

Розин В.М.

## Опера в зеркалах эмоциональных переживаний, репрезентаций и философских осмыслений

**Аннотация:** В статье обсуждается новая книга Е.Н. Шапинской. Она состоит из двух логических частей: в первой вводится новое понимание искусства, как включенного в современные массовые коммуникации и практику, которая автором называется «культурным производством (индустрией)». В этих контекстах большое значение приобретает презентация, включающая построение интерпретаций художественного произведения и воплощение их в жизнь (постановку и исполнение). Анализируются, как центральные, понятия «презентация» и «художественное производство». Рассматриваются проблемы, требующие продолжения исследований: особенности удовлетворительных и сомнительных модернизаций, различие разных типов культур (романтизма, модерна, постмодерна, посткультуры), природа обобщений. Во второй части с опорой на предложенные понятия и различения предлагается анализ и интерпретация классических опер, при этом используется большой зарубежный и отечественный материал и собственные впечатления автора. Если говорить о методологии исследования Шапинской, то она включает проблематизацию, сравнительный анализ культур, критику, построение интерпретаций и новых понятий, реализацию междисциплинарного подхода «под зонтиком» философии искусства. Автор статьи реализует похожую методологию, но по отношению к исследованию Шапинской. В результате проведенного исследования удалось выявить новые представления и проблемы, рассмотренные в книге Е. Шапинской. Наиболее важными мне представляются две группы: одна касается нового понимания (картины) искусства, другая – конкретные реконструкции и комментарии классических опер. Другой результат – постановка проблем, требующих продолжения исследования.

**Ключевые слова:** Репрезентация, интерпретация, политика презентации, культура, посткультура, культурное производство, модернизация, обобщение, методология, текст.

**Review:** The article discusses the new book by Ekaterina Shapinskaya. The book consists of the two logically composed parts: the first part introduces a new understanding of art as the part of contemporary mass media communication and practice which the author calls "cultural production (industry)." In this context, great importance is gained by presentation including construction of interpretations of artwork and implementation of these interpretations into life (staging and performance). The author analyzes such central concept as "presentation" and "artistic production". The author also touches upon the problems that require further research: features of successful and questionable modernizations and differences between various types of cultures (Romanticism, Modernism, Postmodernism, Post-culture, etc.) and the nature of generalizations. The second part of the book is devoted to the analysis and interpretation of classical operas based on the proposed terms and differences. Shapinskaya analyzes both foreign and Russian sources and shares her own impressions regarding the matter. The methodological basis for Shapinskaya's research includes problematization, comparative analysis of cultures, critics, creation of new terms and interpretations and implementation of the interdisciplinary approach based on philosophy of art. Rozin has used very similar methodology but applied these research methods to Shapinskaya's research. The research has allowed to define new concepts and problems described by Ekaterina Shapinskaya in her book. The author of the present article has emphasized the following two groups of such concepts and problems. The first group refers to a new understanding (picture) of art and the second group deals with particular reconstructions and commentaries of classical operas. The other result of the research is the statement of problems that require further research.

**Keywords:** Methodology, representation, interpretation, presentation policy, culture, post-culture, cultural production, modernization, generalization, lyrics.

Думаю, выход новой книги Екатерины Николаевны Шапинской «От художественного текста к философскому осмыслению посткультурного творчества и производства», кстати, постоянного автора нашего журнала «Культура и искусство», станет настоящим событием. Прежде всего, по-

тому, что философское осмысление оперы, интерес к которой как феникс возродился в наше время, в российской науке практически отсутствует. «Мы, – пишет Шапинская, – берем на себя смелость говорить об опере, хотя это до сих пор является прерогативой музыковедов – я не встречала практически никаких культурологи-

ческих исследований, посвященной опере, по крайней мере, в отечественной литературе. В западных исследованиях дело обстоит лучше – опера анализируется с точки зрения ее культурных смыслов, гендерных ролей, эстетических особенностей, исторических импликаций. Это связано с двумя причинами. С одной стороны, традиция помещения оперы в общекультурный контекст связана с романтизмом, который придавал музыке в целом громадную роль в эмоциональной и интеллектуальной жизни человека, в ее способности создавать пространства, свободные от повседневной суеты и житейских забот... С другой стороны, на исследования оперы уже во второй половине XX века повлияло такое важное направление исследований культуры как *cultural studies*, отрицающее традиционную иерархию жанров искусства, но в то же время расширяющее до бесконечности поле культурологического анализа. Таким образом, опера стала доступна для исследования тех ее аспектов, которые выходят за рамки музыковедения или традиционной эстетики» [10, с. 254].

Но и потому станет событием, что проработан огромный материал (и западный и отечественный), и в силу убедительности теоретического осмысления, которое, тем не менее, оставляет место для постановки новых вопросов, наконец, в силу предельной современности рассматриваемых проблем и путей их решения. Рискну предположить, что эта работа очень скоро станет классической и, как говорится, настольной книгой для думающих искусствоведов, гуманитариев и философов искусства (во всяком случае, для меня это событие уже произошло).

Поясню личный интерес к данному исследованию. С одной стороны, хочу поделиться тем, что я увидел в этой книге нового, что меня поразило. С другой – несмотря на высокую оценку, попробую сформулировать проблемы, решение которых меня недостаточно удовлетворило; их обсуждение, на мой взгляд, стоит продолжить. Кроме того, как главный редактор журнала «Культура и искусство», я заинтересован в том, чтобы читатели не пропустили новую мысль и вклад в нашу область знания. Более того, если Екатерина Николаевна не согласится с моими размышлениями или, наоборот, захочет их продолжить, ей с удовольствием будет предоставлена такая возможность.

Начну с относительно формального вопроса. К какому направлению мысли относится исследование Е.Шапинской, например, на какую полку в библиотеке новую книгу стоило бы поставить: в отдел искусствоведения, или

критики, или философии культуры, или философии искусства, или теории модернизма и постмодернизма, или оперного искусства и т.д. Думаю, библиотекарь впадет в настоящий ступор, поскольку работа Е.Шапинской вполне может быть отнесена к любой из перечисленных рубрик. Хотя автор книги позиционирует себя как философ искусства и несколько раз об этом говорит, вряд ли Екатерина Николаевна стала бы отрицать междисциплинарный (полидисциплинарный, трансдисциплинарный) характер своего исследования. Впрочем, это черта многих современных исследований: они строятся с использованием нескольких научных дисциплин и стараются подключить к обсуждению экспертное сообщество. Но почему тогда, это не эклектика, что объединяет в одно целое столь разные сюжеты, методы и специалистов – может спросить недоверчивый, критически настроенный читатель? Действительно, вопрос законный, на него стоит дать ответ, даже учитывая симпатию автора книги к постмодернистскому дискурсу, в рамках которого смешение и соединение разных методов и дисциплин приветствуется (поскольку, как писал Ж.Лиотар, единый метанарратив отсутствует, а объединяет «разные языковые игры» лишь творчество индивида, подключившегося к «игре»).

Мой ответ на поставленный вопрос такой. В одно целое (исследование, законченный, но не окончательный текст) разные методы и средства, заимствованные из отдельных дисциплин, объединяют, во-первых, проблемы и задачи, которые решает автор, во-вторых, реализуемый при этом подход и видение явления (последнее может быть очень сложным, вплоть до ризомоподобного вида, который пару раз упоминается в книге). Рассмотрим подробнее и то и другое.

На какие проблемы и вопросы хочет ответить и отвечает в книге наш автор? Их достаточно много. Скажем, как объяснить оперный ренессанс, что может в старых операх волновать современного человека? Каким образом с помощью художественных средств во времени и от одних культур к другим передаются «вечные» темы и проблемы, волнующие человека. Почему центр внимания в подобных синтетических видах искусства перемещается от автора произведения и его творчества к постановке и исполнителям? В чем отличие новейшего времени и культуры от предыдущих, и каким образом это отличие определяет особенности современного искусства, в том числе и оперы? Приведу два примера постановки автором таких проблем, одна касается оперы, другая конкретной поста-

новки поздних произведений Шекспира. «Размышляя о популярности оперы в различные эпохи и о стереотипизации ее как «непонятного» искусства в другие, – пишет Е.Шапинская, – возникает необходимость ответить на два вопроса. Во-первых, почему опера, казалось бы ушедшая в ограниченное пространство оперного театра и ставшая уделом меломанов, вновь завоевала любовь аудитории, расширившейся до масштаба колоссальных площадок и масс медиа. Во-вторых, что находят для себя эти аудитории в опере, на какие жизненные потребности способно ответить это искусство, не поддающееся рационализации и здравому смыслу?» [10, с. 255]. «Существует громадное количество работ, посвященных интерпретациям шекспировских произведений в различных видах искусства, но мы, претендуя на философское осмысление музыки, обратимся к той интерпретации, которая ведет нас к поискам ответа на два вопроса. Во-первых, это проблема трансляции смыслов при помощи языка и возможности интерпретировать культурный текст, созданный в определенном хронотопе, в терминах другого времени и другой культурной формы. Второй вопрос касается доминантных культурных смыслов: какие проблемные области произведений Шекспира выступают на первый план в различных интерпретациях сегодня, указывая тем самым на культурные доминанты нашего времени и ставя вопросы, касающиеся нашего бытия здесь-и-сейчас» [10, с. 309].

Теперь, может быть, самое важное в методологическом отношении – какое явление осмысляет и анализирует Е.Шапинская, каким образом она к нему подходит (не в смысле пространственного приближения, а подхода как способа помыслить данное явление). Кажется, что речь идет об опере, репрезентации ее, разных интерпретациях содержания оперы, практической реализации данной репрезентации, исполнения оперного произведения. При таком понимании получается современная, но в то же время не очень далеко ушедшая от традиционного искусствоведческого понимания версия художественного произведения и коммуникации. Есть текст оперы или музыкального произведения, он поступает в театр в широком понимании, режиссер выстраивает его репрезентацию, а также создает определенные интерпретации содержания, постановщик ставит, музыканты и певцы исполняют задуманное, зритель и слушатель понимают (или нет) восхищаются или скажут. Здесь главное звено – репрезентация

и, на первый взгляд, кажется, что это обычное художественное изображение или выражение событий реальности культуры. А как иначе понимать утверждение автора, что нарративность текста «означает, прежде всего, расстановку акцентов в репрезентации – то, как то или иное событие или персонаж *показан* или то, как о нем *рассказано*» [10, с. 121].

Однако если брать основные предложенные автором характеристики репрезентации, то получается совсем другая картина: репрезентация не изображение содержания художественного текста и событий культуры, а способ их порождения, причем источник и направление этого порождения находятся не столько в личности художника (например, композитора, режиссера, постановщика), сколько в «культурной индустрии» («культурном производстве»). В свою очередь, культурное производство задается не только всей организацией художественной практики, но и разными intersubъективными контекстами – медийным, технологическим, досуговым, посткультурным, феминистским и другими. «В культуре, – разъясняет Екатерина Николаевна, – где представления о мире формируются преимущественно через репрезентации, трудно разграничить подобие реальности и созданный в идеологических целях конструкт, тем более принимая во внимание «правдоподобность», достигаемую при помощи технических средств, как это происходит в наши дни, когда 3D технологии делают все более «реальным» мир сказок и фантазий<...> Как показывает анализ множества культурных текстов, представление о различных феноменах социокультурной реальности складывается у современного культурного потребителя на основе репрезентаций, сконструированных, во многом, под влиянием моделей, разработанных в новейших направлениях культурологического дискурса, для которых важнее сам процесс конструирования, чем реальный референт<...> Политика репрезентации, кроме того, может быть нацелена как на поддержание обыденных представлений, так и на их изменение, «рассеивание мифа», что зависит от того, что является в данный момент доминантой в идеологии<...> Обе рассмотренные нами версии «Воццека» показывают возможности модернистского художественного текста для различных стратегий репрезентации и реализации зачастую противоречивых подходов, интересов и творческих амбиций. Текст модернистского искусства (в данном случае, оперы А.Берга «Воцтек»), попав в зону современного культурного производства, становится «открытой зоной про-

изводства значений» (термин Дж.Фиске) и, соответственно, используется для удовлетворения запросов как «искушенной», так и массовой аудитории, все больше интересующейся «высокими жанрами» [10, с. 23, 24, 33, 152].

Как показывает анализ книги Е.Шапинской, репрезентацию она берет вместе с культурным производством, которое задает для репрезентации контекст и целое. Почему такая связка, можно понять, рассматривая особенности современного искусства. Последнее не просто художественная коммуникация, ориентированная на избранную публику и реальность (категории) прекрасного. Нет, современное искусство ориентировано на современного массового зрителя и слушателя, который «испорчен» во многих отношениях: он стремится к развлечению, часто знаком с несколькими другими версиями предлагаемых ему произведений, прислушивается, и внимательно, к тому, что пишут СМИ, как масс-медиа оценивают те или иные произведения, подвержен культурным влияниям и моде, участвует, например, как феминистки в социальных движениях, не мыслит современное искусство вне технических средств репрезентации и прочее. Этот современный зритель (слушатель) общен к искусству иначе, чем традиционный. Более того, само современное искусство принципиально отличается от традиционного. Оно потому культурное производство, что как любая социальная технология (да, к прискорбию классических искусствоведов, именно технология) ориентирована на массы, на индустриальные методы, позволяющие как показывает Е.Шапинская, достаточно быстро менять оперные постановки (в этом отношении и к исполнителям предъявляются достаточно высокие требования), ориентирована на качество и сроки, на развлечение и досуг массового зрителя, но и на зрителя не то чтобы элитарного, но образованного, обладающего «культурным капиталом» (см. интересную главу в книге о культурном капитале и концепции П.Бурдье). «Многочисленные примеры, – замечает Екатерина Николаевна, – могут говорить не столько об изменении эстетических предпочтений широкой публики, сколько об успешной работе культурной индустрии, втягивающей в свою орбиту все пласты культуры, в том числе и оперное наследие» [10, с. 252].

Современное искусство, показывает автор, принципиально рефлексивно. И не только потому, что зрителю неоднократно демонстрируют еще и еще раз классические произведения,

начиная с античных драм. Но также в силу постмодернистских установок на деконструкцию, цитирование, отстранение и остранение, иронию, языковые игры, преодоление сложившихся, в том числе постмодернистских границ и жанров. «В художественной жизни наших дней, – отмечает Е. Шапинская, – мы видим многочисленные римейки старых фильмов, явные и неявные ссылки на тексты прошлого, многочисленное цитирование, что является показателем исчерпанности культуры, о котором заявляли теоретики постмодернизма. Возврат, поиски созвучий в культурных текстах прошлого – далеко не исключительная привилегия человека «посткультуры» – по сути дела, вся история культуры – во всяком случае значительная ее часть – это «переписывание», новая интерпретация определенных архетипических сюжетов, несущих в себе антропологически универсальный смысл» [10, с. 132].

Современное искусство разворачивается в пространстве «культуры после культуры»: не только после модерна и постмодерна, но и после культуры в традиционном понимании (когда предполагается, что одни культурные целостности противостоят другим, ведут с ними диалог на границах, проходящих по Бахтину везде). В этой связи Екатерина Николаевна вводит важное понятие «посткультура». «Мы снова, – поясняет она, – как и в других главах, посвященных осмыслению феноменов современной культуры, будем использовать термин «посткультура», что позволяет нам ограничить временные рамки нашего исследования последним десятилетием, «микробиением» XXI века, на примере которого мы и попытаемся проследить пути поисков, рефлексий, интерпретативных стратегий в создании архетипичного образа в его бесчисленных вариациях» [10, с. 187]. «Выйдя за пределы оперных залов на фестивальные площадки и киноэкраны, став предметом туристического интереса и потребления, – поясняет Е.Шапинская, – опера не могла не измениться и не приспособиться к законам «культиндустрии» и «посткультуры» [10, с. 16].

Можно сказать, что это понятие работает в книге с самых первых страниц. Поясняя основные задачи исследования, Екатерина Николаевна пишет следующее. «Наш экскурс в оперу проходит в нескольких плоскостях, «поверхностях», «plateau» (термин Ж.Делеза и Ф. Гваттари) (пост)современной культуры. Одна такая поверхность – это попытка охарактеризовать контекст современной оперной практики, который мы определяем как «посткультура». Другая «поверхность» пытается отойти от чи-

стой синхронии и обратиться к истории, рассмотрев то, что постмодернистские теоретики называют утратой чувства истории, вернее, превращением истории в игру на исторический сюжет. Еще одна «plateau» – это собственно эстетическая составляющая музыкальных шедевров прошлого, их восприятие в контексте совершенно других эстетических ценностей и представлений, сформированных в эпоху массового производства и тиражирования культурных продуктов» [10, с. 16-17].

Посткультура считает Е.Шапинская ставит под вопрос многие привычные для нас ценности, например, творчества. «Одной из важных проблем в понимании (пост)современной культурной ситуации является проблема творчества: возможно ли творчество в его традиционном понимании как создание новых текстов, артефактов и смыслов – в пространстве культуры, которая признает свою исчерпанность? Насколько широки границы интерпретации в плюралистическом мире бесконечного, цитирования, симулякров и иронии и каков, в это связи, статус изначального, «аутентичного» текста?» [10, с. 187].

Идея исчерпанности культуры перекликается с утверждением С.С. Неретиной о «конце культуры». «Процессы, ныне происходящие, – пишет Неретина, – можно назвать постхристианскими и потому, что мы вступили в иной мир этики, точнее не – или внеэтики, хотя бы потому, что XX век является веком, когда киллерство стало профессией. И это нельзя игнорировать... “Ризомное” сознание (*образ связи и мыслимости реальности, предлагаемый постмодернистами.* – В.Р.) не требует не то что всеединства, но даже простого единства. Можно сказать, что оно отвергает саму идею единомышленников. И это сознание столь же правомерно и равноправно в современном мире, что и культурное сознание, но почему-то культурное сознание не принимается в расчет, а следовательно, оно не глобально...Сегодня мы вправе поставить вопрос о *конце культуры*. Не о конце жизни, не о смерти человека, а именно о конце культуры как явления, имевшего свое начало и соответственно долженствующего иметь свой конец...Поэтому, на мой взгляд, сейчас, в эпоху переходности, необходимо не упование на культуру (сродни религиозной мольбе). Необходима критика культурного разума...» [4, с. 230, 231, 258, 271, 273].

Таким образом, посткультура – это не столько «микробиериод» XXI века, сколько период кризиса самого понятия культура. В частно-

сти, вот почему. Двумя необходимыми условиями традиционного культурологического взгляда являются представление о целостности культуры и ее противопоставленности другим культуросообразным целостностям (варварам, иудеям, другим культурам, современности), а также возможность занять ясную аксиологическую позицию (культура как европейская культура, как христианская культура, как отдельная национальная культура, как мировая либеральная культура и прочее). Но оба эти условия сегодня или выполняются только частично или не выполняются вообще.

Наконец, современное искусство представляет собой именно культурное производство. Чтобы возобновлять художественные произведения, делать их современными, донести до массового зрителя (слушателя), нужно не просто исполнение и постановки, а создание новой художественной реальности. Логика этой работы проясняется автором книги на примере возвращения к жизни конкретного музыкального произведения – в данном случае, оперы А.Аренского «Рафаэль». Этот процесс был «связан с работой сотрудников радиостанции «Орфей» с уникальными архивными документами, хранящихся в библиотеке радиостанции, многие из которых пострадали за долгие годы небрежения и буквально листочек за листочком были восстановлены реставраторами, оцифрованы, а затем записаны на компакт-диск. И здесь произошло событие, которое, на наш взгляд, перевернуло обычную схему тиражирования произведения искусства: от живого исполнения – к записи – к тиражированию диска и, соответственно, восприятию произведения в цифровом формате, со всеми его совершенствами и с полным отсутствием ауры. В данном случае опера «Рафаэль» вновь обрела ауру, поскольку живое исполнение стало не начальным, а конечным этапом работы по «введению» оперы «Рафаэль» в живую ткань современной культуры» [10, с. 219].

Но, думаю, указанная здесь закономерность справедлива не только по отношению к такому экзотическому случаю, практически любая интересная современная постановка художественного произведения выливается в построение новой художественной реальности. И не только постановка художественного произведения, этой закономерности подчиняется сама жизнь культуры в современных условиях. Например, обсуждая, что такое традиционная культура, я показал, что – это не культура малого народа, тем более, не куль-

тура российского населения. Традиционная культура представляет собой *современный культуротворческий процесс (практику), направленную на воссоздание и усвоение традиционной культуры*. Сюда относятся самые разные вещи: исторические и культурологические исследования (например, истории и культуры малых народов), культурно-национальные движения и программы, особенно, манифестирующие возрождение национальной культуры, создание краеведческих и национальных музеев, развитие народного искусства и ремесел, проведение национальных выставок и фестивалей, создание национальных школ, а в обычных школах специальных курсов истории края, культуры малых народов и т.п., наконец, сознательная деятельность администрации и властей, направленная на сохранение культурного наследия, защиту малых народов, политику культурного сотрудничества (субъектов всех этих усилий можно назвать «креативными») [6, с. 306-324].

Одной из новых трактовок культуры является ее понимание как «культуротворческой практики», что, на мой взгляд, эквивалентно понятию «культурное производство». Это понимание позволяет преодолеть утверждение о конце или исчерпанности культуры. Термин «сохранение культуры» не подходит для обозначения данной трактовки. Скорее речь идет о воссоздании и возобновления культуры на новом этапе ее развития. Но что в таком случае можно считать культурой? Культурологические исследования, в том числе самой Екатерины Николаевны, позволяют утверждать, что новое понимание культуры должно включать следующие пять составляющих: 1) предшествующие элементы культуры, которые воспроизводятся в сложившейся (или становящейся) культуре, 2) культурную элиту, реализующую ценности и смыслы культуры, 3) культуротворческие практики, 4) основные смыслы (ценности) культуры, 5) материальные, организационные и духовные продукты культуры. Если креативные субъекты определяют новую культуру в плане замышления и питают ее энергией, то культуротворческие практики – это так сказать деятельная, производящая сторона новой культуры. Программы же этой деятельности задают смыслы современной культуры: культура как целое, как традиция, как производство и творчество, как множество культур, находящихся между собой во взаимодействии и общении, как поле концептуализаций и тематизации культуры, как метакультура [7].

Как включенная в посткультуру и культурное производство, показывает Е.Шапинская, презентация поляризуется в двух направлениях: одно задается процессом построения интерпретации художественного произведения, другое – перечисленными выше контекстами (медийным, технологическим, досуговым, посткультурным, феминистским и другими). При этом собственную работу Екатерина Николаевна тоже включает в презентацию. Получается как бы два этажа: презентация, которую создает режиссер и постановщик (например, оперы или другого произведения искусства), и презентация, которую создает автор книги, рефлексировав их работу и творчество. «Анализируя “Зимний путь” Шуберта, разъясняет Е.Шапинская, – мы неизбежно основываемся на интерпретациях, причем в нашем случае речь идет о двойной субъективности – субъективной интерпретации музыкально-поэтического текста и нашей “вторичной” интерпретации интерпретатора, которая требует и соответственного мета-языка. Поскольку наш мета-язык находится в поле философско-культурологического дискурса, мы и прибегнем к таким категориям как ценности, смыслы, тексты и т.д., не вторгаясь в область музыковедения как исследования музыкальной формы <...> Мы попытаемся понять возможности этого самовыражения в тех условиях, когда культурное производство диктует свое видение художественного материала, а творчество носит интерпретативный характер. Нам наш взгляд, сам наш анализ носит весьма условный характер, поскольку также является видом творческого акта интерпретативного характера... Тем не менее, мы не отказываемся от убеждения, что вовлечены в творческий процесс не в меньшей степени, чем те персоны, о которых пойдет речь ниже» [10, с. 108-109, 189].

Здесь, правда, у меня сомнение: можно ли работу Шапинской, представляющую собой философское осмысление и междисциплинарное исследование, отождествлять с работой режиссера и постановщика. Ну да, в определенном смысле – это тоже процессы репрезентации и построения интерпретаций, но решающие другие задачи, имеющие другую логику. Я бы уточнил: два этажа, которые по одному отношению можно отнести к репрезентации, а по другому – нельзя, их стоит различить.

Намеченные в книге новое понимание и картина искусства подкреплены содержательными анализами опер и высказываниями известных исполнителей, философов и искусствоведов. Трудно переоценить полученный результат, в совокупности представляющий новый подход,

открывающий перспективу анализа и осмысления искусства, отвечающих современности, хотя сделано это в книге на материале, прежде всего, оперного искусства. Теперь темы, которые я хотел бы обсудить как проблемные, требующие продолжения исследований.

Первая касается приемлемости предлагаемых Екатериной Николаевной некоторых реконструкций. Приемлемости не в плане качества их выполнения или допустимости среди других версий, здесь все на высоте, а в плане соответствия замыслу автора оперы или соответствия ее содержания. Правда, постмодернисты сказали бы, что подобная постановка вопроса незаконна: любая интерпретация текста художественного произведения верна, особенно с точки зрения автора этой интерпретации и возможности на ее основе по-новому понять и прочесть этот текст. С этой точки зрения, реконструкции и интерпретации автора книги вполне адекватны: они выражают видение и ценности Е.Шапинской. Проиллюстрирую сказанное. Открывая третий раздел книги, озаглавленный «Волшебная флейта»: сказка для детей и взрослых, или размышление о трудностях выбора жизненного пути и постижения смысла жизни», Екатерина Николаевна пишет следующее.

«Волшебная флейта» – последняя опера Моцарта, которую чаще всего рассматривают как музыкальное воплощение его масонских увлечений. Но для нас – это переложенная на музыкальный язык рефлексия о важнейших аспектах человеческого существования. Главная проблема которую и ставят и разрешают на материале сказочного сюжета, как Моцарт, так и либреттист Э. Шикандер – это проблема выбора жизненного пути, которая в том или иной форме присутствует во всех символических формах человеческой деятельности. Человеку рано или поздно приходится делать выбор в пользу достижения высших целей в жизни или пребывания в рамках обыденности и рутины. Каждый из этих путей имеет свои преимущества и горести, радости и разочарования. Вся история религии и культуры в целом связана с поисками жизненной цели и путей ее достижения. Созерцание или действие рациональное постижение законов Вселенной или мистическое откровение – это дилеммы, по поводу которых спорили ученые, философы и поэты. В «Волшебной флейте» также затронуты все эти вопросы, и форма волшебной сказки, в которой представлен сюжет оперы, является очень подходящей для выражения представлений о смысле жизни» [10, с. 75-76].

Лично у меня возникает такой вопрос: неужели в сказке для детей Моцарт хотел обсудить та-

кие проблемы, как «выбор жизненного пути» или «в чем смысл жизни»? Сомневаюсь и в том, что взрослые могут увидеть в «Волшебной флейте» эти экзистенциальные темы. Если бы это был философский трактат – другое дело! Да, автор книги увидел эти темы и сюжеты и пытается открыть глаза и нам. Но вот сакраментальный вопрос: имел ли все это в виду Моцарт, мог ли он говорить на таком языке, можно ли вообще в музыке и пении передавать сложные философские содержания? Опять же постмодернист, уверенный в смерти автора, меня не поймет. Правда, как обычный слушатель он иногда не верит сам себе. «В качестве социального лица, – пишет Р.Барт, – автор давно мертв: он более не существует ни как гражданская, ни как эмоциональная, ни как биографическая личность; будучи лишена былых привилегий... и тем не менее в известном смысле я *продолжаю желать* автора текста: мне необходим его лик ... совершенно так же, как ему необходим мой...»). Именно «желание автора», – соглашается с последним Екатерина Николаевна, – подтолкнуло меня к попытке проникнуть в атмосферу его жизни, в социокультурный контекст создания песен «Зимнего пути», к восприятию этой музыки и поэзии во время ее создания, что, в конечном итоге, должно привести и к пониманию нашей необходимости, нашего «желания» этого автора и этого культурного текста» [10, с. 94].

Вообще, я подозреваю, что постмодернисты убили автора именно с целью развязать себе руки: нет автора, следовательно, допускается любая интерпретация текста, ведь только автор мог схватить интерпретатора за эти самые руки и воскликнуть – нет, я имел в виду совсем другое, например, не поиск жизненного пути и смысла жизни, а просто выражал себя в музыке и пении, а что там выражалось, – пойдди пойми. Но зачем, может опять спросить недоверчивый оппонент, нам обращаться к автору, если он сам не знает, что имел в виду, вот мы ему и поможем, подскажем? А что он хотел сказать на самом деле, знает один Бог, во всяком случае, автор этого не знает. Нам же подходит любое осмысленное содержание, которое мы сможем выявить, создавая интерпретации по всем законам презентации.

Но я думаю, не любое содержание. Что собой представляет построение интерпретаций некоторого произведения? Это всегда модернизация, но стоит различать два типа модернизации: одна заменяет произведение таким нарративом, который закрывает возможность его понять, уводит от него (назовем такую модернизацию «сомнительной») а другая, наоборот, позволяет понять

это произведение, а также его автора, часто впервые встретиться с ним (соответственно, «выверенная модернизация», выверенная не вообще, а в методологическом отношении). Сделаю отступление, чтобы пояснить их различие.

Докладывая в этом году на методологическом семинаре Людмилы Карнозовой реконструкцию работы З.Баумана «Актуальность холокоста» и рассказывая, какие задачи я при этом решал, услышал возражение. Смысл его заключался в следующем: что, мол, Вадим Розин использовал материал книги Баумана для решения собственных задач, а до самого Баумана он так и не добрался, поскольку выявлял в его работе только то, что Розину нужно было для решения своих задач. Это возражение можно перевести в одну из проблем гуманитарного познания – каким образом можно получить адекватное знание о «других», если гуманитарий всегда решает свои задачи и осуществляет модернизацию. То есть, он создает реконструкцию «другого» (автора, индивида, личности), а, как известно, реконструкция не предполагает совпадение с этим «другим», скорее она предполагает объективацию «другого», описание в определенном языке (как правило, не в том, которым владеет исследуемый), предполагает решение собственных задач, отличающихся от тех, которые решал исследуемый. При таких условиях и ограничениях, говорили мне, добраться до самого Баумана (что он видел и как мыслил) практически невозможно.

Мне эти сомнения и возражения понятны, я сам над ними много размышлял, и вот что попытался объяснить своим слушателям на примере анализа одной ситуации (кейса). Бауман, в своей книге довольно часто говорит о технологии и социальной инженерии, а в одном случае, как я показываю, описывает формирование конкретной социальной технологии – «окончательного решения еврейского вопроса». Так на первом этапе нацистская элита, захватившая власть, посылает обществу нужное для этой власти социальное послание; конкретно, они вменяли немцам представления, по которым евреи – источник всех зол и очищение от них Германии является первоочередной национальной задачей. Ко второму этапу можно отнести разработку необходимой для практического осуществления данного послания *социальной технологии* (сначала вытеснения евреев из Германии, затем полного их уничтожения). Эта технология включала в себя следующие этапы: *определение* (построение типологии, позволяющей отделить еврея от арийца, а также задать

промежуточные типы), *увольнение служащих и экспроприация коммерческих компаний, центрация (дистанцирование от общества и помещение в лагеря смерти), эксплуатация труда и голодомор, уничтожение*. К третьему этапу, хотя он разворачивался одновременно со вторым, нужно отнести создание *институтов*, обеспечивающих воспроизводство созданной технологии (научных институтов изучения еврейского вопроса, отделов в СМИ, «экономического отдела Главного управления имперской безопасности», лагерей смерти и других).

Я весь этот сложный процесс формирования назвал «социальной технологизацией». У Баумана такого понятия нет. Спрашивается, почему же я этот процесс называю социальной технологизацией, что я вкладываю в это понятие, и является подобная модернизация представлений Баумана законной? (Соответственно, чтобы было понятно: вряд ли Моцарт владел философским языком и понятиями, которыми пользуется Шапинская).

На идею технологизации как *процесса разработки новых технологий* я вышел, анализируя понятие типа в рамках типового архитектурного и градостроительного проектирования. Если характерное для XIII-XIX вв. традиционное понимание типа архитектурного объекта по исследованиям В.В.Карпова было результатом длительной исторической эволюции (тип как платоновская идея порядка и небесного образца, тип как идеальные типы архитектурных объектов, тип как культурно-исторический архитектурный образ, тип как урбанистический объект), то тип в рамках типового проектирования – это совершенно другое образование. В данном случае тип и типология представляют собой организацию городской жизнедеятельности, удовлетворяющую *технологическому* подходу. Для последнего характерны такие моменты, которые действовали и относительно проектирования и строительства архитектурных объектов и сооружений. А именно, установка на массовое индустриальное производство, требование обеспечить сроки и качество изделий, а также экономии средств, разбиение основного рабочего процесса на операции, создание условий для их реализации, подготовка специалистов-технологов (сравни с установками, предъявляемыми к постановкам современных опер).

Хотя методологические основания технологического подхода были заложены еще в 20-е годы, практическая реализация их в строительстве состоялась только после войны в 50-60 го-



ды в ходе становления типового проектирования. Именно в этот период в научных отделах ЦНИИЭПов основные процессы жизнедеятельности горожан были представлены и описаны технологически. Важную роль здесь сыграла и *теория обслуживания*. Понятия «услуга» «форма обслуживания», «доступность услуг» и другие помогли разбить процессы жизнедеятельности на отдельные операции и задать условия, необходимые для их реализации. Даже движение в транспорте было представлено как вид услуги, что позволило технологически представить циклы передвижения и жизнедеятельности горожан. Одновременно в архитектурных и строительных вузах была отлажена подготовка технологов (их знания и способности, как известно, доводились непосредственно в проектных институтах и на стройках).

Разработанную мною схему технологизации я наложил на описание Бауманом процесса формирования технологии «окончательного решения еврейского вопроса», утверждая, что Бауман фактически описал конкретный случай социальной технологизации. При этом я прекрасно понимал отличие своих представлений от баумановских, т.е. видел, что Бауман не имеет понятия социальной технологии, и я не знаю, каким образом он вышел на описание этапов окончательного решения еврейского вопроса. Тем не менее, я утверждал, что Бауман осуществляет описание социальной технологизации.

В этом плане я, конечно, осуществлял модернизацию работы Баумана, но считаю, что она была плодотворной, *выверенной*. Выверенной потому, что, во-первых, Бауман тоже использует в своей книге понятие технологии, и, возможно, близкое к моему (хотя утверждать это с полным правом я не могу, а лишь предполагаю подобное сходство), во-вторых, этапы технологизации, описанные Бауманом, хорошо подводятся под мое понятие технологизации, в-третьих, я начинаю понимать, что делал Бауман, и даже предвидеть проблемы, с которыми он может столкнуться и сталкивается реально. Есть еще один момент, относящийся уже не к воссозданию того, что делал и как мыслил Бауман, а моей собственной деятельности. А именно, подводя работу Баумана под свое понятие технологизации, я получаю дополнительный материал (еще один кейс) для конкретизации этого понятия.

Можно сказать и по-другому. Моя реконструкция и модернизация не разрушают работу Баумана, в том смысле, что я не приписываю ему то, что в корне противоречит его видению и возмож-

ностям. В отличие от выверенной модернизации сомнительная, кстати, очень распространенная, грешит указанными пороками. Например, как часто мифы культуры древних царств объявляются «превращенными формами сознания». В целом в очень приличном «Словаре античности» читаем: «Миф – форма общественного сознания, возникшая в условиях сравнительно низкого уровня социального развития и отражающая в виде образного повествования фантастические представления о природе, обществе и личности» [8, с. 358]. Тут что ни слово, то оценка: низкий уровень развития, образное, то есть подразумевается не научное повествование, фантастические, а не истинные представления. Полемизируя с подобными определениями, Б.Малиновский пишет, что он «не может согласиться ни с одним из положений этого прекрасного, хотя и краткого обобщения современных антропологических подходов к мифологии. Данное в нем определение создает представление о вообразимом, несуществующем классе произведений устного творчества – этиологических мифах, – соответствующем несуществующему желанию объяснять и бесцельным “интеллектуальным усилиям”, которые на самом деле находятся где-то за пределами примитивной культуры и социальной организации с их сугобо прагматическими интересами. Весь этот подход, – делает вывод Малиновский, – кажется нам ложным, потому что мифы рассматриваются просто как рассказы, как интеллектуальное творчество примитивных “кабинетных” мыслителей, потому что они вырываются из контекста жизни» [3, с. 106-108].

Перед нами яркий пример сомнительной модернизации. То, что мы называем мифом, считая это фантазией или превращенной формой сознания, для человека древнего мира было подлинной реальностью, в которой он не мог усомниться. Утверждение же, что Бауман описывает конкретный случай социальной технологизации, на мой взгляд, можно считать модернизацией выверенной. Здесь, естественно, может возникнуть вопрос: а можно ли вообще избежать модернизации, ну, например, как-то просто вжиться в Баумана и увидеть ту реальность, которую видел он? Уверен, нельзя, хотя есть философы и ученые думающие иначе. Во всяком случае, это не мой путь. Единственный способ понять, что делал и как мыслил другой субъект (индивид), это осуществить модернизацию (сделать реконструкцию) и убедиться, что она выверенная. Одно из условий последнего – различение собственных представлений и понятий и тех, которые были у изучаемого нами ин-

дива. Другое условие – показать, что наши представления сходны (например, В.Розина и З.Баумана). Третье – убедиться, что предложенная модернизация хорошо работает (объясняет факты, позволяет сделать следующие шаги в решении поставленных проблем).

Возвращаясь к Екатерине Николаевне спросу: можно ли считать ее модернизации (экзистенциальных проблем, дружеского, отчуждения, эскапизма и др.) выверенными? Предполагает ли ее политика репрезентации сравнение ее собственных понятий с понятиями, которыми пользовались авторы опер или их интерпретаторы? Сходны ли эти понятия или, наоборот, существенно различаются? Если предложенные автором интерпретации хорошо работают, например, многое проясняют для самой Шапинской, то проясняют ли они что-то для других интерпретаторов или смог бы эти интерпретации понять автор анализируемой оперы? В отличие от постмодернистов, как гуманитарный исследователь я считаю необходимым не элиминировать автора, а учитывать его мнение (естественно, тоже реконструируемое), а также учитывать мнения других значимых современных участников гуманитарного процесса. Кстати, судя по книге, так же считает и Е.Шапинская. Большинство ее реконструкций выверенные, но не все.

Понятно, что можно оценивать не только авторскую модернизацию, но и модернизации тех реконструкторов, которых автор книги анализирует. Например, вряд ли выверенной является феминистская реконструкция, хорошо работающая на феминистическое движение, но, думаю, не имеющая ничего общего с взглядами Моцарта. «Дон Жуан в трактовке Франчески Замбелло, – пишет Е.Шапинская, – известной своими феминистскими взглядами, – символ исчерпанности аристократической культуры, с одной стороны, и окончания эпохи маскулинной доминации – с другой... Герой Саймона Кинлисайда уверен в своем праве поступать по внезапно возникающей прихоти, у него даже не возникает сомнений в этом праве, а неудачи воспринимаются как досадные помехи, которые надо так или иначе обойти. Тем не менее, неудачи постоянно преследуют его, подчеркивая его полную несостоятельность как доминирующего субъекта. В единственной сцене оперы, где Дон Джованни демонстрирует свои способности соблазнения, в сцене с Церлиной, на первый план выступает вовсе не чувственная привлекательность или эротизм, а совершенно неприкрытый расчет девушки на повыше-

ние своего социального положения. Ироничность трактовки образа Дон Жуана основана не только на субъективном подходе режиссера, но и на амбивалентности текста оперы, который дает возможность отнестись к нему как с полной серьезностью, так и с юмором, или, в данном случае, с постмодернистской иронией. Подчеркивая комический элемент оперы, Ф. Замбелло, с одной стороны, вполне закономерно сближает ее с традицией *opera buffa*, с другой – прибегает к деконструкции мифологических и романтических представлений о севильском соблазнителе. Дон Жуан Саймона Кинлисайда одержим «сексуальным голодом: его жестокость к соперникам-мужчинам так же патологична, как и к покоренным им женщинам, он является воплощением отвратительной негативности. Раздетый в последней сцене, он представляет собой жалкую фигуру, но в голосе все еще слышится злобная властность». (193) Такое унижение героя «может рассматриваться и как деконструкция традиционного образа эротической неотразимости», и как «символическое уничтожение мужчины», предпринятое режиссером с феминистскими взглядами в ответ на многочисленные «символические уничтожения женщины» как в традиционной, так и в популярной культуре» [10, с. 302-303].

Однако подчеркну еще раз, выверенность и сомнительность модернизации характеризует только одно отношение – адекватность интерпретации авторскому видению и связанному с ним содержанию художественного произведения. Как показывает Екатерина Николаевна, современные интерпретации работают на решение самых разных задач: развлечения публики, осовременивания сюжета произведения, предъявления вечных ценностей и идей, реализации социальных и эстетических концепций и видения, преобразования зрителя и слушателя, создание реальности, уводящей от обыденности и др. Учитывая это, можно принять все репрезентации и интерпретации опер, предложенные автором книги, они могут быть сомнительными, но эффективными в других контекстах. И для каждого контекста или задачи автор книги находит аргументы в пользу современного искусства, не забывая при этом подчеркнуть всю сложность происходящих сегодня процессов. Например, как в случае создания реальности, уводящей от обыденности и повседневности (Глава 10. Опера как пространство эскапизма).

«Погрузившись на время в мир оперных страстей, человек возвращается к своей повседневной жизни с ощущением прекрасно-

го “иномирия”, которое существует рядом и со звучащей в душе музыкой. А прекрасное, ставшее частью внутреннего мира человека, помогает справляться со всеми трудностями и вызовами, которые ставит перед всеми нами столь непростая эпоха “посткультуры”, казалось бы, готовая до бесконечности фрагментировать и уничтожать ценности и идеалы, накопленные веками. И все же искусство, даже такое условное и трудное для понимания неподготовленного слушателя/зрителя как опера одерживает победу и находит все новые возможности и пространства для нового расцвета... современная культура показывает явное тяготение к ремифологизации, нео-архаике и эскапизму, проявляющемуся в самых разных формах и стилях потребления культурных товаров. Эти явления взаимосвязаны, а их соотношение характеризует динамическое состояние культуры XXI века, прошедшей через искания постмодернистов, различные виды модернизации, что отразилось и в противоречивости направлений сценических интерпретаций культурных текстов прошлого, от их “обытовления” до тотального фантазийного эскапизма» [10, с. 273-274].

Следующей проблемой, на мой взгляд, является характеристика эпох, позволяющих понять особенности современного искусства. Екатерина Николаевна намечает следующую последовательность смеющих друг друга и отчасти параллельных культур: *романтизм, модернизм, постмодернизм и посткультура*. При этом каждая характеризуется определенным набором признаков. Вот, например, некоторые признаки постмодернизма. «Наиболее выразительной характеристикой этого контекста представляется ризома – беспорядочное пространство множественности, не имеющее какого-либо преобладающего направления, а идущее в стороны, вверх, без регулярности, дающей возможность предсказать следующее движение. Ризома представляет собой метафору современной культуры с ее отрицанием упорядоченности и отсутствием синхронного порядка. Особенно характерно ризоматическое движение в постмодернистском искусстве, которое, по словам известного социолога З.Баумана, представляет собой парадигму постмодернизма. В отличие от искусства периода модернизма или любого другого периода, в нем не существует четко различимых, преобладающих школ и стилей, которые имеют тенденцию подчинять себе всю область художественного творчества. В результате как перед любителем

искусства, так и перед новичком в этой области, лежит недифференцированная область репрезентаций, в которой нет четких ориентиров, соседствуют и перемешиваются стили, эпохи, языки, что усиливает ощущение фрагментарности как мира искусства, так и мира в целом. На смену упорядоченного видения мира приходит его рассмотрение как плюралистического и фрагментарного, не подчиняющегося никаким «тотализирующим дискурсам», отдающего предпочтение плюрализму, различию и подвижности, не обладающего упорядоченным развитием, на смену которому приходит ризоматическое изменение. Плюралистический мир человека постсовременности не сводим ни к какому объединяющему принципу. “Прощание с навязчивой идеей единства» является, согласно Ж.-Ф. Лиотару, важнейшей задачей постмодернистской философии”» [10, с. 247-248].

Но характеристики и определения модерна и посткультуры в книге Шапинской содержат многие сходные черты с постмодернизмом, что отчасти понятно, учитывая эмпирический характер этих построений. Возникает два вопроса: можно ли различить указанные культуры с помощью эмпирического набора свойств, а также на основе приставки «пост» (*постромантизм, постмодерн, посткультура*). На мой взгляд, нет. Выстраивание оппозиций культур и их четкое определение предполагает теоретическую модель (концепцию), которой у автора книги пока нет. Примером подобных построений для понятия «интеркультура» и «посткультура», понимаемых, правда, иначе, чем у Е.Шапинской, выступают работы Вадима Беляева. Вот, скажем, как Беляев поясняет свое понимание либерализма в рамках концепции интеркультуры.

«Почему, – пишет он, – я называю либерализм не культурой, а интеркультурой? Потому что она формировалась как ответ на вызов борьбы «культур». Я не раз объяснял смысл жизненных вызовов, ответом на который можно считать либерализм. Если кратко, то одним из главных вызовов является бескомпромиссная борьба культур как объективированных, материализованных метафизик. В генезисе новоевропейского либерализма это конкретизировалось в социальной борьбе на основе религиозных конфессий, гражданских войнах порожденных первыми буржуазными революциями, междоусобной борьбе рождающихся национальных государств. Ответом на это стал поиск новой объединяющей стратегии. Старая – религиозная – скомпромети-

ровала себя, став частью той борьбы, которая вызывала. Новая объединяющая стратегия неизбежно должна была пойти в противоположном направлении – от «небесного объединения» к «земному объединению». Стратегия на «земное объединение» и породило систему «общечеловеческих ценностей» как земную основу, приемлемую для всех. Этой системе осталось придать высший ценностный приоритет, оставив существующими все остальные ценностные системы, но с более низким приоритетом, заставив их принять условие нарушения гражданского мира» [2, с. 27].

В рамках такой схемы интеркультура принципиально отличается от отдельных культур, как реальность, создающая условия для мира между культурами (сравни с замыслом «вечного мира» Э.Канта), причем это понятие (интеркультуры) задано не эмпирически. Думаю, что-то в этом духе, т.е. в рамках теоретического дискурса, нужно сделать, чтобы различить и связать между собой романтизм, модерн, постмодерн, посткультуру.

Остановлюсь на еще одной проблеме, встающей при чтении книги Шапинской, а именно, что такое вечные антропологические сюжеты, темы и решения, которые воспроизводит современное искусство (опера). «За всем разнообразием контекстов, продуцирующих художественные практики, – пишет Екатерина Николаевна, – стоят определенные универсальные структуры, лежащие в основе «вечных», или «бродячих» сюжетов, которые, как правило, имеют антропологически универсальную природу. Возникая вновь и вновь в различных контекстах, они оказываются в поле политики репрезентации, отражающей доминирующие установки и ценности данной эпохи и общества. Говоря о проблеме репрезентации «вечного сюжета» или архетипичного образа в посткультуре, необходимо обратить внимание на размытость эстетических представлений и ценностей, которая делает возможной бесконечное множество интерпретаций в одном культурном пространстве, что качественно отлично от способов означивания в другие эпохи, когда их основой были базовые культурные доминанты» [10, с. 295-296].

Если говорить конкретно об опере, то инвариантность проблем и сюжета, считает Е.Шапинская в значительной степени обусловлена и воспроизводится музыкальным построением оперы. «Главной причиной расширения существования текста, – пишет она, – является сама музыка, которая способна, более чем многие другие культурные формы, преодолевать границы времени и пространства» [10, с. 172].

Только на первый взгляд, здесь все ясно: существуют инвариантные, вечные содержания, которые с помощью искусства передаются от одних эпох к другим, причем достаточно адекватно, несмотря на изменение культуры и понимания искусства. Но может быть, нам только кажется, что это те же самые содержания? Разбирая репрезентации «Дон Жуана», Екатерина Николаевна вроде склоняется именно к этой точке зрения. «Амбивалентность образа Дон Жуана, – размышляет она, – делает его поистине культурным архетипом, который создается как противоположность стереотипу. «Образы величайших художников, – пишет Г.Грэхем, – не обеспечивают нас выжимками или итогами разнообразных видов опыта (стереотипами), но воображаемыми моделями, которые становятся точкой отсчета в измерении этого многообразия». С этой точки зрения Дон Жуан без сомнения может быть причислен к культурным архетипам. «Величие архетипичных образов в том, что каждая эпоха может «вычитывать» в них то, что близко ей по духу, но при этом вовсе не обязательны эксперименты с формой, которые бывают скорее неудачными и отвлекают от постижения внутренней сути образов и человеческих отношений» [10, с. 60] (курсив мой. – В.Р.). Но буквально на следующей странице Шапинская утверждает противоположное. «Причина постоянного возвращения к Дон Жуану и бесконечное количество интерпретаций вызвано притягательностью его безграничной свободы в своих желаниях, провозглашенной как жизненный принцип, который носит универсальный характер и может быть легко перемещен в разные социокультурные контексты» [10, с. 61].

Или другой вопрос, ту ли самую музыку слышали зрители «Дон Жуана» в XVIII столетии, которую слышим мы? Думаю, нет, учитывая социокультурный контекст существования современной музыки, особенности которой для оперы так точно описывает Екатерина Николаевна. Позиционируя себя как культуролога, наш автор должна была бы утверждать нетождественность восприятия музыки не только для разных культур, но также и для указанных ею периодов новоевропейской культуры (романтизма, модерна, постмодерна, посткультуры). Конечно, для разных культур это более очевидно. Сделаю отступление и остановлюсь, скажем, на средневековом восприятии музыки.

Эта музыка была неразрывно связана с религиозно-поэтическими текстами (писалась на соответствующие тексты и сопровождала их исполнение), а также с религиозной эсте-

тикой (отрешенно возвышенной или драматургической в религиозном смысле – переживание ужаса и страха перед загробной жизнью, переживание божественной тайны и восторга, смешанного со страхом, и т. п.). Музыка средних веков и Возрождения была многоголосной, причем одни голоса не согласовывались в интонационном отношении с другими (например, в мотете XII–XIII веков каждый из трех голосов имел самостоятельный текст и часто произносился на разных языках). Связь отдельных голосов достигалась согласованностью тонов, консонансностью созвучий, своеобразным «архитектурным» сочетанием и связью голосов (вспомним известную формулу «музыка как звучащая архитектура»). Наконец, для музыки этого периода характерны «общие формы движения», отсутствие индивидуальности музыкальных выражений. Большинство этих особенностей можно увидеть на примере григорианского хора.

«Григорианский хорал отличается предельной объективностью, внеличным характером (равно существенным для всей религиозной общины). Согласно учению католической церкви незримая “божественная истина” открывается в “духовном узрении”, что предполагает отсутствие в хорале всякой субъективности, человеческой индивидуальности; она являет себя в “божьем слове”, поэтому мелодика хорала подчинена богослужебному тексту, и хорал статичен так же, как “неизменно единожды произнесённое богом слово”. Хорал – искусство монодическое (“истина едина”), призванное изолировать человека от повседневной реальности, нейтрализовать ощущение энергии “мускульного” движения, проявляющегося в ритмической регулярности... Не сводя происхождение полифонии к хоральной культуре, можно утверждать, что хорал – субстанция профессионального контрапункта. Потребность усилить, уплотнить звучание хорал не элементарным сложением (напр., усилением динамики), а более радикально – умножением (удвоением, утроением в тот или иной интервал), приводит к выходу за пределы монодии (см. Органум, Гимель, Фобурдон). Стремление максимально расширить объём звукового пространства хорал заставляет наслаивать мелодические линии, вводить имитации (по аналогии с перспективой в живописи). Исторически сложился многовековой союз хорал и искусства полифонии, проявляющийся не только в виде разнообразных хоральных обработок, но также (в гораздо

более широком смысле) в виде особого склада музыкального мышления: в полифонической музыке (в т. ч. не связанной с хорал) становление образа представляет собой процесс обновления, не приводящего к новому качеству (явление остаётся тождественным самому себе, поскольку развёртывание предполагает истолкование тезиса, но не отрицание его). Подобно тому как хорал складывается из варьирования определенных мелодических фигур, полифонические формы (в т. ч. позднейшая fuga) также имеют вариационную и вариантную основу. Полифония строгого стиля, немислимая вне атмосферы хорал, была тем итогом, к которому привёл музыку Зап. Европы григорианский хорал» [9].

Указанные здесь особенности средневековой музыки можно связать с несколькими моментами. Во-первых, музыка в союзе с религиозно-поэтическими текстами соединяла человека с Богом и не просто отдельного человека, а общину, человеческий «собор». С Богом человека связывало, прежде всего, слово, имеющее творящую, сакральную силу, поэтому средневековая музыка была неотделима от слова, сопровождала религиозное слово, несла его к Богу. Во-вторых, голос самого человека, обращающегося к Богу, звучал значительно слабее, чем голоса Христа, святых, ангелов или Сатаны. Для средневекового человека мир был наполнен многими артикулированными голосами, поэтому и в музыке нельзя было допустить доминирование какого-нибудь одного голоса. В-третьих, человек почти не обращал внимание на свою внутреннюю жизнь, и соответственно она была мало дифференцирована и развита. Более осознавалась связь с общиной и богом. Но даже когда человек сосредоточивался на своей душе и переживаниях, он понимал последние как вызванные внешними силами, а именно вмешательством светлых или темных сил («Тело охотнее покорялось душе, – пишет Августин, – нежели душа сама себе в исполнении высшей воли... А воля моя, к несчастью, была в то время не столько во власти моей, сколько во власти врага моего... две воли боролись во мне, ветхая и новая, плотская и духовная, и в этой борьбе раздиралась душа моя» [1, с. 209]). Как это ни кажется невероятным, человек средних веков не имел переживаний и эмоций, соответствующих современным, характеризуемым непрерывностью, динамизмом, напряжениями и разрешениями, индивидуальной «драматургией». С переходом от ужаса к облегчению (в результате причастия или отпущения грехов) средневековый человек просто менял одно состояние на другое, связь между

ними мыслилась не во времени, не в перипетиях собственного Я, а относилась к внешнему плану и действию (ведь отпустил грехи священник).

Каким же образом человек средних веков мог переживать музыку? Скорее всего, как звучащий храм, собор. Попадая в него, душа или возносились на небо, к Богу, или падала вниз, в преисподнюю; трепетала от восторга и радости («пронзенье сердца», как тогда говорили), или замирала от страха и ужаса. Личными здесь были только сами переживания души, все содержание и структура этих переживаний были общими, соборными, задавались религиозным мироощущением.

Нельзя ли по аналогии утверждать, что восприятие музыки серьезно различается и для указанных Е.Шапинской периодов Новоевропейской культуры. Во всяком случае, я склоняюсь именно к этому предположению. Нам может казаться, что человек XVIII или XIX вв. слышал ту же самую музыку, имел в виду те же самые идеи и различия, которые естественны для нас, поскольку те же самые звуки и слова. Но ведь мы слышим не звуки, а музыку, и не слова, а осмысленный текст. Здесь, конечно, я сам могу задать вопрос о культурных универсалиях: есть они или нет? Думаю, есть, но их надо правильно понимать. Универсалии – это не вечные натуральные феномены и инварианты, а наши особые построения и реконструкции, в ходе которых мы устанавливаем связи современных представлений с бывшими раньше (в других культурах или эпохах нашей культуры), понимая последние или как *предпосылки* современных представлений или как *предыдущие ступени* их развития, но не как *тождественные* современным.

Еще одна проблема, с которой я часто сталкиваюсь и сам – это наши поспешные обобщения. Вот, например, Екатерина Николаевна обсуждает феномен оперного эскапизма. «Мы, – пишет она, – рассмотрим оперу с точки зрения возможностей эскапизма, которые она дает и которые могут реализоваться в зависимости от необходимости слушателя/зрителя ощутить себя, пусть временно, в том мире, который творится на оперной сцене, войти в него в качестве участника, а не наблюдателя, пусть даже восхищенного, сбросить сдерживающие правила и стандарты обыденности, уйти от здравого смысла. Для этого возможности оперы шире, чем у многих других видов традиционного искусства или у других музыкальных форм (я не рассматриваю здесь ни кино, ни виртуальную реальность, в которых, колоссальные возможности эскапизма не вызывают сомнения)... На наш взгляд, оперы Пуччини, Леонкавалло или Чилеа с их страстностью и доведением всех чувств героев до крайней точки, в конце концов, до трагическо-

го финала, вряд ли могут показаться отражением «правды жизни», для которой характерен компромисс и рационализм. Область оперных эмоций – это область желанного, но недостижимого в повседневной жизни, то есть область эмоционального эскапизма, но вовсе не идентификации с оперным героем и возможности переносить его чувства и действия в область реальных социальных отношений» [10, с. 259, 260].

Здесь явное обобщение. По отношению к нему у меня возникают вопросы: всегда ли это так, какие есть исключения, при каких условиях мы можем делать такое заключение (обобщение)? Я полностью согласен с Екатериной Николаевной, но хотел бы сохранить конкретность и уникальность феномена, а вдруг, здесь не одна закономерность, а две-три. Без обобщений обойтись нельзя, но делая их раньше времени, мы можем закрыть и пропустить многие конкретные феномены, которые надо изучить, которые под предложенное обобщение не подходят.

Именно в этом ключе я понял критическое замечание на мое предложение создать «схемологию» (учения о схемах) недавно ушедшего от нас прекрасного философа Александра Павловича Огурцова. «Детальное описание многообразных типов схем, – пишет он, – используемых в наши дни (психологических, проектных, направляющих, методологических, технологических и др.) и их разных функций, приводит В.М.Розина к выводу о необходимости создания «схемологии» – самостоятельной гуманитарной научной дисциплины, близкой к семиотике и выполняющей функцию, аналогичные математике в естествознании. Принимая его описание многообразных схем, не могу согласиться ни с предложением о создании новой научной дисциплины – схемологии, ни с определением ее функций... Дело не столько в несвоевременности такого рода предложений, поскольку еще далеко не полностью описано все многообразие концептов и схем, сколько в том, что формирование научной дисциплины закрывает перспективы для осознания методологической функции и концептов, и схем. Подобная схематизация различных типов концептов и схем фиксирует их использование для ряда эпистемических целей, от замещения идеальных объектов научной теории до коммуникации со своими приверженцами и оппонентами, но не позволяет отделить первичную функцию от производных, нехарактерных для них. В этом описании многообразных типов концептов и схем и их функций утрачиваются их главенствующие тип и функции – для кон-

целта быть выражением авторской инновации, для схемы – быть первым шагом в ее переходе к признанию микросообществом и научным сообществом» [5, С. 54-55].

В культурологии проблема логики обобщений, на мой взгляд, стоит очень остро. Мы очень часто грешим против истины, преждевременно обобщенно характеризуя культуры и культурные явления, пропуская различия и отдельные типы. Обобщения и закономерности имеют одну неприятную особенность: они создают слепое пятно в нашем эпистемическом видении, скрывая от нас явления, не подпадающие под данные построения.

Разбирать в статье большую содержательную книгу – занятие неблагоприятное. Трудно

где-то остановиться: и этот вопрос интересный и тот, да и сам хочешь высказаться. Вполне возможно, что надо поступать так, как это делает Вадим Беляев. Почти на каждую прочитанную книгу он пишет свою с анализом и осмыслением продуманных им вопросов. Тем не менее, я все же останавливаюсь, рассмотрев небольшую часть затронутых Е.Шапинской вопросов и тем. Наиболее важными мне представляются две группы: одна касается нового понимания (картины) искусства, другая – конкретные реконструкции и комментарии классических опер. В заключение повторю еще раз: выход книги Екатерины Николаевой станет событием, и уверен, она войдет в золотой фонд гуманитарного знания.

### Библиография:

1. Августин. Исповедь. М., 1992.
2. Беляев В.А. Философия управления между теорией менеджмента и философией культуры. М., 2012.
3. Малиновский Б. Магия, наука и религия. М., 1998.
4. Неретина С.С. Точки на зрении. Санкт-Петербург, 2005.
5. Огурцов А.П. Генетическая методология и переход от индивидуальной инновации к ее общезначимости // Методология науки и антропология, М., 2012.
6. Розин В.М. Теоретическая и прикладная культурология. М., 2007.
7. Розин В.М. Смерть культуры. Да здравствует культура // Полигнозис. 2009. N 4.
8. Словарь античности. М., 1989.
9. Хорал // Музыкальная энциклопедия (<http://www.music-dic.ru/html-music-enc/h/8203.html>)
10. Шапинская Е.Н. Музыка на все времена: классическое наследие и современная культура. Ярославль, 2015.
11. С. И. Жимбеева Проблема адекватной интерпретации основ другой культуры. // Философия и культура. – 2010. – 12. – С. 87 – 93.
12. Беляев В.А. Философия К.Поппера и мировая посткультурная революция // Философская мысль. – 2014. – 12. – С. 1 – 97. DOI: 10.7256/2409-8728.2014.12.14309. URL: [http://www.e-notabene.ru/fr/article\\_14309.html](http://www.e-notabene.ru/fr/article_14309.html)

### References (transliterated):

1. Avgustin. Ispoved'. M., 1992.
2. Belyaev V.A. Filosofiya upravleniya mezhdru teoriei menedzhmenta i filosofiei kul'tury. M., 2012.
3. Malinovskii B. Magiya, nauka i religiya. M., 1998.
4. Neretina S.S. Tochki na zrenii. Sankt-Peterburg, 2005.
5. Ogurtsov A.P. Geneticheskaya metodologiya i perekhod ot individual'noi innovatsii k ee obshcheznachimosti // Metodologiya nauki i antropologiya, M., 2012.
6. Rozin V.M. Teoreticheskaya i prikladnaya kul'turologiya. M., 2007.
7. Rozin V.M. Smert' kul'tury. Da zdravstvuet kul'tura // Polignozis. 2009. N 4.
8. Slovar' antichnosti. M., 1989.
9. Khoral // Muzykal'naya entsiklopediya (<http://www.music-dic.ru/html-music-enc/h/8203.html>)
10. Shapinskaya E.N. Muzyka na vse vremena: klassicheskoe nasledie i sovremennaya kul'tura. Yaroslavl', 2015.
11. S. I. Zhimbeeva Problema adekvatnoi interpretatsii osnov drugoi kul'tury. // Filosofiya i kul'tura. – 2010. – 12. – С. 87 – 93.
12. Belyaev V.A. Filosofiya K.Poppera i mirovaya postkul'turnaya revolyutsiya // Filosofskaya mysl'. – 2014. – 12. – С. 1 – 97. DOI: 10.7256/2409-8728.2014.12.14309. URL: [http://www.e-notabene.ru/fr/article\\_14309.html](http://www.e-notabene.ru/fr/article_14309.html)