тому, что даже беспредметное изобразительное искусство, на первый взгляд, исчерпывает себя, но, с другой стороны, он же дает толчок к возникновению такой формы творчества, как акционизм. Несмотря на то, что многие исследователи находят примеры акционной деятельности даже в древней Греции, акционизм в качестве основной формы художественного самовыражения становится во второй половине XX в., а его предшественниками вполне можно считать дадаизм, сюрреализм, абстрактный экспрессионизм.

Как уже говорилось, основополагающее положение концепции Ж.-Ф. Лиотара состоит в том, что постмодернизм, являясь продол-

¹ Савчук, В. В. Конверсия искусства / В. В. Савчук. СПб., 2001. С. 166.

жением модернизма, был уже заключен в последнем, но только скрыт. Действительно, понять тенденции современного, постмодернистского искусства можно лишь в контексте искусства модернизма. Тенденции, которые в модернизме занимали периферийное положение, в постмодернизме вышли на авансцену и оформились в акционизме: флюксусе, хеппининге, перформансе.

Переход от создания произведения в классическом смысле к акционной деятельности обозначила так называемая «живопись действия» рубежа 40–50-х гг., когда Д. Поллок, а за ним Ж. Маттье превратили традиционно интимный и скрытый от посторонних процесс живописания картины в публичный акт. Живопись действия перенесла акцент с результата художественного творчества на сам процесс, попыталась выйти за рамки традиционного станкового произведения искусства в окружающее пространство с целью преобразования его в некое новое качество. Еще раньше «Фонтан» и прочие реди-мейды М. Дюшана свидетельствовали о попытках искусства выйти за собственные границы и раствориться во внехудожественных сферах действительности. Отказ дадаизма от идеи автономности художественной практики стал основой технологии поп-арта, что затем привело к интердисциплинарной художественной активности, растворившей искусство в жизни — акционизму.

Акционизм можно рассматривать, как попытку вывести из кризиса художественный авангард с помощью отказа от его нормативности, догматизма, линейности. Если разочарование в прогрессе, ретроспективизм с его стремлением вернуться к прошлому культурному опыту и сохранить его общечеловеческие начала часто выражались в искусстве авангарда известным образом, то в акционизме это происходит путем утверждения толерантного и включающего (инклюзивного) характера искусства, обращения к культурным истокам.

Одной из первых форм акционизма является *флюксус* (от англ. flux — течение, поток) — арт-движение, появившееся в 1950-е, оформившееся в начале 1960-х и пришедшее в упадок к 1969 г. Дж. Маккинас, который выступал в качестве импресарио и издателя журнала «Флюксус» и фактически был идеологом флюксуса, смог объединить художников, работавших в Германии, Японии, Великобритании и США с середины 1950-х в одно экспериментальное движение.

В движении флюксуса активно участвовали Джон Кейдж, Дик Хиггинс, Джексон Маклоу, Джордж Брехт, Аль Хансон, Алисон Ноулз, Аллен Кэпроу, Нам Джун Пайк. Многие из этих художников впо-

следствии стали организаторами или приверженцами других форм постмодернистского искусства. Начиная с 1962 г., группа экспериментальных артистов под именем «Флюксус» давала в Европе концерты и устраивала фестивали, будоража публику неординарными представлениями.

Объединяющим фактором флюксуса явилось стремление разрушить границы искусства. Группа представляла не произведения, а представления, протесты, идеи. В представлениях с живыми художниками открытый эксперимент обращался против завершенного произведения, которое трактовалось как враждебное жизни. Флюксус был способом видения жизни, способом социального поведения и жизненной активности. Теоретики флюксуса утверждали, что искусство не существует вне игры, полностью отвергая серьезность и воспевая эксперимент. Новая школа претендовала на роль катализатора в реакции слияния искусства и жизни, их взаимопроникновения, для чего часто приходилось смешивать различные жанры искусства.

Флюксус, как и наследовавшие его художественные практики, изначально не ставил перед собой задачу отражать реальность. Задачей флюксус-проектов было представление бытовых, каждодневных поступков и обыденных объектов в артистической и эстетической среде с целью изменить и расширить их восприятие.

Во флюксусе также четко прослеживается тенденция игрового освоения действительности и стремление включить в эту игру все и вся, то, что Ж. Бодрийяр называет «игрой в реальность». Привнести искусство в жизнь и вдохнуть жизнь в творчество путем расширения средств выражения — установка, которая будет характерна в последующем для акционизма в целом.

К 1970-м гг. флюксус стал приходить в упадок. В результате образовалось новое направление в искусстве — хеппенинг, основателем которого считается А. Кэпроу.

Говоря о заслугах флюксуса, нужно отметить, что, не являясь подлинно постмодернистским направлением, именно в нем обнаруживают себя тенденции постмодернизма, которые в последующем более интенсивно проявятся в хеппенинге и, в особенности, перформансе. Речь идет о смешении различных жанров искусства (что впоследствии приводит к интердисциплинарной форме), стремлении разрушить границы искусства и жизни с целью расширить сознание публики.

Хеппенинг — это форма «искусства действия», в котором соединились пластические искусства, театр, музыка и внехудожественные фе-

номены. Возник с экспериментами японской группы «Гутай», Дж. Кейджа и его ученика А. Кэпроу, европейских художников И. Бойса, И. Клейна, В. Фостелла, составивших ядро «флюксус-движения». Приверженцы хеппенинга считают важнейшим видом творчества «художественные события» или «процессы», чаще всего рассчитанные не только на участие самого художника и его помощников, но и зрителей.

В основе хеппенинга лежит незапланированное действие, осуществляемое художником при участии присутствующей публики, когда словно стирается грань между реальностью и художественным творчеством. В этом его главное отличие от флюксуса, где развитие акции предопределено.

Другой отличительный признак хеппенинга — смешивание различных театральных элементов и сочетание их с жизненными объектами и явлениями. Столь же характерно отсутствие сюжета и логической связи между его отдельными частями. Как цвет в абстрактной живописи, эпизоды в хеппенинге соотносятся между собой скорее композиционно или эмоционально, нежели подчиняясь логике. В отличие от пьесы, хеппенинг часто являет несколько образов или театрализованных эпизодов одновременно, причем каждый несет свою собственную «идею».

Особое значение имеет в хеппенинге принцип алеаторики — случайности. Выбор тех или иных средств выражения во время и для хеппенинга не только является подчеркнуто произвольным и не подкрепленным ссылкой на правила, но и выступает как принципиально алогичный и спонтанный выбор.

Протестуя против «логоцентризма» технической цивилизации и ее инструментального разума, устроители хеппенингов пытались очистить общество от «буржуазных» болезней. В тотемистских хеппенингах 1960-х гг., объединенных названием «Евразия», Й. Бойс, демонстрируя веру в связь художника-шамана и животного-тотема, обращается к культурным истокам, ритуальным формам первобытной культуры, мифу, «доцивилизованной» ментальности. Й. Бойс, не видя возможности высказаться о «неотчужденном» прошлом с помощью реалистических образов, обращается к знакам и мифам, значение которых утрачено цивилизацией. Реанимация прошлого для него не является бегством от настоящего и отказом от будущего. Прошлое необходимо ему для изменения сегодняшних социальных отношений, для такого преобразования, которое привело бы к исключению возможности разрушения единства и целостности культу-

ры. Евразийские хеппенинги символизируют будущее единство евразийского континента, избавленного от болезней отчуждения.

Таким образом, главными достижениями хеппенинга можно назвать дезинтеграцию художественного образа — замену результата художественной деятельности процессом его создания, и участие зрителя — нарушение привычной для эстетики триады: художник — произведение — зритель.

Хеппенинг эволюционировал к *перформансу*, выдвигающему вместо зрительского соучастия идею «сольного выступления» художника.

Свойственная хеппенингу формула «искусство есть жизнь, жизнь есть искусство» в перформансе предстает в преобразованном виде. Если хеппенинг основан на непосредственном и случайном «выхватывании» повседневности, то перформанс акцентирует внимание на тех ее сторонах, которые представляются организаторам акций утратившими свою подлинность и истоки в результате стереотипизации сознания и поведения человека в современной западной цивилизации. Качественным параметром перформанса является «чистота» самого действия. Отсюда возникают поиски «аутентичности», которую художники видят в древних, «доцивилизованных» обществах с их культами, магией, мифопоэтической символикой религиозных обрядов. Повседневная жизнь, подвергаясь в перформансе художественной ритуализации, становилась как бы очищенной от «безумной онтологии» западной культуры.

Деструктивные моменты человеческого общения, распад нормальных человеческих связей в обществе — предмет размышлений лидеров европейского перформанса М. Абрамович и У. Ф. Лейсипена. Пытаясь преодолеть, по словам М. Абрамович, отдаленность от природы и собственной физиологии, они конструируют сдержанный перформанс, тщательно продумывая реквизит, конфигурацию жестов, планируя возможные реакции зрителей. Таковы перформансы «Невесомость» (1977 г.), «Кесарево сечение» (1978 г.), «Экстра энергия» (1980 г.), цикл представлений, объединенных общим названием «Отношения» (1977 г.). В их перформансах парадоксальные конструкции самых различных ситуаций повседневности и «раскрепощенная» чувственность используются для «выворачивания» наизнанку устоявшихся стереотипов сознания и поведения.

Отечественный исследователь В. В. Савчук в своей работе «Конверсия искусства» пишет, что в одних перформансах реализуется часто то, что хотел бы (хотя бы единожды) сделать каждый. Интен-

сивно проживая состояния, художник «подключает» к ним зрителей, помогая избавиться от них. Это делает его узнаваемым и популярным. В других перформансах имеется интрига, подобная той, которая есть в мистерии: непосвященные видят внешнюю канву событий, посвященные — глубину символов, проникают в суть и таинство происходящего¹.

Там, где традиционное изобразительное искусство предполагает в отношении к реальности художественную репрезентацию, перформансист в большей мере чувствует *идентичность*. Его действия не являются представлением состояния человека, они и есть сами эти состояния. Действие есть способ бытия художника, вся жизнь которого становится *произведением* искусства, непрерывной акцией, включающей весь доступный опыт и предъявляющей его индивидуальную реакцию.

Таким образом, возврат к мифам и культурно-историческому прошлому, эмоциональность и чувственность, субъективные поиски своего мира, обретение особой энергетики посредством медитации направлены сегодня на то, чтобы спровоцировать публику быть активными, думать, понимать, разгадывать семантические загадки, посредством постижения субъективного мира другого, находить себя.

Заменив алеаторическое начало хеппенинга на принцип организованности и уменьшив степень участия зрителя в представлении, перформанс делает акцент на глубину смыслов своих действий, путем обращения не к словесно-повествовательным средствам, а мифам, символам, знакам, жестам, ритуалу, что должно было послужить расширению сознания зрителя, к многочисленным интерпретациям с использованием всего интеллектуального и социального опыта.

Итак, на основе проведенного анализа основных направлений акционизма можно выделить главные его характеристики:

- не репрезентация реальности, а моделирование другого мира;
- интердисциплинарность;
- театральность, обязательный учет аудитории;
- «деканонизация», борьба с традиционными ценностями, порожденными цивилизацией, стирание границ между искусством и жизнью;
- отказ от мимесиса и от изобразительного начала, обращение к знакам, жестам, символам;

¹ Савчук, В. В. Конверсия искусства / В. В. Савчук. СПб., 2001. С. 102–112.

— «двойной код» прочтения: для «посвященных» и для «непосвященных»;

— включение в творчество художника плюралистической вселенной, обращение к древним культурам, ритуалу.

Если провести параллель между характеристиками акционизма и основными положениями художественных концепций постмодернизма, можно увидеть немало совпадений.

На нерепрезентативный характер постмодернистского искусства указывают многие исследователи. Об этом говорит Ж.-Ф. Лиотар, Ж. Бодрийяр, У. Эко. При этом исчезновение принципа мимезиса, наоборот, обращение к знакам и символам Ж.-Ф. Лиотар называет представлением непредставимого, когда современное искусство не отражает реальность, а изобретает намеки на то мыслимое, что не может быть представлено. Характеризуя ризоматическую модель, Ж. Делез и Ф. Гваттари тоже указывают на новый тип отношений между культурой и реальностью, которые больше не связывают репрезентация или мимесис.

«Деканонизацию» четко усматривает Ж.-Ф. Лиотар и именуется это недоверием великим повествованиям, метанарративам. Наоборот, акцент делается на множества разнообразных микронарративов, как в децентрализованной ризоматической модели, где нет главного, центра и периферии. Это порождает плюрализм, стилевой синкретизм, интердисциплинарность, что в частности отмечал и У. Эко.

На «двойной код» прочтения, как уже было сказано, впервые обратил внимание Ч. Дженкс, указывая обращенность постмодернистской архитектуры и к элите и к человеку с улицы. Но об этом же говорит и У. Эко в «Открытом произведении»: о многозначности, полисемии, стимулирующих каждый раз новый интерпретационный выбор.

Таким образом, постмодернистское мировоззрение и мироощущение нашли свое наглядное воплощение в художественном творчестве.

В целом, художественное творчество постмодернизма, означает отражение духовного поворота в самосознании западной цивилизации. Через осмысление всех проблем с необходимостью проходит идея преемственности культурного развития, трактуемая как весьма сложный процесс, прежде всего лишенный линейности. В культурном постмодернизме выполняется характерная для XX в. смысловая структура множественности. Осмысливая опыт предшествующего развития человечества, возвращаясь к истокам и основаниям, усмат-

ривая в пройденном пути не только ошибки и заблуждения, постмодернизм готов увидеть через прошлое и настоящее то, что должно сформироваться в будущем, и тем самым ищет пути к самосохранению и самосохранению человечества.

* * * * *

А. Денисов,
2 курс

ТЕЛЕВИДЕНИЕ И КУЛЬТУРА ПОВСЕДНЕВНОСТИ

Со средствами массовой информации общество сталкивается ежедневно (газеты, журналы, радио, ТВ). Средства массовой информации — мощная сила воздействия на сознание людей, средство оперативного донесения информации в разные уголки мира, наиболее эффективное средство влияния на эмоции человека, способное убеждать реципиента наилучшим образом. Поэтому возникает настоятельная потребность понять глубинные механизмы проникновения идей, распространяемых СМИ.

Особенно отчетливо это проявляется в отношении электронных СМИ. Поэтому я хотел бы более подробно рассмотреть их влияние на общество¹.

В наше время, когда СМИ продолжают развиваться, все больше заполняя собой культуру повседневности обычного человека, остро встает вопрос о дальнейшем направлении их развития и влиянии на человека и его духовную культуру. Вопрос о качестве телевидения стоит особо остро, потому что оно зачастую стало подменять собой весь досуг.

Необходимо изучать влияние системы средств массовой информации на духовную культуру общества. Особого внимания требуют направление телевизионной политики, ее влияние на культуру и общество, ошибки российского телевидения по отношению к зрителю и уровень потребности общества в такой телевизионной политике.

¹ В данной статье использованы следующие Интернет-ресурсы: <http://www.comcon-2.ru/>, <http://www.kommersant.ru/>, <http://www.ostankino.ru/>, <http://www.redlinemedia.ru/>, <http://www.tv-digest.ru/>.

Вторгаясь во все сферы общественной жизни, телевидение порождает «проблемное поле» социальной ответственности.

Способы манипуляции сознанием используемые телевидением

СМИ могут подавать разнообразную информацию. Таким образом создается разнообразие изданий и программ. Аудитории предстоит выбрать некоторые из них в соответствии со своими запросами и интересами. При этом информационная политика СМИ определяется по большому кругу проблем: политическая линия, основные проблемы, характер их ведения, система рубрик, жанровая структура и т. д. Однако журналисты, придерживающиеся одинаковых ориентаций, получают возможность с меньшей затратой сил добиться больших результатов.

Функционирование нынешнего российского телевидения имеет большое сходство с американским или, по крайней мере, европейским ТВ. Рассмотрим основные концепции и эмпирические исследования американских ученых о влиянии СМИ и в частности телевидения на общественное сознание.

Человек живет в искусственно созданном им мире культуры. В ходе общения культурные ценности способствуют передаче жизненного опыта внутри и между поколениями. Таким образом, обмен духовными ценностями оказывается главным содержанием в развивающейся культуре общества, в том числе и в области СМИ. Человек обладает сложной психикой, важной частью которой является воображение. Оно развито настолько, что человек живет одновременно в двух «реальностях» — в действительной и воображаемой. Воображаемый мир в большей степени определяет поведение человека, но на него можно воздействовать извне. Телевидение же создает такую символическую «реальность». Поэтому сейчас главным для телевидения является рынок образов. Даже такой товар, как автомобиль, сегодня прежде всего не средство передвижения, а образ, который представляет его владельца приковать внимание зрителя к своему каналу. В современных СМИ речь идет теперь не о распространении идей, а распространении психологических трюков, которые вызывают определенные действия и чувства у аудитории.

Рассмотрим ряд приемов, используемых СМИ.

Внушаемость посредством слова — глубинное свойство психики. Известно, например, что на подсознание сильно действует слово «жизнь» и производные от него, в том числе приставка «био-». Она

к тому же ассоциируется с наукой и пользуется ее авторитетом. Поэтому в рекламе эти знаки используются очень широко.

Из науки к нам пришли слова-амебы. Они настолько не связаны с конкретной реальностью, что могут быть вставлены практически в любой контекст, сфера их применимости исключительно широка. Эти слова запутывают наше представление о мире. Важный признак этих слов-амеб — их кажущаяся научность. Скажешь «коммуникация» вместо старого слова «общение», и твои банальные мысли вроде бы подкрепляются авторитетом науки.

Когда русский человек слышит слова «биржевой делец» или «наемный убийца», они поднимают в его сознании целые пласты смыслов, он опирается на эти слова в своем отношении к обозначаемым ими явлениям. Но если ему сказать «брокер» или «киллер», он воспримет лишь очень скудный смысл. И этот смысл он воспримет пассивно.

Могущество слов находится в тесной связи с вызываемыми ими образами и совершенно не зависит от их реального смысла. Одно из воздействий слова — коннотация, то есть те ассоциации, которые пробуждают произнесение или прочтение слова.

Очень часто слова, имеющие самый неопределенный смысл, оказывают самое большое влияние на толпу. Таковы неопределенные термины. Так, например, распространенные слова «бестселлер» и «блокбастер» имеют большое влияние на массы. Телекомпании используют их в период раскрутки, когда предлагаемый продукт еще не может так именоваться. Эти термины переводятся как «лучшая по продажам книга» и «лучший по продажам фильм».

Сегодня главным средством воздействия на человека стал язык телевидения с особым жанром — рекламой, главный смысл которой именно манипуляция сознанием.

Воздействуя через разные каналы восприятия, сообщение способно длительное время поддерживать интерес и внимание человека. Поэтому эффективность его проникновения в сознание и подсознание несравненно выше, чем у «одноцветного» сообщения.

Эффект соединения слова и образа хорошо виден даже на простейшей комбинации. Издавна известно, что добавление к тексту хотя бы небольшой порции зрительных знаков резко снижает порог усилий, необходимых для восприятия сообщения. Текст, читаемый диктором, воспринимается как очевидная истина, если дается на фоне видеоряда. Множественность каналов информации в телевидении

придает ему такую гибкость, что одно и то же слово может восприниматься по-разному.

В разработке воздействия на сознание человека через образы на первое место выдвинулся психоанализ, созданный Зигмундом Фрейдом, поэтому ученые изучавшие эту проблему пришли к выводу, что для воздействия необходимо обратиться не к рассудку, а к инстинктам. Чтобы их мобилизовать, надо превратить аудиторию в толпу — особую временно возникающую общность людей, охваченную общим влечением. Утверждению психоанализа способствовали успехи ее применения в области рекламы. Ученик Фрейда Эрнст Дихтер утверждал, что главная ценность товара для покупателя заключается в удовлетворении запрятанных глубоко в подсознании желаний, о которых сам покупатель может даже не подозревать. В большинстве случаев это темные инстинкты и тайные желания, «вытесненные» в подсознание именно потому, что они неприемлемы для сознания.

Так, например, телесериал «Бруксайд», отснятый коммерческим четвертым каналом британского ТВ, получил «замечание» Совета по контролю качества. Ради привлечения зрителя режиссер «без всякой необходимости» показал сцену инцеста брата и сестры. Дело усугублялось еще и тем, что для этого были приглашены очень привлекательные актеры, играющие обычно положительных героев. Режиссер сказал, что он включил сюжет с инцестом, потому что это позволяет «атаковать последнее табу».

Другой блок приемов опирается на один из главных в психоанализе Фрейда инстинкт — инстинкт смерти, Танатос. Хорошо известно, например, что насилия и преступления составляют значительную часть телевизионного эфира. В телепередачах преступления, по меньшей мере, в 10 раз более распространены, чем в реальной жизни. На частом показе смерти настаивают и рекламодатели. Специалисты по рекламе, следующие принципам школы фрейдизма, считают, что зрелище смерти, удовлетворяющее «комплексу Танатоса», сильнее всего возбуждает внимание и интерес зрителей.

ТВ резко преувеличивает роль насилия в жизни, посвящая ему большое время. Психолог Э. Фромм считает, что показ насилия на ТВ — попытка компенсировать страшную скуку, овладевшую лишенным естественных человеческих связей индивидуумом. Он испытывает пассивную тягу к кровавым и жестоким сценам, ибо это быстрый способ вызвать возбуждение и тем облегчить скуку без внутреннего усилия.

Самая высокая частота показа таких сцен обнаружена в детских американских мультфильмах. Вид страданий жертвы насилия лишь усиливает интенсивность агрессивной реакции, что опровергает гипотезу, согласно которой виртуальные сцены насилия вытесняют агрессивные импульсы.

Если потаенные желания гнездятся слишком глубоко, то следует искусственно обострить нездоровый интерес. Один западный телепродюсер сказал, что рынок заставляет его искать и показывать мерзкие сенсации. Такое свойственно многим скандальным и криминальным программам («Максимум», «ЧП» на НТВ и т. д.). Таким образом, уже рынок, независимо от личных качеств теле-предпринимателей, заставляет их развращать человека. Возникает «индустрия аморальности», создающая и одновременно удовлетворяющая «спрос». Массовое потребление аморальности представляет собой лишь особый срез общества потребления¹.

Так же СМИ использует в своих целях упрощение и стереотипизацию. У. Липпман («журналист №1» США) сформулировал такое правило: «Сообщение всегда должно иметь уровень понятности, соответствующий коэффициенту интеллектуальности примерно на 10 пунктов ниже среднего коэффициента того социального слоя, на который рассчитано сообщение». Под этим эмпирическим правилом лежит психологическое оправдание, согласно которому человек подсознательно тяготеет к примитивным объяснениям сложных проблем. Упрощение позволяет высказывать мысль в форме утверждения, то есть отказа от обсуждения.

Одним из главных «материалов», с которым орудует телевидение, являются стереотипы. Обычно стереотипы включают в себя эмоциональное отношение человека к каким-то объектам и явлениям. Из дня в день комплекс стереотипных концепций потребляется миллионами телезрителей в «шаблонных капсулах», содержащих продукцию массового производства информации и развлечений. На магической силе стереотипов основана коммерческая реклама и торговые марки. Частое повторение слов и образов создает стереотипное представление о высоком качестве какого-то товара и загоняет это представление в подсознание. Например, устойчив стереотип о том, что голливудское кино или блокбастер — хорошее кино.

¹ См. : Кара-Мурза, С. Г. Манипуляция сознанием / С. Г. Кара-Мурза. М., 2001. С. 238.

Так же одним из условий воздействия на сознание на телевидении является срочность, немедленность информации, что создает ощущение важности информации. Примером использования этого приема могут служить анонсы фильмов в новостях телеканалов ОРТ и «Россия».

Другой прием — это сенсации. Информация в сенсации должна быть необычной и запоминающейся. Многие передачи очень часто насыщаются скандальными сенсациями. Как это делается в передачах «Максимум» и «ЧП» на канале НТВ. Ради сенсации ведущие с ТВ лезут к людям в душу, вытягивают перед телекамерой скрытые грехи, семейные тайны, похороненные в глубине памяти гадости, а после этого у жертв наступает раскаяние и злоба (особенно это заметно в передачах наподобие «Окна» или «Пусть говорят»).

Для эффективного воздействия на аудиторию требуется выполнение специальных приемов.

Первый шаг — установление контакта с аудиторией. Для этого сообщение сцепляется с чем-то привлекательным. Следующий этап — присоединение. Так обозначают такой контакт, который в силу положительного отношения к нему аудитории имеет тенденцию сам себя поддерживать.

Первое правило для успешного контакта — заявить о том, что отправитель сообщения входит с аудиторией в какую-то общность (по социальному, национальному, культурному признакам и т. д.). Примером может служить реклама, где используются образы простых людей: водителей, домохозяек и т. д. (реклама фильма «Дневной Дозор»).

Второй блок приемов — это «раскрутка». Жаргонное слово «раскрутка» обозначает целую систему методов продвижения сообщения независимо от его качеств или уже имеющейся популярности.

Третий блок — технический. ТВ обладает свойством устранять из событий правду, превращать их в «псевдособытия», в спектакли. Например, кассеты с записью суда даже не могут считаться документом истории — они искажают реальность. Объектив камеры, дающий крупным планом лицо обвиняемого, прокурора, судьи, создает ощущение мести, и действует таким образом, что меняет акценты и «вес» событий, стирая границу между истиной и вымыслом. Технические возможности телевидения позволяют создавать образ объекта, даже передаваемый в прямом эфире. Например, если поставить интервьюируемого так, чтобы камера смотрела на него снизу, то он примет спесивый, чванный вид.

Разновидностью лжи в прессе является «конструирование» сообщения из обрывков высказывания или видеоряда. Так, например, создаются рекламные ролики передач и фильмов. СМИ широко используют принцип демократии шума — потопление сообщения, которого невозможно избежать, в хаотическом потоке бессмысленной, никчемной информации. Так реклама мешает сосредоточиться и лишает весомости прерываемую информацию¹.

На человека можно воздействовать посредством дробления информации. Так, сериалы могут длительное время удерживать внимание человека, совершая при этом ошибки в сюжете, которые остаются незаметными, что особенно выгодно в коммерческих целях и в плане разработки сюжета.

Идеальной ситуацией для воздействия на сознание была бы тотальность воздействия — полное отсутствие альтернативных, неконтролируемых источников информации и мнений. Для правдоподобия наличия свободы слова оставляется небольшой сектор рынка для оппозиции, которую обычно удается зажать в узкие рамки.

Первое важное свойство телевидения — его «убаюкивающий эффект», обеспечивающий пассивность восприятия. Сочетание текста, образов, музыки и домашней обстановки расслабляет мозг, чему способствует и умелое построение программ. Мышление человека становится аутистическим (погруженным в себя).

Насколько человек становится зависим от такого зрелища, говорит большая серия скандалов в США, связанных с разоблачением махинаций в популярных телевизионных шоу-викторинах. Тогда Институт Гэллага провел опрос телезрителей и выяснилось, что 92% зрителей знало об этих махинациях, но при этом 40% «хотели смотреть телевикторины, даже зная, что они фальсифицированы».

Г. Ле Бон утверждал, что для образования толпы не является необходимым физический контакт между ее частицами. Именно это мы и наблюдаем в последние десятилетия: население превращается в огромную виртуальную толпу через воздействие рекламы, телевидения и массовой культуры, которые разжигают в людях несбыточные притязания и пропагандируют безответственность.

¹ Кара-Мурза С. Г. Манипуляция сознанием / С. Г. Кара-Мурза. М., 2001.

**Репертуарная политика российских телеканалов.
Реальный коммерческий успех, ожидания аудитории
и телепроизводителей**

Многие передачи на нашем телевидении добиваются высокого рейтинга с помощью блока перечисленных психологических приемов. Нельзя сказать, что они используются еще для каких-то целей, кроме как захватить внимание и увеличить свой зрительский рейтинг, а, следовательно, и прибыль. Иногда встречаются и сложные психологические приемы, но они применяются в раскрутке, которой занимаются профессиональные рекламисты и психологи.

Зачастую тот или иной телепродукт делается популярным благодаря его массивной раскрутке или заведомой скандальности.

Так, например, рейтинги «Зоны» на канале НТВ очень высоки. На раскрутку «Зоны» всю неделю работал весь канал, даже такие программы, как «Принцип домино» и «Школа злословия». В студию к Дане Борисовой и Дуне Смирновой приходили тюремные правозащитники, жены убийц, бывшие зэки. Видя у аудитории высокий уровень рейтинга такого материала, канал НТВ стал все активнее навязывать зрителям криминал («Чрезвычайное происшествие», «Чистосердечное признание» и т. д.). В определенный момент канал НТВ распространил официальное заявление о том, что сериал «Зона» больше не будет выходить в праймтайм. Оказалось, что на канале приняли во внимание письма зрителей в газеты и на сайт НТВ о «несогласии с демонстрацией сериала в праймтайм». Но канал не собирается отказываться от прибыльного материала, так как зритель, возмущаясь, продолжает смотреть этот продукт из-за искусственно созданного нездорового интереса. Гендиректор НТВ Владимир Кулистиков, ссылаясь на аналогичные сериальные форматы, идущие в телеэфире США и Европы, называет «Зону» «очень сильной драмой». Скорее всего, решение, по которому коммерчески успешная «Зона» была перенесена, шло от правительства. Но как бы не был популярен криминал, НТВ теряет часть аудитории, его общий рейтинг за несколько лет упал. Это произошло потому, что после ухода с канала Леонида Парфенова и закрытия программ «Тушите свет» и «Глас народа», НТВ во многом потерял своего прежнего зрителя, в большей степени ориентированного на информационно-политический формат. Выходящие же в записи ток-шоу с Владимиром Соловьевым скорее развлекательные, нежели информационные программы. Передача же Глеба Пьяных «Максимум», анонсировавшаяся

как некий аналог «Совершенно секретно», является скорее скандальной, чем аналитической. Видимо, аудитория привыкла к некоей оппозиционности НТВ. Во всяком случае, у четвертого канала в потенциале есть ниша — и довольно большая — для прироста телезрителей, но она ею не пользуется.

Так же прием «запретного плода», а точнее скрытое желание людей наблюдать за чужой личной жизнью, используют разнообразные скандальные ток-шоу и реалити-шоу. На протяжении последних десяти лет телешоу прочно вошли в сетку вещания большинства отечественных телеканалов.

Явными лидерами среди стран, занимающихся производством телешоу, являются США и Великобритания. Именно лицензионные версии ток-шоу и реалити-шоу этих стран занимают основную массу развлекательных программ, что вполне объяснимо отсутствием опыта в производстве подобных телепередач в нашей стране. Гораздо дешевле и безопасней приобрести лицензию зарекомендовавшего себя во многих странах шоу, чем придумывать свой проект, который может впоследствии не окупиться. Основная причина бурного роста теле-шоу на российских телеканалах — жесткая борьба за аудиторию. Для российской индустрии развлечений телешоу — более выгодный продукт, чем производство кино. Так, по оценкам специалистов, бюджет реалити-шоу «Дом-2» составляет порядка 3 млн долл., что сравнимо с бюджетами большинства отечественных блокбастеров. При этом риск некупаемости у телешоу значительно ниже, чем у кино, а иногда и вовсе отсутствует.

К сожалению, количество не всегда перерастает в качество, и основная масса любителей часами просиживать перед телеэкраном имеет относительно постоянную величину. Процент зрителей, по опросу одного из Интернет-форумов, которые не пропускают ни одной трансляции «Дом-2», составляет 0,95% от всех пользователей данного сайта, смотрящих из любопытства или из-за отсутствия альтернативы — в сумме около 30%, остальные — либо вообще не смотрят телевизор, либо эту передачу, в частности. Проблема заключается в отсутствии каких-либо маркетинговых исследований, а значит, в непонимании реальных потребностей телезрителя с учетом его запросов, зависевших от культуры того или иного государства. В данном случае количество таких передач на ТВ зависит не от желаний самого зрителя, а от того, что сейчас популярно на западных телеканалах.

Так же кроме реалити-шоу и ток-шоу большой рост на российском телевидении переживает жанр телесуда, создающий ощущение удовлетворения от наказания преступника. RenTV первым выпустил такое шоу у нас, скопировав его с подобных зарубежных передач. Видимо, имея немалый рейтинг на RenTV, он разошелся по другим каналам. На данный момент такие передачи существуют уже на трех каналах (RenTV, «Россия», ОРТ).

Производство не только разнообразных шоу ставится на поток, то же происходит со многими сериалами и викторинами. Обычно берется популярная за рубежом передача и по аналогии с ней делается ее русскоязычная версия, потом идея заимствуется другими каналами, меняется название, чуть-чуть изменяется концепция, и новая передача готова. Так же удачные проекты могут перекупаться и у отечественных производителей.

Примером такого подхода в составлении программной политики может служить засилье на телевидении юмористических шоу, русских ремейков популярных иностранных сериалов («Кто в доме хозяин» — «Чарльз в ответе», «Люба, дети и завод» — «Грейс в огне», «Счастливы вместе» — «Женаты, с детьми» и т. д.). На этих принципах построена телевизионная политика таких каналов, как ТНТ и СТС, но зачастую этими приемами привлечения внимания телезрителей пользуются и такие авторитетные каналы, как ОРТ и РТР.

Присутствие таких передач на телевидении не значит, что исчезли все передачи другого характера. Если «популярные» передачи показываются в праймтайм, то многие серьезные передачи заключаются в определенные строгие временные рамки и смещаются на «взрослое время». Получается некий дисбаланс — в 8 часов вечера на телевидении показывают передачи, которые детям показывать не стоит (но они очень интересны подросткам, на которых они как правило и рассчитаны), например это реалити-шоу (на ТНТ «Офис» и «Дом-2» долгое время шли подряд друг за другом до 10 вечера с включениями в течение дня и ночными включениями) или американские фильмы, а после полуночи можно увидеть передачи о культуре, кино, театре, музыке, серьезное или арт-хаусное кино. Примерами таких передач, как бы вынесенных за сетку основного вещания, могут служить «Открытый проект», «PROсвет» Дмитрия Диброва, «Деликатесы» Кониген, арт-хаусное кино на RenTV и фильмы, идущие после полуночи на ОРТ и РТР. Имея даже неплохой рейтинг, эти программы постепенно начинают сокращать или закрывать, так

как они слабо финансируются. Спонсоры предпочитают платить деньги более рейтинговым проектам. Финансировать же из бюджета планируется только те социально значимые телепрограммы, рейтинг которых не менее 1%. Руководитель Федерального агентства по печати и массовым коммуникациям Михаил Сеславинский отметил, что есть ряд хороших детских и других социально значимых программ, которые, к сожалению, имеют крайне низкий зрительский рейтинг. Так, передача «PROсвет», выходящая днем, была перенесена на 2 часа ночи. При этом дирекция канала и не претендовала на большие рейтинги этой передачи¹. В то же время зрители звонили и благодарили авторов за этот замечательный проект.

Дирекция канала видимо исходит из расчета, что тех, кому нужно посмотреть эти передачи, единицы, и они посмотрят их и ночью или запишут на видео, другим же они не интересны, поэтому нет смысла передавать их в праймтайм или дневное время.

На сегодняшний день индекс популярности передач — главный показатель успешности работы телеканала. От подобных подсчетов напрямую зависят и рекламные расценки, и формирование бюджетов вещательной компании.

Кто и как замеряет зрительский интерес, кому близок замеряющий и чьи интересы он представляет, соответствует ли методика замера объективным критериям социологической науки?

Электронный прибор, который фиксирует количество включений телевизора и регистрирует конкретных людей, его смотрящих, называется пиплметром. Социологические службы ищут кандидатов в «оценщики» телепрограмм по принципу случайности. После этого владельцу номера и членам его семьи предлагается участвовать в исследовании. В квартире устанавливают пиплметр, подключенный к телевизору, а каждый домоходец получает свою собственную кнопку на пульте дистанционного управления. Пиплметр фиксирует все включения-переключения телевизора и регулярно отправляет собранные сведения в социологическую службу. Так составляются рейтинги передач.

Первый заместитель генерального директора — генеральный продюсер «Первого канала» Александр Файфман неоднократно подвергал сомнениям существующую систему измерений. Он считает, что это «колоссальный инструмент воздействия на телевидение,

¹ <http://www.Digest.ru/showlink.php?link=http://3A/Frian.ru/2Feconomy/2F20050608/2F40488576-print.html>.

НЕДЕЛЬНЫЕ АУДИТОРИИ НАЦИОНАЛЬНЫХ КАНАЛОВ.
РОССИЯ. 4-Й КВАРТАЛ 2005 Г.

Канал ТВ	Количество смотрящих канал ТВ в городах с населением 100 тыс. чел. и более, чел.	Процент от всего населения 10 лет и старше, %
ТВ в целом	59 956	96,0
Первый канал	53 590	85,8
Россия	48 945	78,4
НТВ	36 348	58,2
СТС	31 699	50,7
ТНТ	22 355	35,8
РЕН-ТВ	21 541	34,5
ТВЦ	11 382	18,2
Культура	11 057	17,7
Спорт	8575	13,7
МУЗ-ТВ	8106	13,0
ТВ 3	6554	10,5
MTV	6072	9,7
ДТВ	5681	9,1
7 ТВ	3236	5,2
Рамблер	1747	2,8

совокупный оборот которого на сегодняшний день приближается к двум миллиардам долларов, а критерий оценки и распределения бюджетов опирается на достаточно условные методы измерения». Решением проблемы Файфман считает замену официального измерителя, а главное, смену методологии¹.

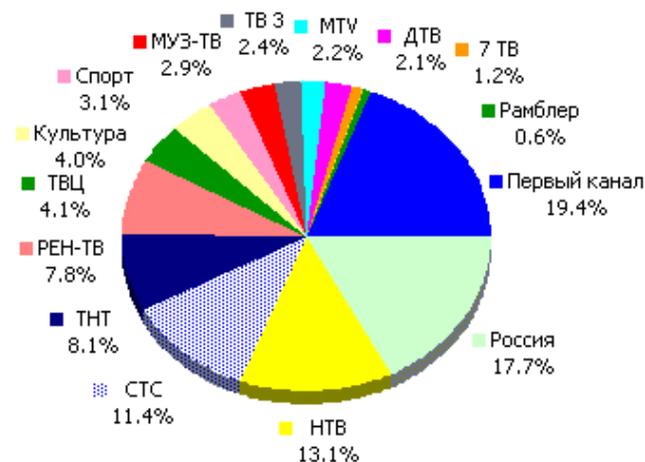
Программная политика каналов не совпадает с потребностями многих зрителей. Это заметно в случае с программой «Дом-2», или по отношению людей к ведущей Ксении Собчак по опросу сайта одной из газет. Также на Славянской площади прошел пикет против передачи «Аншлаг». Митингующие ратуют за высокий эстетический и нравственный уровень отечественного ТВ. Но на канале «Россия» лидерами были и остаются: «Кривое зеркало» Петросяна и «Аншлаг», «Специальный корреспондент» и «Вести. Дежурная часть».

Количество юмористических передач «Кривое зеркало» превышает спрос. Так, в новый год, по московским рейтингам «Геллапа», шоу Галкина на Первом смотрели 43,52% из тех, у кого в это время был включен телевизор. Петросяна — всего 19,11%. Концерт Евгения Вагановича канал «Россия» запустил на пять часов подряд. На пятом часу рейтинг «второй кнопки» упал до рекордно низкой отметки. «Первый» показал два «Кривых зеркала» Петросяна в тот же день, только раньше. И многим уже надоело.

У разумной части общества подцензурное, пожелтевшее и криминальное телевидение вызывает все меньше интереса. Логично предположить, что криминал и «Кривое зеркало» — это удел прежде всего самой массовой и, скорее, пожилой аудитории, которая, как правило, чаще всего смотрит телевизор вообще и особенно два крупнейших госканала в частности (правда, ответственности за программный выбор это ни со зрителя, ни с канала не снимает). ОРТ всегда на первом месте не только благодаря качеству программ, но и тому, что традиционно лучше других ловится даже в самых отдаленных населенных пунктах, что увеличивает охват аудитории.

¹ <http://www.tv-digest.ru/news.php?id=11805>.

ДОЛИ НЕДЕЛЬНЫХ АУДИТОРИЙ ТЕЛЕКАНАЛОВ.
Россия, города с населением от 100 тыс. чел.
10 лет и старше



Недельная аудитория канала — количество человек, обычно смотрящих данный телеканал хотя бы один раз в неделю¹.

По данным медиаизмерительной компании «Геллап Медиа», окончательно определились два лидера, яростно соперничающих между собой — «Первый» и «Россия». Оба канала в минувшем сезоне делали ставку прежде всего на новое отечественное кино и сериалы, которые по-прежнему остаются у зрительской аудитории по России самым востребованным телевизионным продуктом.

Женскую аудиторию на «России» до сих пор удерживают сериалы. Известная инертность аудитории проявилась даже в траурные дни. Рейтинги благотворительного марафона «SOSСтрадание» по НТВ, «России против террора» и «Времечка», посвященного теме терроризма, не превышали 4%. В то же время сериалы собирали рейтинг до 21%. Популярность многих сериалов строится на узнаваемых лицах (незнакомых зрителю актеров быть не должно!), лирике и одновременно на грубости и жесткости. Ситуация, когда зритель, видит одних и тех же актеров, становится удручающей. На втором государ-

¹ <http://www.comcon-2.ru/default.asp?artID=1311>.

ственном канале также делают ставку на развлекательное телевидение («Аншлаг», «Юрмалина», «Кривое зеркало» Евгения Петросяна). Приоритеты в развлечении сказываются и на информационно-аналитическом вещании ОРТ. Так, одна из самых лучших аналитических программ на отечественном телевидении — «Времена» Владимира Познера — до сих пор выходит не в праймтайм, в отличие, например, от скандальной передачи Малахова «Пусть говорят», и активно транслируется лишь во время важных событий. Все остальное время там преобладают «Фабрика звезд», «Последний герой» и т. п. Политика каналов, оставляющих рейтинговые сериалы на рабочую неделю и пытающихся в выходные держать зрителя на концертах, ток-шоу, псевдоаналитике и старых американских фильмах, неизменна. Прочие каналы и долю зрительской аудитории имеют поменьше, и выдерживают ту же тенденцию. Единственным исключением является канал ТВЦ, где на первых ролях аналитические передачи.

Приведем список передач центральных и местных телевизионных каналов, которые предпочитают смотреть жители Санкт-Петербурга (смотрят по собственному выбору). В табл. 2 представлены 50 программ-лидеров, популярных среди жителей Санкт-Петербурга в возрасте от 10 лет и старше.

Таблица 2

РЕЙТИНГ ТВ-ПРОГРАММ —
ПРЕДПОЧТЕНИЯ ПЕТЕРБУРЖЦЕВ
15 июня 2005 г. 16:06:25

№ п/п	Телевизионный канал	Тыс. чел.	% от ГС
1	2	3	4
1	Аншлаг. Россия	1841	42,4
2	Вести. Россия	1832	42,2
3	Время. Первый канал	1733	40,0
4	Вести СПб. Россия-СПб.	1524	35,1
5	Вести недели. Россия	1473	33,9
6	Криминальная Россия. НТВ, Первый канал	1435	33,1
7	Вести. Дежурная часть. Россия	1412	32,5

1	2	3	4
8	В мире животных. Первый канал	1333	30,7
9	Вечерние новости. Первый канал	1291	29,8
10	Времена. Первый канал	1278	29,4
11	Смехопанорама. Первый канал, Россия	1259	29,0
12	Сегодня. НТВ	1248	28,8
13	Новые русские бабки. Первый канал	1239	28,6
14	Новости. Первый канал	1237	28,5
15	Сегодня в СПб. НТВ-СПб.	1219	28,1
16	Городок. Россия	1164	26,8
17	В Городке. Россия	1090	25,1
18	Что? Где? Когда? Первый канал	1083	25,0
19	КВН. Первый канал	1052	24,3
20	Человек и закон. Первый канал	1041	24,0
21	Диалоги о животных. Россия	1034	23,8
22	Вокруг света. Россия	1006	23,2
23	Кто хочет стать миллионером. Первый канал	1006	23,2
24	Ералаш. Первый канал	995	22,9
25	Вести+. Россия	989	22,8
26	Тайны века. Первый канал	909	21,0
27	Женский взгляд. НТВ	909	21,0
28	Честный детектив. Россия	884	20,4
29	Сейчас о главном. Информационная программа. Пятый канал	885	20,4
30	Золотой граммофон. Первый канал	886	20,4
31	Совершенно секретно. НТВ	865	19,9
32	Сам себе режиссер. Россия	851	19,6
33	Квартирный вопрос. НТВ	837	19,3

1	2	3	4
34	Фитиль. Сатирический тележурнал. Россия	832	19,2
35	Мой серебряный шар. Россия	815	18,8
36	Кривое зеркало Первый канал	807	18,6
37	Неизвестная планета. Первый канал	801	18,5
38	Жди меня. Первый канал	801	18,5
39	Моя прекрасная няня. Сериал. СТС	779	18,0
40	К барьеру! Ток-шоу. НТВ	762	17,6
41	В поисках приключений. Россия	759	17,5
42	Своя игра. НТВ	753	17,4
43	Шутка за шуткой. Первый канал	742	17,1
44	Кумиры. Первый канал	743	17,1
45	Дикий мир. Борьба за выживание. НТВ	740	17,1
46	Специальный корреспондент. Россия	731	16,9
47	Пока все дома. Первый канал	724	16,7
48	Телекурьер. Пятый канал	697	16,1
49	Сегодня утром. НТВ	696	16,0
50	Саша+Маша. ТНТ	687	15,8

*Исследование проведено компанией Комкон СПб.
Данные исследования: R-TGI, Санкт-Петербург, 1-я волна 2005 г.*

Странным в списке кажется отсутствие реалити-шоу и «Фабрики звезд» — передач, что так популярны в Москве. Видимо, это связано с социокультурными особенностями этой области России¹.

Но есть группа зрителей, которой, судя по всему, эфир универсальных и развлекательных каналов почти безразличен. Они находят альтернативу либо на «Культуре», либо на «Спорте». В последний месяц доля канала «Культура» и рейтинги его просветительских про-

¹ См.: <http://www.redlinemedia.ru/news.php?id=60805>.

ектов, как и идущих в эфире художественных фильмов, заметно выросли. Доля канала в Москве достигла рубежа в 5%, среднесуточные доли, особенно в выходные и праздники, бывают еще выше¹.

Зрители готовы всем остальным развлечениям предпочесть олимпийские трансляции. Во всяком случае, показатели всех юмористических проектов на федеральных каналах пока заметно уступают олимпийским трансляциям. Также еще платное телевидение последние два года в России переживает значительный рост — в 2005 г. он составил 30%. Большое количество людей отказалось от телевидения, перейдя на Интернет.

Волна зрительского возмущения, исходящая от части аудитории, и пафос критики, вроде «сколько же можно показывать чернуху, криминал, скандалы или бесконечный дебилизирующий юмор», просто разбиваются о рейтинг: аудитория активно смотрит все эти форматы. Зритель сам делает свой выбор, голосует пультом и дает рейтинг, который, в свою очередь, воодушевляет канал: таким образом, аудитория сама оказывает влияние на формирование программной политики. Высококачественный и сложный продукт в любом жанре массовый зритель пока принимает неохотно. Но, на мой взгляд, нельзя слепо идти за вкусами аудитории, надо двигаться ей навстречу. И где-то посередине пути в найденном компромиссе, я думаю, и есть залог зрительского успеха и respectable имиджа.

Телевидение — особый вид СМИ. Оно формировалось в условиях завоеванной всеми СМИ свободы информации. Информация — товар, а движение товаров должно быть свободным. Аргументация проста: принципом рынка является свобода потребителя заключать или не заключать сделку. Свобода зрителя гарантируется тем, что он в любой момент может нажать кнопку и перестать «потреблять» данное сообщение, — эта аргументация лжива.

«Информационная продукция» выпускается сегодня на рынок крупными частными корпорациями, стремящимися к максимальной прибыли, чья продукция производится в соответствии с коммерческими требованиями. Принципом рынка, гарантирующим свободу воли каждого участника сделки, является то, что потребитель должен знать, к каким последствиям приведет потребление продукта. Поэтому очень жестко контролируется рынок тех продуктов, которые меняют поведение потребителя, делая его «зависимым» от продукта, —

¹ <http://www.tv-digest.ru/news.php?id=14149>.

это лишает потребителя свободы. Ученные П. Лазерфельд и Р. Мертон считают, что огромные дозы массовой информации сами по себе могут стать «социальным наркотиком» для масс, отучая их от активного участия в общественной жизни, познания ее законов и превращая в пассивных потребителей. Телепродукция — это «товар» сродни духовному наркотику. Человек современного городского общества зависим от телевидения, он частично утрачивает свободу воли и проводит у экрана гораздо больше времени, чем того требуют его потребности в информации и развлечении. Как показывали замеры середины 80-х гг., средняя американская семья проводит у телевизора более 7 часов в сутки и ради этого жертвуют многими занятиями и видами деятельности.

Человек, потребляя современную, освобожденную от контроля этики телепрограмму, не может рационально оценить характер ее воздействия на его психику и поведение. Более того, поскольку зритель становится «зависимым» от телевидения, он продолжает потреблять его продукцию даже в том случае, если отдает себе отчет в ее пагубном воздействии. Отсюда следует, что продукция телевидения обязана подвергаться цензуре. Наличие этических табу, реализуемых через какую-то разновидность цензуры, является необходимым условием для того, чтобы сдерживать разрушительное действие информации ниже некоторого приемлемого, критического уровня.

В наше время зависимость людей от телевидения стала всеобщей. Иногда она развивается настолько, что наносит существенный ущерб даже физическому здоровью. Наркотизирует человека как раз коммерческое ТВ «высокого класса».

В США в течение 10 лет (начиная с 1986 г.) велось организованное Фондом Карнеги большое исследование подростков в возрасте с 10 до 14 лет. Был сделан вывод: «Телевидение не использует своих возможностей в воспитании и дает пищу самым отрицательным моделям социального поведения... Пассивное созерцание рекламы может ограничить критическое мышление подростков и стимулировать агрессивное поведение».

Целая серия исследований в США показала, что все большее число людей не способны различить спектакль и реальную жизнь. В связи с этим все чаще стали проскальзывать сообщения о детях, пытающихся повторить опасные или жестокие сцены из телепередач.

Опросы Института Гэллупа в середине 70-х гг. показали, что 2/3 американцев выступали против «телевизионного насилия», но они

были бессильны преодолеть интересы фирм, производящих телевизоры, и рекламодателей.

На это общество отвечает прежде всего рефлексией, возникновением общественного мнения о проблеме. По данным исследования 1984 г., в США 67% опрошенных телезрителей считали, что телевидение оказывает на детей отрицательное влияние. Сегодня это мнение лишь укрепилось. поразительно, что в США в отрицательном влиянии ТВ сегодня уверены даже дети. При социопросе многие дети заявили, что их ценности зависят от СМИ. 82% заявили, что ТВ должно было бы учить их различать добро и зло, а 77% недовольны тем, что ТВ часто показывает внебрачные половые связи и приучает к мысли, что люди в большинстве своем нечестны. Дети недовольны тем, как ТВ показывает семью и школу. Более половины считают, что ТВ «показывает родителей гораздо более глупыми, чем они есть на деле», а в школе как будто не учатся, а приходят только чтобы встретиться с приятелями или завести интрижку. 72% опрошенных подростков обвиняют ТВ в том, что оно подталкивает их к слишком ранним половым отношениям.

Следом начинаются процессы самоорганизации. Так, в США была создана ассоциация «Америка, свободная от телевидения» («TV-Free America»), которая пропагандирует «катодную абстиненцию» — воздержание от трубки. Она организует в национальном масштабе недельный полный бойкот телевидения в год. Например, в 1996 г. к нему присоединилось 4 млн телезрителей, 36 000 школ, Национальная медицинская ассоциация. Бойкот был поддержан губернаторами 26 штатов. В целом за тот год три самые большие телекомпании потеряли 1,5 млн зрителей.

Широкое исследование в Европе показало, что элита деятелей ТВ не позволяет своим детям и внукам смотреть телевизор, за исключением очень небольшого числа программ — спокойных, приличных и познавательных.

Американский ученый Сидни Хед выделил три основных типа функционирования вещательных систем в обществе: «дозволяющий», «авторитарный», «попечительский». К первому он относит формы, характерные для стран, где превалирует частная собственность на СМИ; ко второму — те, где доминирующей является государственная собственность; к третьему — те, где сосуществует и частная, и государственная формы владения радио и телевидением. «Дозволяющая» модель ориентирована на рыночные отношения.

«Авторитарная» предполагает жесткий контроль. Идеальной моделью я считаю «попечительскую», предусматривающую возможность удовлетворения потребительского спроса и контроля над ним. Специфика подхода к СМИ состоит в изучении взаимосвязей с общественными системами, гарантирующими гуманное равновесие между свободой и контролем, обусловленное ответственным отношением к использованию СМИ на благо социального согласия¹.

Информационные потребности человека следует рассматривать, как потребности в сообщениях определенного содержания и формы, для достижения внутреннего равновесия и согласованности с социальной средой. Без удовлетворения этих потребностей невозможна целенаправленная разумная деятельность человека. Очень важно определение возможных «конечных эффектов»: когнитивных, ценностных, организационных, коммуникативных, создания эмоционально-психологического тонуса, воздействия сообщений СМИ на сознание аудитории. Одним из недостатков существующей сегодня формы массовой коммуникации является ее однонаправленный характер. Информация передается от коммуникатора к реципиенту, а обратная связь либо оставлена до времени и требует специальных исследований, которые установили бы реакцию общества на ту или иную передачу, либо осуществляется в очень незначительной степени, когда например, отдельные телезрители звонят в телестудию.

В исследовании воздействия СМИ важно учитывать положения общей теории обучения, в частности, следующие три фазы следования тем или иным культурным образцам: 1) подражание, играющее особенно важную роль, когда распространяемые модели касаются предметных условий образа жизни; 2) перенимание ценностей; 3) идентификация, означающая эмоциональное и смысловое отождествление с пропагандируемой моделью.

Приходится принимать во внимание потребности аудитории в получении информации об окружающем мире с целью социализации личности, а также индивидуального развития и самореализации. Как и любые другие потребности, информационные являются побудителем активности людей. Если они не удовлетворяются сообщениями, переданными СМИ, то аудитория либо ищет нужную информацию на других каналах, либо подавляет потребность в такого рода информации,

¹ Землянова, Л. М. Современная американская коммуникативистика. Теоретические концепции, проблемы, прогнозы / Л. М. Землянова. М., 1995. С. 51.

а, следовательно, и свою активность в этой сфере. Поэтому важно знать, каким образом удовлетворение (или неудовлетворение) определенных информационных потребностей может повлиять на характер повседневной деятельности людей.

Необходимо, чтобы телевидение играло не только роль всеобщего раздражителя, навязывающего людям свои вкусы и пристрастия, но и осознавало свою ответственность. Также важны установление обязательной квоты для демонстрации отечественных произведений культуры и ограничение времени для показа рекламы в течение суток и в течение одного часа.

Обобщая, можно сказать, что не всегда то, что пользуется спросом нужно, полезно и служит оздоровлению общества. И то, что хотя телевидение и имеет внешние «ограничители» (в виде цензуры и коммерческого спонсорства), в гораздо большей степени оно является жертвой ограничений, которые оно само на себя наложило, определив, что их главной целью является привлекать и развлекать как можно более широкую аудиторию.

* * * * *

Н. Головань,
5 курс

СЕТЕВОЕ ИСКУССТВО КАК ФЕНОМЕН СОВРЕМЕННОЙ КУЛЬТУРЫ: К ПРОБЛЕМЕ ОПРЕДЕЛЕНИЯ

Сетевое искусство — это совершенно новый вид художественной практики, использующей Интернет как среду создания и существования произведений. Произведения сетевого искусства (или нет-арта) обладают совершенно иным, специфическим характером, отличным от произведений традиционного и компьютерного искусства. Они не существуют в реальности, их нельзя распечатать или сохранить на жестком диске компьютера, их функционирование возможно только в киберпространстве.

Сетевое искусство на данный момент представляет собой устойчивую художественную практику. В странах Европы проводятся

выставки сетевого искусства, существуют институты, где обучают этому новому виду творчества. В России в последние годы к данному феномену также проявляется интерес со стороны музеев, галерей и широкой публики.

Статья посвящена выявлению сущности сетевого искусства и этапов его формирования.

Сетевое искусство возникло в начале 1990-х гг. вместе с распространением Интернета. Существует красивая история о том, как появился термин «Net art» (сетевое искусство). В результате ошибки почтовой программы Вук Чосич (бывший археолог из Любляны, в настоящем — сетевой художник), переписывавшийся с Алексеем Шульгиным (в настоящем — также сетевым художником) о судьбах сетевой культуры, получил сообщение, состоявшее из бессмысленного набора случайных символов с одним-единственным осмысленным сочетанием «Net.Art». Термин прижился сначала как шутка, а затем как имя собственное, принадлежащее одной международной группе художников, принимавших в 1996 г. участие в самом известном европейском фестивале медиа-искусства «Ars Electronica». Точка, разделяющая слова Net и Art, долгое время служила предметом полемики.

Что же такое нет-арт? На данный момент четкое определение сетевого искусства не сформулировано. При попытке определения, что такое нет-арт, как правило, исследователи пытаются идти от противоположного, то есть через перечисление того, что не является сетевым искусством. К сетевому искусству не могут относиться сетевые инфоресурсы, издания, выставки (галереи, музеи), традиционное искусство (включая компьютерную графику), а также сетевой дизайн. Тогда нет-арт — все остальные произведения, созданные в Интернете, для Интернета: выставляющиеся, существующие, функционирующие в Сети.

Корифеи российского сетевого искусства, сетевые художники О. Лялина, А. Шульгин, занимающиеся в том числе разработкой теоретических проблем, связанных с возникновением этого феномена, считают, что суть нет-арта «сводится к созданию коммуникационных и креативных пространств в Сети, предоставляющих полную свободу сетевого бытия всем желающим. Поэтому суть сетевого искусства не репрезентация, а коммуникация, и своеобразной арт-единицей его является электронное послание». «Такое понимание нет-арта имеет свои преимущества, но только в том, что формируется на сугубо коммуникативных качествах Сети. В таком контексте сетевое искус-

ство ничем не отличается от мейл-арта или телематического искусства, которые используют сетевые компьютерные связи»¹.

Ольга Лялина в своем интервью радио «РАДАР»² дает несколько иное определение сетевого искусства, отличающееся от того, которое было дано в статье «Сети для художника», написанной ею совместно с А. Шульгиным. «Сетевое искусство — это искусство, рожденное в Сети, и искусство, для которого сама Сеть — это предмет обсуждения, предмет исследования, предмет шуток, чего угодно». То есть в центре внимания сетевых художников именно сама Сеть, которая интересна им как новая среда, так же, как для обычных, «офлайнных» художников интересна сама жизнь и все ее проявления, любая деятельность, любая сфера. О. Лялина утверждает, что сетевое искусство возникло как оппозиция к использованию традиционными офлайнными художниками Интернета как пространства, где только можно репрезентовать себя и давать информацию о себе, о реальных своих работах. Важно было заявить, что это пространство может быть не только пространством, где репрезентируется информация о чем-то, а это еще и пространство, в котором может родиться что-то. При таком подходе на первый план выдвигается иной характер сетевых произведений, то есть сетевое искусство определяется через противопоставление традиционному.

Определению того, что же является «сетевым искусством», был посвящен организованный в Санкт-Петербурге круглый стол под названием «Что есть сетевое искусство и где его Net?»³. Идея его проведения принадлежала Анатолию Прохорову, одному из основателей Российской академии Интернета (РАИ), и координатору Национальной Интел-Интернет-премии. Дискуссию вел Николай Кононихин, директор студии «Арт-Медиа», главный редактор сетевого журнала «Арт-Питер». Все участники встречи отнесли к существенным особенностям нет-арта использование в произведениях сетевых технологий, которые, с одной стороны, способствуют интерактивному взаимодействию с аудиторией, а с другой — не позволяют существовать сетевому искусству вне сети. То есть сетевое искусство — искусство, основанное на коммуникации и могущее существовать только в вир-

туальной среде. Сетевая художница Наталья Стручкова в интервью Кириллу Куталову-Постолль¹ отзывалась об этой дискуссии: «Каждый высказывал свое мнение о том, что это такое [сетевое искусство], но в итоге дискуссия вышла довольно безрезультативной. Конечно, определения никакого не существует, и единственное, что все поняли, что это искусство живет только в коммуникационном поле Интернета. Тем не менее, даже из этого правила, наверное, есть исключения, потому что существует очень много искусства, связанного только с возможностями компьютера, системы и серверов, для которого зритель не так важен». То есть главное, что отличает сетевое искусство от технических экспериментов в сети — его интерактивный характер.

Проблема определения сетевого искусства встала перед членами отборочной комиссии по присуждению Национальной Интел-Интернет-премии по номинации «Сетевое искусство». Из-за отсутствия единого формализованного определения члены комиссии не могли вначале решить, по каким критериям относить произведения, существующие в Интернете, к сетевому искусству. Николай Кононихин, который был выбран председателем, выделил следующие критерии отнесения произведений к сетевому искусству: сетевые произведения должны размещаться в сети и иметь свою сетевую аудиторию, иметь оригинальную художественную идею, реализация которой задействует чисто сетевые методы и средства: интерактивность, распределенность структуры, развиваемость во времени и др.; не иметь прямого аналога в реале. А. Прохоров, также входивший в отборочную комиссию, в ходе дискуссии по поводу определения сетевого искусства высказал свое видение этой проблемы. Он заявил, что сетевое искусство — «нечто уникальное, не имеющее аналогов (эквивалентов) в офлайн». Чем необычнее, дальше от мейнстима и офф-лайна сетевые арт-проекты, тем ярче, по мнению Прохорова, они представляют «сетевое искусство». «Именно такие явления Сети, а не просто профессионально созданные работы в массе коммерчески и прикладно ориентированных жанров традиционной офлайнной художественной культуры, достойны отдельной номинации и продвижения в массу»². В итоге дискуссии единого определения так и не было сформулировано.

¹ Гурулев, И. В. Типология и художественные стратегии сетевого искусства: 1994–2004 : дис. ... канд. искусствоведения / И. В. Гурулев. М., 2005. С. 8.

² Интервью с профессором Интернет-академии Ольгой Лялиной // <http://www.radar.ru>.

³ <http://www.artinfo.ru/ru/news/main/ProArte11March-NetArt.htm>.

¹ Стручкова, Н. Это искусство существует вне обычной жизни / Н. Стручкова // http://t-c-p.narod.ru/net_art.htm. 09.08.2001.

² Кононихин, Н. Хроника селекционирования сетевого искусства / Н. Кононихин // www.russ.ru/netcult/20010129Kononixin.html.

Таким образом, отечественные исследователи и сетевые художники не выработали единого формализованного определения сетевого искусства. Понятие сетевого искусства нельзя интерпретировать однозначно. Во многом это связано с тем, что при создании сетевых произведений используются настолько разные технологии, жанры сетевого искусства настолько многообразны, что трудно отразить их все в одном всеобъемлющем определении. В обобщенном виде можно сказать, что под сетевым искусством следует понимать искусство, «художественная деятельность в рамках которого использует новые информационные технологии, произведения же создаются только для существования в Сети и вне ее находиться не могут»¹. Сетевое искусство невозможно переписать на жесткий диск или распечатать на принтере. Характерными особенностями сетевого искусства являются его демократичный характер, независимость от политических и культурных институтов, виртуальная среда существования произведений, экспериментальный и интерактивный подход к творчеству, коммуникативная направленность, коллективизм, использование современных технологий и совершенно новый язык, новый способ самовыражения. «Утилизируя или декомпилируя самые неожиданные гиперструктуры и образы, выловленные в сети, нет-художники создают парадоксальные произведения»². То есть сетевое искусство — это совершенно иной вид художественной практики, отличный от традиционных видов искусства, предлагающий другую структуру произведений, использующий другие выразительные средства, поэтому требующий особого подхода к осмыслению. Специфический характер нет-арта позволяет выделить его в отдельное направление в искусстве, отличное от традиционного и компьютерного со своей историей развития, особой типологией.

Различают по крайней мере три этапа развития сетевого искусства. Первыми художниками сети были первые ее пользователи. До появления в 1993 г. World Wide Web (Всемирной паутины) с возможностями мультимедиа (просмотр картинок, текста, прослушивание звуковых файлов и др.) в Интернете существовала культура, основанная на BBS (Bulletin Board System — система досок объявлений). Здесь шел обмен текстовыми посланиями, велась полемика по

¹ Скородумова, О. Б. Культура информационного общества / О. Б. Скородумова. М., 2004. С. 62.

² Там же. С. 49.

всевозможным темам, завязывались знакомства. Стремление к визуальному самовыражению находило выход в так называемом ASCII-арте (картинках, созданных с помощью текстовых символов). «Имея в распоряжении ровно столько символов, сколько их отображено на клавиатуре, они создавали произведения, которые сегодня могут быть приравнены к наскальной живописи — картинки из букв и значков; синтезированные знаки препинания, называющие эмоции; игры со специальными почтовыми командами. Наивный и открытый мейл-арт, рождение языка нового общения. Скорее культура, чем искусство»¹. Многие сетевые художники вышли из этой культуры, она существует и сейчас.

Второй этап развития сетевого искусства начался после появления WWW, когда в Интернет пришли художники андеграунда и просто все желающие продемонстрировать свое творчество. В это время появилась масса электронных галерей, салонов, кинотеатров, которые внесли в Сеть продукцию внешнего мира, не органичную Сети, использовали ее как посредника. С появлением WWW появился несложный язык написания WWW-страниц, «побуждающий и простых смертных к созданию художественных произведений»². Это привело к тому, что круг творцов принципиально расширился.

С освоением сетевыми художниками «собственно выразительных возможностей Сети как некоего электронного энвайронмента или виртуальной реальности, внутри которых необходимо творить так, как невозможно работать в реальном мире»³, начался следующий этап в развитии сетевого искусства. О. Лялина и А. Шульгин в статье «Сети для художника» называют настоящими сетевыми художниками тех, кто обладает чисто сетевым мышлением; обеспечивает свободу и горизонтальную систему коммуникации, которые были и остаются высшей ценностью Интернета. «Эти люди отказываются от «художественных» амбиций и концентрируют свои силы и внимание на создании коммуникационных пространств, готовых к заселению и включению в креативное поле Сети»⁴.

¹ Лялина, О. Сети для художника / О. Лялина, А. Шульгин // http://t-c-p.narod.ru/net_art.htm.

² Там же.

³ Лексикон неонклассики. Художественно-эстетическая культура XX века / под ред. В. В. Бычкова. М., 2003. С. 313.

⁴ Лялина, О. Сети для художника / О. Лялина, А. Шульгин // http://t-c-p.narod.ru/net_art.htm.

На начальном этапе своего развития WWW не была широко распространена, доступ к ней имело небольшое число людей по сравнению с количеством сегодняшних пользователей. Поэтому круг первых профессиональных сетевых художников был достаточно узок. Они были выходцами из Западной и Восточной Европы: В. Чосич (Словения), Х. Бантинг (Англия) и др. Эти художники попытались провести различие между Интернет-искусством и другими художественными практиками, они сосредоточились на характерных особенностях сетевого искусства и его специфическом инструментарии. Они были теми, кто заложил основы теории и практики сетевого искусства.

Что касается истории развития российского сетевого искусства, то произведения нет-арта российских авторов появились впервые в русскоязычном Интернете в 1995 г. Самые известные проекты этого периода — литературные, а не художественные. Их популярность связана, возможно, с тем, что литература в русской культуре с древнейших времен играла особую роль, «являясь носителем глубинных идеалов и ценностей, присущих русскому народу»¹. Первый российский сетевой литературный проект — интерактивная игра «Буриме»² (1995 г.). Ее автор — Дмитрий Манин. «Буриме» — сетевой вариант знакомой со времен Людовика XIV игры в рифмующиеся окончания. Самая известная попытка русского коллективного гипертекста — проект ROMAN³ (пишется заглавными латинскими буквами, читается по-русски) — был также запущен в 1995 г. Автор проекта — Роман Лейбов, которым было написано начало «Романа» в виде банальной любовной истории. «Роман» имел ветвящуюся структуру: каждый участник проекта мог продолжить историю с любого слова, любого фрагмента, ориентируясь на собственные или чужие фрагменты, или не обращая внимания на них и развивая «Роман» в любом направлении. Активно «Роман» просуществовал год. Постепенно его структура стала очень разветвленной, что затормозило написание новых глав. В один момент система разладилась и механизм внесения дополнительных глав отказал. Сейчас «Роман» «так и существует как законсервированный памятник героической эпохе: все

¹ Скородумова, О. Б. «Сетевая литература» как феномен культуры информационного общества / О. Б. Скородумова // Глобализация в культурологическом измерении : учеб. пособие / отв. ред. А. И. Шендрик, А. В. Костина. М., 2005. С. 159.

² <http://burime.h10.ru>.

³ http://www.cs.ut.ee/~roman_1/hyperfiction/htroman.html.

последующие попытки создания коллективных гипертекстов не были ни столь изобретательны, ни столь масштабны»¹.

В 1996 г. появились первые российские художественные сетевые проекты. Их авторами были медиа-художники, которых объединял интерес к коллективным формам творчества. Интернет привлек этих художников отсутствием институционализированной инфраструктуры и новыми возможностями для творчества. Самые известные авторы этого периода — Алексей Шульгин, Ольга Лялина, Владимир Могилевский, Татьяна Деткина. Перечисленные художники стали носителями идеологии «сетевого художника», не только создающего и размещающего собственные работы в Интернете, но и помогающего в этом другим художникам, не владеющим мультимедиа или интернет-технологиями. «Подобная деятельность отвечала желанию создать альтернативные существующим институциям пространства презентации искусства»².

1996 г. знаменателен для российского сетевого искусства также тем, что было впервые дано определение сетевому искусству на русском языке. В газете «Коммерсант-Daily» О. Лялина и А. Шульгин заявляют о том, что отличие нет-арт от других искусств, задействующих компьютер, в том, что его основа — не репрезентация, а коммуникация, «недробимая единица — электронное послание»³.

В конце 90-х гг. как в России, так и за рубежом сетевое искусство становится устоявшейся художественной практикой, начинает формироваться интерес к нет-арту со стороны галерей и музеев. В это время сетевое искусство вырабатывает свою активную позицию, выраженную в постоянном обращении к актуальной проблематике. Любые изменения, протекающие в Интернете, начиная с технологических и заканчивая политическими, не проходят незамеченными для нет-арта.

К 2000 г. сетевое искусство было признано в качестве новой действенной интеллектуальной и творческой силы. На этот факт повлиял пристальный интерес к этому феномену со стороны международных фестивалей. Музеи и галереи начинают активно заниматься экспонированием и архивированием сетевого искусства. В этот период

¹ Кузнецов, С. Рождение Игры, смерть Автора и виртуальное письмо / С. Кузнецов // Иностранная литература. 1999. №10. С. 179.

² Могилевская, Т. Искусство в Интернете. Динамика в России? / Т. Могилевская // <http://www.mediaartlab.ru/db/biblio.html>.

³ Лялина, О. Сети для художника / О. Лялина, А. Шульгин // http://t-c-p.narod.ru/net_art.htm.

Интернет получает широкое распространение, что способствует приходу новых пользователей, заинтересованных нет-артом и появлению новых сетевых художников. В то же время в 2000 г. происходит крах американского фондового рынка, что приводит к сокращениям в финансировании Интернета. Это способствует возникновению негативного настроения в музеях, галереях и национальных благотворительных организациях. Многие массмедиа объявляют Сеть «мертвой». Тема «смерти» Интернета нашла воплощение в сетевом искусстве, предпринимавшем в это время попытки слияния с другими художественными практиками и информационными стратегиями (тактическими медиа, бесплатным программным обеспечением и беспроводными технологиями).

В начале 2000-х гг. появляются новые технологии, открывающие новые уровни работы с сетевыми образами. Это приводит к тому, что создателями произведений становятся бывшие программисты, умеющие работать со сложными технологиями. Появляются новые формы сетевого искусства: софт-арт, где программное обеспечение становится художественной формой произведения, сетевые игры, организованные на принципе коллективного творчества, произведения, основанные на новых механизмах электронного обмена, визуализации данных и др.

Последние годы характеризуются попыткой адаптации сетевого искусства для демонстрации в пространствах музеев, галерей. С одной стороны, это способствует укреплению позиций сетевого искусства, популяризации и пропаганде этого нового вида творчества, всеобщему признанию его в качестве полноценной художественной практики. С другой стороны, приводит к искажению смысла нет-арта и утрате его специфики.

Таким образом, простейшие сетевые произведения были созданы в то время, когда Интернет использовался как почтовая система. Профессиональные сетевые художники появились после создания технологии WWW с возможностями мультимедиа, они были теми, кто освоил выразительные возможности Сети и заложил основы теории и практики сетевого искусства. В конце 1990-х гг. сетевое искусство стало устоявшейся художественной практикой, после этого постепенно к нему начал формироваться стойкий интерес со стороны музеев, галерей, фестивалей. В настоящее время в целях популяризации нет-арта его произведения пытаются адаптировать для показа в реальных экспозиционных пространствах, то есть вместить этот

феномен в рамки привычного искусства, забывая о его специфике. Последствия этого могут быть весьма плачевны. Ведь только определенные произведения могут удовлетворить критериям институализированного искусства. А критерии эти во многом репрессивны, художник становится заложником системы. Системе нужен наглядный, легко разжевываемый, визуально эффектный результат — интересные картинки, занятные истории. Произведения сетевого искусства не всегда понятны зрителю, но в этом и состоит их специфика. Иными словами, нет-арт ориентирован не на массовую культуру, это феномен, требующий интеллектуальной работы для своего осмысления, это одна из его главных особенностей.

Эстетическая специфика нет-арта состоит в создании принципиально новой художественной среды «технообразов». Неологизм «технообразы» введен в научный оборот французской исследовательницей Анной Коклен. Она задается вопросом о том, как изменяется классический образ при вторжении в него новейших технологий. «Сущностное отличие технообразов от традиционных «текстобразов» Коклен видит в замене интерпретации «деланием», интерактивностью, требующими знания «способа применения» художественно-эстетического инструментария, «инструкции». Если образ сопряжен с интерпретацией, линейным распространением, то технообраз с интерактивностью, виртуальным процессом, сетевым способом распространения.

Технообразы вызывают отторжение у некоторых теоретиков и части публики прежде всего из-за того, что «не оправдываются ожидания, сопряженные с кантовской идеей незаинтересованности: свободу интерпретации вытесняет необходимость интерактивного вмешательства аудитории»¹. Без знания инструкции, «способа применения» артефакта, то есть приемов виртуальных манипуляций, «событие» искусства может и не произойти. Отказ от созерцательной позиции вызывает эстетический шок. Отторжение усугубляется нестабильностью технообраза. Интерактивность, смешивающая роль творца и публики, приводит к растворению объекта в процессе сетевой передачи информации, деятельности в киберпространстве. Нестабильный, подвижный технообраз, являющийся таковым не по воле автора, а по определению как объект виртуального становления, занимает место стабильного,

¹ Маньковская Н. Б. Эстетика постмодернизма / Н. Б. Маньковская. СПб., 2000. С. 308.

определенного результата творческого процесса. ««Художественное раздражение» от технообразов обостряется из-за отсутствия адекватного языка их описания; в свое время эта проблема была актуальной и для фотографии, кинематографа»¹, которые также некоторое время оставались «голыми», лексически неупакованными.

В сетевом искусстве это неприятие технообразов может быть продемонстрировано на численности пользователей, просматривающих произведения. Особенность феномена нет-арта состоит в том, что практически он доступен каждому пользователю с выходом в Интернет. Но фактически его просматривает определенный круг людей из-за того, что сетевое искусство обладает собственными «ритуальными» практиками, непосвященным трудно его понять, нужно знать, как правильно обращаться с произведением. В этом заключается парадокс нет-арта, доступного для всех при неизбежном коллективизме сетевой культуры, но суть которого открывается лишь тем, кто хочет его понять.

Появление технообразов приводит к изменению понятийного аппарата классической теории искусства и принципов эстетического знания. Н. Б. Маньковская пишет, что современное искусство рассчитано в первую очередь на интерактивистов, интерартистов, а не интерпретаторов. То есть суть произведений — в интерактивности, коллективном творчестве, а не интерпретации уже созданного артефакта. «Превращение зрителя в соавтора, участвующего в творении произведения искусства, формирует новый тип многоуровневого интерактивного художественного сознания»². «Сетевое произведение — это инициатор эстетических переживаний, но не хранилище эстетической информации»³.

Специфический характер технообразов вызывает отторжение и неприятие их у части публики и критики. Это основная проблема, мешающая развитию сетевого искусства и утверждению его в культуре наряду с традиционным искусством. Кроме того, интерактивный характер нет-арт-проектов затрудняет их демонстрацию в традиционных экспозиционных пространствах, и много других проблем развития, связанных с передачей традиции, размытостью понятия авторского права, продажей произведений, мешают пропаганде этого нового вида

¹ Там же.

² Гурулев, И. В. Типология и художественные стратегии сетевого искусства: 1994-2004 : дис. ... канд. искусствоведения / И. В. Гурулев. М., 2005. С. 229.

³ Там же.

творчества. Тем не менее, нет-арт развивается, появляются новые жанры, новые выразительные возможности.

Современные исследователи, например, В. В. Бычков, считают, что у нет-арта большое будущее¹. Н. Б. Маньковская пишет, что, едва войдя в виртуальный художественный мир, «современный человек начинает поиск его границ и ориентаций в пространстве-времени мировой культуры. Такого рода поисковый подход представляется перспективным как для теории, так и для художественной практики»². То есть возникновение сетевого искусства как виртуальной по своему характеру художественной практики знаменует собой новый этап в развитии искусства и теории культуры, эстетики, искусствоведения, которые вынуждены трансформировать свой понятийный аппарат и подход к анализу произведений в связи с появлением этого феномена.

Нет-арт в данный момент — это относительно новый феномен, но когда-то и фотография и кино были новы, непривычны и непонятны зрителю, а сейчас играют такую же важную роль в культуре, как живопись, литература, музыка. Думается, для того, чтобы сетевое искусство воспринималось как закономерность развития культуры, должно пройти какое-то время. В любом случае, сетевое искусство — это уже заявившая о себе реальность.

* * * * *

¹ Лексикон неонклассики. Художественно-эстетическая культура XX века / под ред. В. В. Бычкова. М., 2003. С. 314.

² Лексикон неонклассики. Художественно-эстетическая культура XX века / под ред. В. В. Бычкова. М., 2003. С. 314.

Н. Щербинина,
5 курс

ДЕТСКИЙ МУЗЕЙ КАК СОЦИОКУЛЬТУРНОЕ ЯВЛЕНИЕ В СОВРЕМЕННОЙ РОССИИ

*То, что создается культурой,
создается не для одного,
а для многих поколений*

Н. А. Бердяев¹

Феномен музея, его предназначение и роль в современном мире

Культурой изобретены разные способы хранения и передачи информации: системы образования, библиотеки, архивы, искусство. Среди них на определенном этапе развития появляется музей как ее специфический инструмент. Специфика музея заключается в том, что он обеспечивает непосредственный контакт с опредмеченной культурой. Ни один другой механизм культурной трансляции не способен, как музей, погружать человека в прошлое или раздвигать для него границы пространства.

Музей — это не только социокультурный институт, но еще и институт образования. Сегодня никто не спорит с противниками расширения образовательных функций музея; развивается методологическая наука и практика музейной педагогики. Каждый новый вид музея представляет собой рефлексии на определенный социальный заказ.

Ситуацию последнего десятилетия музейные специалисты во всем мире определяют как «детский музейный бум», вызвавший к жизни новое для России понятие — детский музей.

На стыке двух столетий в связи с процессами неуклонной демократизации, глобализации нашего общества все большее внимание общественности уделяется вопросам воспитания подрастающего поколения. Издержки демократии и американизации привели к тому,

что зачастую в стремлении «жить красиво» дети забывают о национальных традициях и культуре страны, пренебрегают национальными интересами, становятся приверженцами космополитизма. Нравственные и духовные ценности частью молодежи все больше ставятся под сомнение. К сожалению, средства массовой информации, сами того не осознавая, вносят свою не всегда достойную лепту в дело воспитания детей и подростков.

В условиях противостояния двух систем ценностей — российской и американской — приоритетным центром воспитания и образования подрастающего поколения может стать детский музей. Это институт культуры, способствующий социальному и интеллектуальному развитию, духовному росту и внутренней гармонии детей и подростков.

Детский музей содействует образовательному и воспитательному процессу, сегодня это внешкольное учреждение, где получают знания по истории и культуре через игру и творчество.

Слово «музей» уходит своими корнями в культуру Древней Греции. «Μuseum» с греческого на русский язык переводится как «храм муз». Однако понимание и смысл, который греки вкладывали в понятие «музей», отличается от нашего понимания этого слова.

Как показывает исторический опыт «музеем» можно называть учреждение, созданное для собирания, комплектования, хранения, изучения, популяризации и публичного представления музейных предметов и музейных коллекций.

В настоящее время исследователи выделяют 10 основных социокультурных функций музея:

- 1) хранительная, характеризуется сохранением культурно-исторического наследия;
- 2) информационная, в ней важным является передача новых знаний человеку и обществу в целом;
- 3) научно-исследовательская и методическая;
- 4) интегрирующая и социализирующая, способствуют социальной сплоченности и воспитанию ответственности в обществе;
- 5) коммуникативная функция — одна из наиболее важных, она предполагает общение и личностное взаимодействие;
- 6) транслирующая и просветительская создают условия для приобретения социального опыта;
- 7) функция воспроизводства социальных отношений обеспечивает устойчивость общества;

¹ Бердяев Н. А. Философия неравенства / Н. А. Бердяев. М., 1990. С. 57.

8) функция культурной идентификации личности;

9) организация досуга;

10) культурно-образовательная и познавательная, без них невозможно представить существование современного музея.

Музей — это институт образования, что особенно заметно проявляется на рубеже XIX и XX вв.

В дополнение к традиционным (собираательной, хранительной, познавательной, информационной) функциям у музея появляются образовательно-развивающая и развлекательно-познавательная. Их интеграция позволяет рассматривать музей не только как средоточие ценностей истории и культуры, но и как центр духовной жизни, обеспечивающий комплексное использование культурного потенциала российских музеев.

Ценности, которые хранит музей, значимы только в том случае, если они востребованы обществом и общественным сознанием. Музей как институт формирования исторической памяти и нравственно-эстетической культуры переходит на качественно новый этап развития своих социокультурных функций. В последние годы большинство современных музеев ориентируются на потребности и запросы посетителя.

Сегодня существует множество различных способов и видов музейной коммуникации, в музей проникают разные формы виртуальности, используются компьютерные и мультимедийные возможности. Музей, который существовал как государственное учреждение, автономно и самодостаточно, выполняя классическое охранительно-трансляционные, просветительские, досуговые, релаксационные функции, теперь становится в полной мере образовательным учреждением, формирует собственные программы, ориентированные на учащихся различного возраста и социального статуса, то есть на определенные слои населения.

Обостренный интерес публики к музеям связан с введением новых форм и принципов работы. Современный музей совершает переход от слова описания к событию, он может превращать зрителя в действующее лицо, в героя-адресата, заинтересованного и непременно соучастника действия.

Российские музеи обладают огромным потенциалом, они способны решать кардинальные задачи духовного развития общества. Однако наличие в хранилищах музеев миллионов бесценных экспонатов мировой и отечественной истории и культуры само по себе не

гарантирует успех. Необходима научно обоснованная социально-культурная деятельность, которая донесла бы до сознания разных групп населения это духовное богатство.

Актуальность этой проблемы очевидна. Однако ее разрешение тормозится отставанием научного осмысления социально-культурных процессов, протекающих в музейной сфере, слабостью технического оснащения информационно-коммуникативной деятельности музеев, недостаточным владением рядом сотрудников современными технологиями психолого-педагогического воздействия на различные группы населения.

При уважении к традиционным экскурсиям и лекциям, сотрудники большинства музеев стараются осваивать новые формы лекционной работы, которые, как показывает опыт, позволяют решить многие проблемы, в том числе проблемы посещения музея всей семьей.

Сегодня большинство специалистов-музееведов, психологов и педагогов согласны с расширением образовательных функций музея, которые реализуются в специальных пространствах и по специально разработанным программам.

Детский музей как феномен культуры

Первый в мире детский музей появился в 1899 г. в Бруклине, район Нью-Йорка, когда обозначилась необходимость в специальной работе с детьми. Затем он обрел свое лицо, пройдя путь от музея, который осуществляет различные образовательные программы, к музею, который побуждает детей к действию и творчеству.

Начиная с 1960-х гг., особенно в 1990-е гг., в мире начался своеобразный «музейный бум», связанный с появлением детских музеев. Во всех странах формирование детского музея как особого феномена культуры сопровождалось теми же этапами, что и развитие Бруклинского детского музея:

— осознание необходимости в особом пространстве для работы с детьми, отличающемся от традиционного музея;

— ориентация на решение образовательных задач, выполняемых музейными специалистами в интересах детей, семьи и школы;

— апелляция к творчеству самого ребенка, к деятельному началу в нем.

США — не только родина детских музеев, но и страна, где идея создания специализированного музейного пространства для детей получила наиболее многообразное и яркое воплощение.

К XXI в. в Америке насчитывается уже около 300 детских музеев, в них сочетается радость игры с радостью познания окружающего мира.

В Европе детские музеи стали распространяться позже, чем в Америке. В Германии с 1890 г. можно проследить несколько этапов эволюции детского музея. Нужно отметить, что особое место в данной стране занимает музейная педагогика, она связана с теоретической разработкой основ детских музеев. При музеях создаются музейно-педагогические службы и отделы, в каждом музее вводится должность педагога. Создаются такие условия, чтобы общение посетителя с культурным наследием было эффективным. Все приемы направляются на активизацию восприятия, развитие креативности детей, большое внимание уделяется творчеству. В 1980-е гг. детский музей уже тесно сотрудничал со школой, с различными образовательными учреждениями.

В Европе детские музеи носят естественно-научный характер: «Эврика», «Город наук в Париже», «ZOOM» в Вене, Немецкий музей в Мюнхене, «Универсум» в Бремене, «Детская церковь» в Берлине, «Детский поселок» в Дрезденском музее гигиены. Даже в Бишкеке, столице Киргизии также есть детский музей.

На данный момент эволюция детского музея находится на этапе, когда девизом современного музея становятся слова: «От пассивного созерцания к чувству причастности и к дальнейшим открытиям»¹. Лучшие детские музеи строят свои экспозиции по законам театра, используя свет и звук, текст и актеров, развлекательность и пафос. Посетители музея могут стать непосредственными участниками действия — им разрешают трогать экспонаты или их точные копии, смотреть, как создавались предметы искусства.

На сегодняшний день существует четыре модели детского музея: американская, европейская, авторская, смешанная. В американской модели акцент делается на первое слово — детский. Первостепенная задача американских музейных педагогов — погружение ребенка в стихию игры и приключений, помогающих незаметно для себя приобретать знания и делать открытия. Не случайно многие американские музеи носят название «комната открытий». Следовательно, игровые методы и игровое пространство выходят на первый план.

По сравнению с американской моделью детского музея, где акцент делается на слово «детский», в европейской модели акцентируется слово «музей». Здесь, в отличие от американской, большое значение

¹ Культурная политика в Европе: выбор стратегии и ориентиры. М., 2002. С. 72.

придается не только образовательной, но и музейной ценности экспоната. Интерактивность проявляется не так последовательно в экспозициях, будучи лишь сопутствующей. Далеко не все экспонаты можно трогать, а экскурсовод или музейный педагог остается порой весьма важным персонажем музейного занятия. Для музеев Европы, с их приоритетом музейного предмета, одной из центральных является идея воссоздания экспоната и исторической среды. Проекты дают возможность детям через соприкосновение с воссозданной реальностью, атмосферой «другой жизни» ощутить свою причастность к собственной истории и культуре, а также к культуре других стран и народов.

Конечно, разделение всего многообразия детских музеев на американскую и европейскую модели весьма условно, тем более что в Европе есть музеи, созданные по американскому образцу, и наоборот. Обратимся к конкретному примеру, подтверждающему приверженность немецких специалистов американской модели.

Один из выставочных проектов детского музея-мастерской «Калейдоскоп» во Франкфурте-на-Майне возник в 1990 г. Мы продемонстрируем опыт его работы на примере программы «Путешествие». Здесь встреча с неизведанным опирается на собственный опыт детей, связанный с путешествием, призванным расширить их представление о странах, народах, культурах. Данная программа предлагает ребенку через собственный опыт узнать об особенностях и традициях разных культур. Путешествие по выставке начинается с комнаты, в которой находится 10 различных чемоданов и дорожных сумок как старинных, так и современных, плюс набор всевозможных вещей, которые обычно берут в дорогу. Задача ребенка — самостоятельно собраться в путь. На первом пункте, где выдаются настоящие документы с официальной печатью и заполняется декларация, осуществляется паспортный контроль. На следующем — дети знакомятся с условиями путешествия на примере Индии и Марокко. Далее нужно выбрать транспорт и взять билет. По ходу продвижения выставки дети посещают марокканский дом с подлинными предметами быта, обстановкой и одеждой. Одна из остановок — мастерская, где можно попробовать свои силы в письменности как от руки, так и на печатных машинках.

Завершается путешествие изготовлением различных сувениров из кожи; ребенок может сам смастерить браслет, кошелек, пояс в традиционной индийской или марокканской манере.

На наш взгляд, эта игра-путешествие в прошлое других стран и народов способствует обогащению представления ребенка о мире, воспи-

тывает в ребенке уважительное и терпимое (толерантное) отношение к ценностям другой культуры.

Существует и множество других примеров детских музеев, своим предназначением выполняющих задачи, поставленные музейными педагогами — воспитание в подрастающем поколении национального самосознания, интернационализма, чувства гордости и уважения к культуре и традициям различных народов и памятников культуры.

Чрезвычайно важно, чтобы детский музей стал частью взрослого музея и был своеобразным мостиком для введения в него.

Помимо американской и европейской моделей необходимо сказать о смешанной, в которой музейный экспонат помещается в игровое пространство. Кроме игры, с помощью которой ребенок незаметно для себя может приобретать знания, он может знакомиться с ценными экспонатами, тем самым подробно знакомиться с историей.

В России традиции детского музея имеют глубокие корни. Первые из них появились в 20-е гг. XX в. Они, как и американские музеи, ориентированы на детей: используют особые приемы экспонирования, проектирования экспозиции и методы работы.

Специфика нашего опыта заключается в том, что музей возник на волне реформ педагогической системы, его истоки уходят еще в постоктябрьский период, к первым школьным музеям, затем музей-мастерским, которые и по сей день удовлетворяют потребности детей в художественном опыте.

Н. Д. Бартрам создал музей игрушки, в котором синтезировалась творческая мысль ребенка с ручным трудом, а затем с игрой. Позже появились музеи-театры, методы работы которых применяются в современном детском музее. Также в России есть опыт работы музея детской книги, в котором ребенок знакомится с книгой, с процессом ее создания. Экспозиция музея была динамичной, музей был местом общения и увлекательной игры. Изучение детского художественного творчества не было исключением, к примеру, в музее-мастерской Ф. И. Шмита, где этому уделяли первостепенное значение.

Необходимо заметить, что детское музейное движение России в процессе эволюции заходило в тупик и вновь возрождалось. Все музеи несут черты их творцов и в то же время имеют много общего. Все они спроектированы с учетом особенностей детской психологии, основываются на потребностях детей в свободном творчестве и игровой деятельности.

Сегодня идеи наших соотечественников реализуются в работе традиционных музеев, также практикуются модели детского музея, со-

вмещающего экскурсионную и студийную (клубную, кружковую) работу. Распространяются детские музеи, работающие на базе традиционных. Создаются самостоятельные детские музеи, музеи-лаборатории, музеи детского творчества, передвижные музеи. Работа всех типов детских музеев России строится с учетом особенностей образовательной среды музея, детской аудитории, специфики музейной коммуникации, что обеспечивает доступность посещения музея ребенком.

В 1970–1980-е гг. в России впервые ставится вопрос о целенаправленном формировании аудитории, посредством программ, предназначенных для различных категорий посетителей: школьников, студентов, родителей с детьми.

Сегодня в России существует не так много самостоятельных детских музеев, один из них Нефтегорский районный детский музей. Этот музей сформировал особую семейную аудиторию, это своеобразный клуб, в котором дети и родители учувствуют в специальных программах, создают музей своими руками, передают свой жизненный опыт и традиции.

Через семейные реликвии и предметы, выставленные в музее, жители города и района узнают друг о друге. Основной целью музея является обслуживание детей с учетом их психологических и возрастных особенностей. Опыт данного музея подтверждает, что для полноценной работы с детьми необходимо создать в музее творческую среду, а это требует дополнительного изучения детской аудитории.

Социокультурные аспекты деятельности детских музеев в современной России

Исследование особенностей детской музейной аудитории дает объективную картину развития детского направления в музеях России, позволяет выявить его «болевы точки» и проблемы. В контексте этой темы нужно поставить вопрос об эффективности музейно-образовательных программ, что предполагает использование специальных психологических методик.

Процесс музейной коммуникации проходит на трех этапах: подготовительный — «до встречи» ребенка и музея; этап взаимодействия ребенка и музейного педагога; контрольный этап — ситуация «после встречи» ребенка и музея.

В младшем школьном возрасте подавляющее большинство детей имеют достаточно адекватное представление о музее как хранилище предметов, дети лучше запоминают экспонаты, объединенные музей-

ным педагогом так, чтобы они давали целостную картину жизни в прошлую эпоху. Следующая особенность детской аудитории — это то, что уже в самом раннем возрасте детей интересует предметный мир. Кроме этого, познание мира осуществляется путем накопления чувственных впечатлений от предметов, окружающих ребенка. Дети, не обладая способностью к абстрактному мышлению, в то же время очень восприимчивы к конкретике, проявляют большой интерес к детальному рассмотрению предмета.

Существенной особенностью детского восприятия является и то, что дети лучше усваивают материал посредством осязания. Необходимым этапом развития интеллекта ребенка является манипулирование предметами. Для старших детей достаточно «зрительное ощупывание» предмета, мысленные действия с ним. Здесь мы приведем пример из опыта детского музея «Дом сказок «Жили-были»».

В данном музее в программе «Сказка ложь, да в ней намек» самые маленькие дети встречаются с Бабой Ягой, имеют возможность потрогать старинную утварь из разных сказок, смастерить какой-либо предмет своими руками. В программе «От былины к сказке» ребята постарше узнают о подвигах былинных богатырей и примеряют на себя богатырские доспехи. Мы видим, что возможность манипулирования с предметами — важная составляющая в работе с детьми.

Другая важная особенность детской музейной аудитории — необходимость включения в игру. Именно в игре дети лучше сосредотачиваются и больше запоминают, у них развивается способность мысленного манипулирования с предметами, пробуждается творческое начало, развивается воображение. В экскурсионной работе с детьми весьма эффективен вопросно-ответный метод. Это обусловлено тем, что дети этого возраста особенно расположены к общению.

Также при работе с детьми важно очень четко знать, какое время займет экскурсия, что планируешь им показать, в каком объеме. Наиболее эффективно дети воспринимают информацию только первые 15–20 минут, после чего следует спад внимания. Поэтому при продолжительности экскурсии в 40–45 минут ее первую половину рекомендуется сделать информационно более насыщенной, тогда как во вторую — внести элементы игры, творческой работы детей или двигательной разрядки.

Особая проблема — отбор экспонатов. Музейная среда, как правило, чрезвычайно насыщена, что вызывает быстрое проявление усталости, особенно у маленьких детей. Поэтому количество демон-

стрируемых предметов следует ограничить 7–10 экспонатами. Следующая особенность детской музейной аудитории — возможность личного творчества. Лучшей формой закрепления и осмысления полученных в музее впечатлений и знаний является творческая работа — самый естественный для детей способ освоения информации.

Работа со школьниками средних и старших классов должна строиться с учетом их познавательных потребностей, сформировавшейся способности к усвоению значительного объема знаний.

Сознание школьников среднего и старшего возраста отмечено противоречивостью. Восприимчивость к новому, доверчивость сочетаются со стремлением критически осмыслить опыт старших. Следствием этой противоречивости является особая потребность в убедительной аргументации, широте информации. В музее таким бесспорным аргументом является подлинник. Для школьников среднего и старшего возраста особенно необходим диалог, доверительная интонация, беседа, побуждающая к совместному обсуждению тех или иных тем. И не менее важным для них является просто общение со своими сверстниками.

В музейной работе с детьми ощущается дефицит творческих решений, фантазии, нестандартных подходов, новых форм общения юных посетителей с культурным наследием.

Повышение профессионализма сотрудников музея и воспитателей — это важный момент музейной педагогики. Еще одна сторона культурно-образовательной деятельности музеев для детей — изучение детской аудитории. Без этого невозможно грамотно осуществлять музейную деятельность, ведь необходимо четко представлять ту аудиторию, к которой обращаешься, знать, каковы ее особенности, ожидания, интересы. Следующая важная задача — создание и апробация новых методик и программ для различных категорий посетителей, и в том числе детей.

В настоящее время имеют место и проблемные моменты. Известно, что «другое, чужое» часто вызывает сомнение и непринятие. Идея детского музея завоевывает музейный мир не без трудностей. Первая проблема историзма, так как в основу выставок часто положены вымышленные истории, кроме этого в музее используются развлекательные приемы, где подлинные предметы соседствуют с копиями.

Следующей проблемой в культурно-образовательной деятельности детских музеев является необходимость повышения профессионального и культурного уровня сотрудников музея.

В России так же разворачиваются споры о специфике и задачах детского музея, постоянно обсуждается проблема, нужны ли они вообще.

В числе множества проблем специалисты обсуждают проблему детского музея, его особого статуса. Те, кто придерживается позиции «за», считают, что потребность в детском музее обусловлена сложностью традиционной «взрослой» экспозиции, которую юный посетитель может воспринимать только визуально. В детском музее дети получают возможность осваивать неизвестный им мир прошлого значительно более разнообразно. Освоение происходит через моторику, тактильное ощущение, через овладение элементарными навыками и приемами мастерства. Это не только помогает приблизиться к жизни ушедших эпох, но и будит фантазию. По мнению тех, кто «против», детский музей формирует искаженное представление о музее как таковом, а тем самым он искажает представление зрителя, не способного к полноценному восприятию музейного предмета и не обладающего музейной культурой.

Констатируя две точки зрения, скажем, что детские музеи нужны, но им необходимо присвоить особый статус, разработать стандарты и задачи, характерные именно для данного института культуры.

Следующей проблемой культурно-образовательной деятельности детских музеев является проблема образовательной специфики музея. В силу своей деятельности в музее должна создаваться активная образовательная среда, в которой дети не чувствовали бы себя пассивным зрителем, а были активными участниками происходящего. Не менее важно решение проблемы эффективности музейной коммуникации. Кроме этого существует проблема юридической неопределенности статуса детского музея в России. Нет стандартов, предъявляемых к учреждениям подобного рода, не сформулирована их специфика и главные задачи. Детский музей станет реальностью только тогда, когда инициатива по его созданию будет поддержана группой людей, а еще лучше властями, которые проявят заинтересованность в его появлении и окажутся способны поддержать его материально.

От решения проблем зависит, насколько нашим детям будет интересно в музее, какое количество информации будет усвоено ими, как часто они будут посещать музей по мере своего взросления.

В работе детский музей может использовать различные культурно-образовательные формы, это зависит от специфики, целей, задач, ожидаемых результатов и конечно пожеланий детей, родителей и школьных педагогов.

К числу базовых форм отнесем десять. Это экскурсии, лекции, консультации, научные чтения; конференции, сессии, заседания; клубы-кружки, студии. Отдельно можно говорить о конкурсах, к которым относятся олимпиады и викторины. Кроме этого, достаточно распространены встречи с интересными людьми, концерты, литературные вечера, театрализованные представления, киносеансы, праздники и исторические игры.

Для детской аудитории наиболее интересными являются различные клубы или как их по-другому называют кружки-студии, не менее интересны театрализованные представления, исторические игры и праздники, позволяющие в неназойливой форме донести до детей информацию так, чтобы каждый из присутствующих проникнулся собственной культурой или культурой других стран и народов.

Помимо актуальных форм культурно-образовательной деятельности, существуют и альтернативные характеристики, которые можно отнести к любой из форм.

Таковыми являются следующие характеристики: традиционные — новые, динамичные — статичные, групповые — индивидуальные. Они удовлетворяют потребность в познании, в рекреации, предполагают пассивное или активное поведение аудитории.

Наряду с основными характеристиками базовых форм, могут быть выделены дополнительные. К таковым относятся: простые — комплексные, разовые — цикловые, для однородной — разнородной аудитории, внутримuseumные — немuseumные, коммерческие — некоммерческие.

Каждая из форм способствует развитию различных качеств, характеристик и особенностей ребенка.

Социокультурные функции, которые выполняет детский музей, частично пересекаются с функциями традиционного музея.

Образовательная, воспитательная, познавательная, социально-адаптационная, развивающая, функция организации досуга, коммуникации, хранительная, научно-исследовательская и методическая музеем — все эти функции музей выполняет, привлекая к работе разных специалистов (штатных сотрудников, экспертов в области образования, учителей, психологов, дизайнеров) и, что важно, детей. В детском музее на примере одной и той же экспозиции применяются разные способы работы с детьми всех возрастов и уровней подготовленности (критерий доступности). Таким образом, музей позволяет детям быть активными, бережно относиться к предмету и экспонату,

дает возможность получить знания, не заучивая что-то, раскрыть свои потенциальные творческие особенности.

В детском музее работа строится таким образом, чтобы вызвать интерес детей и взрослых с различными уровнями образования и неодинаковыми духовными потребностями, учитывая при этом разное восприятие ими музейной информации. При этом необходимы: особое пространство для работы с детьми, ориентация на решение образовательных задач, выполняемых музейными специалистами в интересах детей, семьи и школы, апелляция к творчеству самого ребенка, к деятельному началу в нем.

На сегодняшний день детские музеи становятся одной из самых динамичных и популярных музейных групп, они изменяют и расширяют пределы традиционного музейного мира и существенно обновляют всю систему образования.

В России получили распространение детские музейные центры и специализированные экспозиции для детской аудитории в структуре различных государственных музеев. Кроме этого, в нашей стране существуют детские музеи, которые не входят в структуру музея, а осуществляют свою деятельность на основе иных учреждений образования и культуры, также имеются и самостоятельные детские музеи.

Современный российский детский музей — явление новое и развивающееся, поэтому необходим разумный компромисс между задачами музея: с одной стороны, сохранить памятник для потомков, с другой — открыть, подарить его посетителям.

Очевидно, что необходимо решить, прежде всего, две главные проблемы: во-первых, разработать законодательство о детских музеях, во-вторых, оформить официальный статус детского музея.

Также педагогам и музейоведам необходимо осуществлять издание учебных и методических материалов, создать систему их распространения; необходим единый информационный центр, способный максимально сконцентрировать материалы, связанные с развитием музейно-педагогической деятельности, и оказать методическую, научно-теоретическую и практическую помощь музейным работникам и преподавателям учебных заведений.

Следующим важным моментом в развитии детского музея в России является необходимость проведения семинаров, конференций и других форм совместной деятельности специалистов различного профиля, объединяющих как специалистов разных сфер деятельности музейной

работы, так и представителей разных направлений научной и практической деятельности.

Чтобы образовательная функция осуществлялась в полной мере, специалистам-музееведам, педагогам, необходимо анализировать и прогнозировать состояние образовательной отрасли, в российском образовании должны появиться новые управленческие технологии и финансовые механизмы.

Рассмотренные теоретические положения и новые технические решения в области детской музейной коммуникации, а также по вопросу влияния детского музея на развитие личности, доказывают, что именно с этого института культуры человек начинает приобщаться к вечным ценностям; от него во многом зависит, как и в каких ценностных ориентирах будет проходить процесс формирования личности, и как он скажется на социальном, культурном, духовном облике человека.

Можно сделать вывод: музей вообще и детский музей, как его разновидность, — это институт культуры, а культура есть память, поэтому она всегда связана с историей, всегда предусматривает непрерывность нравственной, интеллектуальной, духовной жизни человека и общества. Поэтому в наших силах приобщить ребенка к культуре с самого детства.

* * * * *

И. Абидулина,

5 курс

АКТУАЛЬНЫЕ ПРОБЛЕМЫ СОХРАНЕНИЯ ПРИРОДНОГО НАСЛЕДИЯ

Среди множества факторов и условий жизни людей на протяжении всей истории особую роль играет природное наследие. Современные тенденции в развитии природы и общества свидетельствуют о том, что значимость наследия для судеб цивилизации будет не просто важной, но и определяющей для будущего.

Наследие — это ценности окружающей нас природной среды и ценности «второй природы» — культуры людей, обычно представленные в памятниках истории и культуры, как материальных, так и нематериальных.

Окружающая природная среда всегда была жизненно важна, но только в 40–50-е гг. XX в. нарушение равновесия между деятельностью человека и окружающей средой в сторону увеличения антропогенного воздействия привлекло внимание международного сообщества. В этот период происходит серия экологических катастроф, рост урбанизации, нищеты и массового туризма. В печати появляется ряд книг и статей, которые разрушают представления о неограниченности природных ресурсов и заявляют о важности сохранения природного наследия для будущих поколений (Рэчел Карсон «Безмолвная весна» и сочинение Гаррета Хардина «Трагедия общественного достоинства»). Все это побудило определенные страны, мировое сообщество и организации в целом к действиям.

Так, в 60-е гг. проблема сохранения природного наследия при нарастающих темпах индустриализации широко обсуждалась в странах Северной Америки и Европы. В этот период над вопросами сохранения природного и культурного наследия стала активно работать Организация Объединенных Наций, преемница Лиги Наций, созданная в 1945 г., а при ней — подразделение по вопросам образования, науки и культуры (далее — ЮНЕСКО).

ЮНЕСКО были разработаны и приняты рекомендации «О сохранении красоты и характера пейзажей и местностей» на XII сессии Генеральной конференции в Париже 1962 г. Согласно рекомендациям, «сохранение красоты и характера пейзажей и местностей необходимо для жизни человека, так как именно они являются мощными восстановителями физических, моральных и духовных сил, одновременно содействующих художественной и культурной жизни народов, факторами экономической и социальной жизни значительного числа стран и важными элементами условий гигиены их жителей»¹.

В настоящих рекомендациях под сохранением красоты и характера пейзажей и местностей подразумевается «сохранение и, когда это возможно, восстановление пейзажей и вида городских или сельских местностей, созданных как природой, так и трудом человека, представляющих культурный или эстетический интерес или же являющихся примерами характерной естественной среды»².

¹ О сохранении красоты и характера пейзажей и местностей : рекомендации // Гуманитарный экологический журнал. Т. 2. Вып. 2. 2000. С. 61.

² Там же.

Генеральная конференция рекомендовала государствам-членам:

— применять меры в форме национальных законов или иным путем, с тем, чтобы распространить действие норм и принципов, изложенных в этих рекомендациях, на территориях, находящихся под их юрисдикцией;

— довести рекомендации до сведения властей и органов, ведающих сохранением пейзажей и местностей и оборудованием территорий, охраной природы, развитием туризма, а также до сведения молодежных организаций;

— представлять в соответствии с установленными сроками и формой доклады о принятых ими мерах по осуществлению настоящих рекомендаций.

В общих принципах рекомендаций говорится о необходимости распространения научных исследований и мер по сохранению пейзажей и местностей на всю территорию государства и о необходимости их ограничения определенными пейзажами или определенными местностями.

Положения рекомендаций дополняют также меры по охране природы, которые следует принять для сохранения пейзажей и местностей. Меры могут носить предупредительный и исправительный характер.

Предупредительные меры по сохранению пейзажей и местностей должны быть направлены на защиту от опасностей, которые им угрожают. Эти меры должны касаться, главным образом, контроля работ и мероприятий, которые могут нанести ущерб пейзажам и местностям (строительство дорог, строительство станций обслуживания и бензоколонок, загрязнение воздуха и вод).

Меры исправительного характера должны быть направлены на ликвидацию ущерба, нанесенного пейзажам и местностям, и, по мере возможности, на приведение их в надлежащее состояние.

Рекомендации содержат ряд методов по сохранению пейзажей и местностей: общий контроль со стороны ответственных властей, выделение обширных пейзажей в «особые зоны», создание и содержание природных заповедников и национальных парков, приобретение местностей для их сохранения общественными объединениями.

В рекомендациях говорится о необходимости создания государствами-членами специализированных органов, административного или консультативного характера.

Таким образом, рекомендации выделяют проблему сохранения природного наследия как проблему первостепенной важности для об-

щества, формулируют ее на международном уровне и предлагают способы сохранения природного наследия, так как оно является одним из важнейших условий жизни и гармоничного развития человечества.

В начале 70-х гг. всеобщее внимание было сфокусировано в первую очередь на биофизических аспектах окружающей среды, в частности, на аспектах сохранения диких животных, охраны почв, загрязнения воды, а человек рассматривался в качестве коренной причины этих проблем.

Мир начала 70-х гг. был сильно поляризован и развивался различными путями. Но, несмотря на это, впервые возникает идея созыва международной конференции по охране окружающей среды, которую выдвинула Швеция в 1968 г. Конференция ООН по окружающей среде, состоявшаяся в июне 1972 г. в Стокгольме (Швеция), сделала окружающую среду главным объектом внимания на международном уровне и собрала вместе представителей промышленно развитых и развивающихся стран.

Стокгольмская конференция рекомендовала создать в ООН небольшой секретариат для выполнения координирующей функции в области охраны окружающей среды и осуществления связи с системой ООН. В 1972 г. такая организация была создана и получила название Программа Организаций Объединенных Наций по окружающей среде (далее — ЮНЕП). Задача ЮНЕП сегодня — «обеспечивать и поддерживать в решении природоохранных проблем путем заинтересованности предоставления информации и оказании содействия нациям и народам в деле улучшения их уровня жизни без ущерба интересам будущих поколений»¹.

ЮНЕП во главе с директором координирует программы по проблемам окружающей среды в системе ООН, содействует в разработке и реализации программ по окружающей среде, разрабатывает предложения по международному сотрудничеству в области решения проблем окружающей среды и т. д.

Главным событием стокгольмской конференции было принятие Декларации об окружающей человека среде, которая включает в себя 26 принципов и Плана действий из 109 рекомендаций. Вслед за принятием Стокгольмской декларации последовали некоторые ключевые события.

¹ Интеграция окружающей среды и социально-экономического развития // GEO-3: Global Environment Outlook 3 // <http://www.unep.org/geo/geo-3/russian/195.htm>. С. 4.

Стокгольм сформулировал право людей жить «в окружающей среде такого качества, которое предполагает жизнь, полную достоинства и благосостояния»¹.

После этого около 50 правительств разных стран приняли основные документы или национальные конституции, признающие право человека на здоровую окружающую среду.

За Конференцией в Стокгольме последовало принятие большого числа национальных законодательных актов по окружающей среде.

В период с 1971 по 1975 гг. в странах, входящих в Организацию экономического сотрудничества и развития, был принят 31 важнейший национальный закон в области охраны окружающей среды в сравнении с четырьмя законами в период с 1956 по 1960 гг., десятью законами — с 1960 по 1965 гг. и 18 законами — с 1966 по 1970 гг.².

Проблемы окружающей среды вошли или были включены в число приоритетных на региональных и национальных уровнях.

Так, например, до Стокгольма было только 10 министерств охраны окружающей среды, а к 1982 г. такие министерства или департаменты были созданы почти в 110 странах³.

В 70-е гг. представительства и другие заинтересованные структуры добились определенных достижений в сфере охраны дикой природы. Это произошло благодаря осуществлению ряда законодательных мер глобального масштаба, которые затем с тем или иным успехом были усилены на национальном уровне. В этот период были заключены многосторонние соглашения в области окружающей среды, которые имеют косвенное и прямое отношение к сфере рассматриваемой темы:

— Конвенция о водно-болотных угодьях, имеющих международное значение (Рамсар, Иран, 1971 г.);

— Конвенция об охране всемирного культурного и природного наследия (Конвенция по всемирному наследию) (Париж, 1972 г.);

— Конвенция о международной торговле видами дикой фауны и флоры, находящимися под угрозой исчезновения — СИТЕС (Вашингтон, 1973 г.);

¹ Интеграция окружающей среды и социально-экономического развития // GEO-3: Global Environment Outlook 3 // <http://www.unep.org/geo/geo-3/russian/195.htm>. С. 4.

² Интеграция окружающей среды и социально-экономического развития // GEO-3: Global Environment Outlook 3 // <http://www.unep.org/geo/geo-3/russian/195.htm>. С. 5.

³ Там же.

— Конвенция о сохранении мигрирующих видов диких животных — КМВ (Бонн, 1979 г.).

Конвенция об охране всемирного наследия разработана под руководством ЮНЕСКО и подписана в 1972 г. Международным союзом по охране природы и естественных богатств (далее — МСОП) и Международным советом по охране памятников (ИКОМОС). В ходе 17-й сессии Генеральной конференции ЮНЕСКО было признано, что культурному и природному наследию все более угрожает разрушение, вызываемое не только традиционными причинами повреждений, но также и эволюцией социальной и экономической жизни, так как она усугубляет их еще более опасными вредоносными и разрушительными явлениями. Было принято во внимание, что повреждение или исчезновение любых объектов культурного или природного наследия представляет собой пагубное обеднение достояния всех народов мира.

Итак, основной задачей на конференции явилось создание международного инструмента по охране культурного и природного наследия, имеющего выдающуюся универсальную ценность, и утверждение того, что на нас лежит моральная и финансовая ответственность за сохранение нашего общего культурного и природного наследия.

В этой Конвенции впервые проводятся четкие критерии между природным и культурным наследием. Так, под «природным наследием» понимаются:

— природные памятники, состоящие из физических и биологических образований или групп таких образований, имеющие выдающуюся универсальную ценность с точки зрения эстетики или науки;

— геологические и физиографические образования и точно ограниченные зоны, представляющие ареал подвергающихся угрозе видов животных и растений, имеющих выдающуюся универсальную ценность с точки зрения науки или консервации;

— природные достопримечательные места или строго ограниченные природные зоны, имеющие выдающуюся универсальную ценность с точки зрения науки, консервации или природной красоты¹.

Согласно Конвенции, каждое государство — сторона после ее ратификации — признает, что обязательство обеспечивать выявление, охрану, сохранение, популяризацию и передачу будущим поколениям

культурного и природного наследия, которое расположено на его территории, возлагается, прежде всего, на него. С этой целью оно стремится действовать как путем собственных усилий, так и посредством международной помощи и сотрудничества, которыми оно может пользоваться, в частности, в финансовом, художественном, научном и техническом отношениях, в случае необходимости.

Чтобы обеспечить возможно более эффективную охрану, консервацию и возможно более активную популяризацию культурного и природного наследия, расположенного на их территории, государства — стороны Конвенции, по возможности, должны стремиться: проводить общую политику, направленную на придание культурному и природному наследию определенных функций; учреждать на своей территории одну или несколько служб по охране, сохранению и популяризации культурного и природного наследия; развивать научные и технические разработки и исследования и совершенствовать методы работы, позволяющие государству устранять опасности, угрожающие его культурному и природному наследию; принимать соответствующие юридические, научные, технические, административные и финансовые меры для выявления, охраны, сохранения, популяризации и восстановления этого наследия; содействовать созданию или развитию национальных или региональных центров подготовки кадров в области охраны, сохранения и популяризации культурного и природного наследия, а также поощрять научные исследования в этой области.

Начиная с 1972 г., в разных регионах мира объектами природного наследия на декабрь 2001 г. были признаны 144 особо ценные охраняемые территории. Еще 23 охраняемые территории получили статус объектов культурного и природного наследия. Побудительным мотивом к этому стало более глубокое понимание значимости этих объектов для современного и будущих поколений. В число участников Конвенции на середину 2001 г. входило около 160 стран¹.

Таким образом, Конвенция об охране всемирного наследия представляет широкие возможности в правовом, информационном и экономическом поле, связи и контакты, развивающиеся и совершенствующиеся более трех десятилетий. Статус объекта всемирного наследия способствует получению целого ряда преимуществ как в природо-

¹ Об охране всемирного культурного и природного наследия : конвенция // <http://www.unesco.ru/rus/pages/publications.php>. С. 2.

¹ GEO-3: Global Environment Outlook 3 // <http://www.unep.org/geo/geo-3/russian/195.htm>. С. 5

охранном контексте, так и в плане всесторонней поддержки территорий, включенных в «Список всемирного наследия».

Основные преимущества можно свести к следующему краткому перечню:

- повышение престижа территорий и управляющих ими учреждений;
- популяризация включенных в список объектов;
- приоритетность в привлечении финансовых средств для поддержки объектов всемирного наследия;
- развитие альтернативного природопользования (экологического туризма, традиционных промыслов и т. п.);
- дополнительные гарантии сохранности и целостности уникальных природных комплексов;
- организация мониторинга и контроля за состоянием сохранности природных объектов.

Очевидно, что международное сообщество и в дальнейшем будет оказывать первоочередную помощь и всестороннюю поддержку тем территориям, которые были определены им как наиболее значимые для охраны природы и сохранения биоразнообразия. Именно такие территории в результате тщательного отбора включены в «Список всемирного наследия».

80-е гг. XX в. ознаменовались новыми открытиями в области экологии и природопользования. В докладе «Мир-2000» впервые признается, что вымирание видов животных и растений несет угрозу биологическому разнообразию как основному компоненту экосистем Земли. Поскольку взаимозависимость между окружающей средой и экономическим развитием становилась все более очевидной, Генеральная Ассамблея ООН приняла Всемирную хартию охраны природы, в которой особое внимание было уделено истинному значению биологических видов и экосистем.

Всемирная хартия охраны природы содержит следующие общие принципы:

- генетическая способность к воспроизводству, существующая на Земле, не должна быть нарушена;
- особый режим охраны необходим для наиболее репрезентативных и уникальных экосистем, а также редких и исчезающих видов;
- необходимо разумное управление экосистемами и организмами, земельными, водными и атмосферными ресурсами, используемыми человеком, для поддержания их оптимальной способности

к воспроизведению; однако это не должно негативно влиять на других, существующих с ними экосистем и видов¹.

90-е гг. XX в. можно было бы охарактеризовать как период поиска скорейшего и полного понимания концепции устойчивого развития, осознания важности самого устойчивого развития для всего человечества. Это сопровождалось растущими тенденциями к глобализации, особенно в сферах торговли и высоких технологий. Появилось понимание того, что число глобальных экологических проблем, требующих принятия решений на международном уровне, возрастает.

В этот период был нанесен сильный удар по окружающей среде — в 1991 г. тысячи жизней было унесено войной в Персидском заливе, а часть территории подверглось сильному задымлению в результате горения миллионов баррелей нефти. Для Западной Азии война стала крупнейшей экологической катастрофой. В то время, как технический прогресс постепенно трансформировал развитое индустриальное общество, многие развивающиеся страны владели жалкое существование.

Произошел ряд важных международных событий по вопросам охраны окружающей среды. Наиболее важное из них — Конференция ООН по окружающей среде и развитию (Саммит Земли), которая была проведена в июне 1992 г. в Рио-де-Жанейро.

В конференции ООН по окружающей среде и развитию приняло участие беспрецедентное число стран, политических и общественных деятелей. В ней участвовали 176 представителей правительств, более 100 глав государств. Этот саммит стал самым крупным в мире за всю историю человечества. В подготовительные мероприятия по проведению саммита во всем мире были вовлечены сотни тысяч людей на региональном, субрегиональном и глобальном уровнях. Субрегиональные и региональные организации, такие как Ассоциация стран Юго-Восточной Азии (АСЕАН), организация африканского единства, Европейский союз (ЕС) и многие другие, сыграли важную роль в период подготовки и во время проведения саммита. Они до сих пор продолжают активную деятельность в данном направлении, стараясь претворить в жизнь «Повестку дня на XXI век» — программу действий, принятую на Конференции.

Существует, по меньшей мере, семь самых важных достижений саммита в Рио-де-Жанейро. Среди которых: Декларация по окружаю-

¹ Всемирная хартия природы // Гуманитарный экологический журнал. Т. 2. Спец. вып. 33 (1). 2002. С. 123.

щей среде и развитию (содержит 27 принципов); «Повестка дня на XXI в.» — руководство по охране окружающей среды и развитию при переходе в XXI в.; Конвенция о биологическом разнообразии и др.

Решения саммита в Рио-де-Жанейро заново подтвердили всю важность проблем, о которых шла речь еще в Стокгольме 20 лет назад, поместив человека в центр проблемы перехода к устойчивому развитию и отметив, что «люди имеют право на здоровье и продуктивное существование в гармонии с природой»¹.

Конвенция о биологическом разнообразии, принятая на саммите, вступила в силу в 1993 г. Она явилась первым соглашением глобального характера по сохранению и устойчивому использованию биоразнообразия и представляет собой основу для действий в национальном масштабе. Конвенция устанавливает три главные цели: сохранение биоразнообразия, устойчивое использование его компонентов, равное и справедливое распределение выгод от использования генетических ресурсов. В Конвенции затрагиваются многочисленные проблемы сохранения биоразнообразия, включая сохранение местообитаний, права интеллектуальной собственности, права коренных народов. К декабрю 2001 г. правительства 182 государств ратифицировали данную конвенцию.

Рассмотрим подходы к определению сущности природного наследия. Понятие «природное наследие» получило широкое распространение в практике управления природопользованием в России, зарубежных странах и на международном уровне. Вместе с тем, это понятие используется не только в практике природопользования, но и в научных исследованиях, на симпозиумах, совещаниях, конвенциях, посвященных осмыслению проблем взаимодействия общества с окружающей средой.

Однако понятие «природное наследие» вошло в широкий научный оборот лишь в начале 70-х гг. и произошло это в 1972 г. в связи с подготовкой и принятием Конвенции ЮНЕСКО «Об охране всемирного культурного и природного наследия». Конвенциональное определение природного наследия было дано ранее при рассмотрении ряда международных конвенций. Данное определение не дает полного представления о сущности природного наследия, а только выделяет объекты, которые можно отнести к природному наследию. Исходя из выделенных объектов, по Конвенции «природное наследие» в общем тракту-

¹ GEO-3: Global Environment Outlook 3 // <http://www.unep.org/geo/geo-3/russian/195.htm>. С. 17.

ется как биоразнообразие в широком экосистемном или биогенетическом понимании. Следует отметить, что принятая Конференцией ООН по окружающей среде и развитию в Рио-де-Жанейро Конвенция о биологическом разнообразии в определении биоразнообразия по сути очень близка трактовке природного наследия в Конвенции о всемирном наследии.

В то же время природное наследие не тождественно биоразнообразию, оно значительно шире его. Так, природное наследие интерпретируется на проведенной в ноябре 1993 г. Маастрихтской конференции по «Сохранению Европейского природного наследия» как «биологическое и ландшафтное разнообразие».

Таким образом, данная трактовка природного наследия за счет ландшафтного разнообразия поднимает его на качественно более высокий уровень, а именно уровень сопряженности природы с обществом, естественной истории с социальной. Это в полной мере соответствует одному из наиболее фундаментальных представлений идеологии наследия в целом, состоящему в понимании его как целостности или тесной взаимосвязанности природных и культурных компонентов. Вследствие этого природное наследие невозможно вне дефиниции феномена наследия как такового, формулировку которого будет возможно сделать после определения неперемных атрибутов наследия, а именно объекта, субъекта и функции наследия.

Так, объект наследия — это явление и конкретные (предметные) объекты природного и культурного происхождения. Субъектами наследия могут выступать этносы, этнические группы. Функция наследия — быть памятью, своего рода «генетическим кодом» этносов и человеческого сообщества в целом посредством сбережения, хранения и передачи информации о природных и культурных ценностях. Мерой природного наследия становится биологическое и ландшафтное разнообразие, мерой культурного наследия выступают характеристики этнического разнообразия.

С учетом сказанного возможно следующее определение наследия как интегрального фактора формирования и развития этносов, материализованных в объектах и явлениях природы и культуры и проявляющихся в георазнообразии.

Природное наследие нельзя определять как все природные ценности, формирующие среду жизни этносов. Природное наследие — это наследие, которое находится под угрозой утраты и является непременным условием жизнедеятельности того или иного этноса.

Таким образом, природное наследие можно определить как совокупность объектов и явлений природной среды, имеющих особую репродуктивную, санирующую, рекреационную и эстетическую ценность, а также обладающих другими полезностями, прямо не связанными с природоресурсным потенциалом.

Для более полного осмысления сущности природного наследия необходимо рассмотрение его основных функций.

Основная функция природного наследия состоит в обеспечении устойчивости природной среды к внешним факторам, связанным с человеческой деятельностью. Природное наследие представляет собой природно-экологический каркас стабильного развития региона и экологически связанных с ними территорий (акваторий).

Другая важнейшая функция природного наследия — социальная, состоящая в том, чтобы быть средой культурного наследия. У этой функции есть существенный аспект — этнический. Категория наследия предполагает наличие субъекта, в качестве которого выступают отдельные этнические группы.

Вне собственного наследия любой народ, любая этническая группа рано или поздно утрачивают свою самобытность, индивидуальность, сливаясь с другими. Зависимость этнической устойчивости от состояния наследия — это универсальная закономерность.

В размещении объектов и явлений культурного наследия имеются закономерности, в известной мере аналогичные территориальной организации природного наследия. Так, выделяются оси и узлы особо ценных проявлений культуры и истории этносов. Формируемые ими пространственные образования, по аналогии с природно-экологическим каркасом, называются историко-культурным каркасом территорий.

Пространства, связанные с природно-экологическими и историко-культурными каркасами, выделяются в территории наследия. Данным территориям принято придавать специальные охранные статусы, как в нашей стране, так и за рубежом.

Все страны имеют объекты местного и национального значения, которыми законно гордятся, и в Конвенции об охране всемирного наследия поощряется их сохранение независимо от факта включения в «Список всемирного наследия».

СОДЕРЖАНИЕ

От составителя	3
<i>Лукьянова В.</i> (5 курс) Проблемы Возрождения в работах П. М. Бицилли	4
<i>Магера Ю.</i> (2 курс) Восток в европейской живописи конца XIX — начала XX вв. (на примере живописи)	24
<i>Карандашева Н.</i> (5 курс) Проблема синтеза искусств в творчестве теоретиков символизма (на примере Вячеслава Иванова и Андрея Белого)	34
<i>Дыхно А.</i> (2 курс) Фильмы Федерико Феллини как объект культурологического анализа	47
<i>Томашвили А.</i> (5 курс) Художественное творчество в эпоху постмодернизма: соотношение теории и практики	60
<i>Денисов А.</i> (2 курс) Телевидение и культура повседневности	73
<i>Головань Н.</i> (5 курс) Сетевое искусство как феномен современной культуры: к проблеме определения	94
<i>Щербинина Н.</i> (5 курс) Детский музей как социокультурное явление в современной России	106
<i>Абидулина И.</i> (5 курс) Актуальные проблемы сохранения природного наследия	119