

**Культура и общество. Философия. Социология**П. С. ВОЛКОВА,  
П. В. НЕВСКАЯ**ВЕЧНЫЕ СЮЖЕТЫ ИСКУССТВА В СОВРЕМЕННОМ КИНЕМАТОГРАФЕ**

*В статье показано, что вечные сюжеты искусства, как правило, корреспондируют с вечными философскими вопросами, на протяжении столетий привлекающими к себе интерес представителей разных философских школ и направлений. Аргументация данной точки зрения выстроена в опоре на художественный фильм Т. Гиллиама «Бразилия».*

**Ключевые слова:** философия искусства, смыслообраз, вечные сюжеты искусства, культура мышления.

Как известно, термин «эстетика», был введен А. Баумгартеном при осмыслении вопросов поэтического творчества. Разделение духовных способностей человека, актуализируемых в процессе знакомства с образцами искусства, ученый осуществлял в опоре на триединство разума (в его ведении находится логика), воли (она непосредственно связана с этикой) и чувственного восприятия (его изучает эстетика) становится очевидным следующее.

В рамках бахтинской философии диалога «участно» (небезразлично, равнодушно) мыслящие люди не отделяют своего поступка от его результатов (продукта деятельности), а стремятся определить их «в едином и единственном контексте жизни как неделимые в нем» [1]. Соответственно, этический закон можно трактовать не как общепринятую норму, бытующую на уровне моральных принципов, но как поступок, в том числе поступок-мысль, который «продуктивно-активен лишь в момент приобщения в себе значимой истины действительному историческому бытию». При этом момент подлинного понимания как исходного феномена мышления, согласно Бахтину, заявляет о себе только и исключительно «в действительном осуществляемом признании, в действительном утверждении» [2]. Принимая во внимание философское наследие отечественного ученого, в данном контексте более уместно говорить не столько об эстетике как части целого, именуемого философией, сколько о *философии искусства*. Неслучайно та граница, которая пролегает между интересующими нас областями знания, определялась исключительно сквозь призму языка: если суть философии – опредмечивать *смыслообразы*, то искусство всегда и только занято воплощением *смыслообразов* [4]. Главным аргументом в пользу обозначенной позиции может послужить, на наш взгляд, и то обстоятельство, что вечные сюжеты искусства оказываются напрямую связаны с «проклятыми» вопросами, решением которых философия занимается на протяжении всего времени своего существования.

В качестве примера остановимся на режиссерской работе Терри Гиллиама – фильме «Бразилия» (1985). Название фильма отсылает нас к известной песне Ари Барросо «Aquarela do Brazil» (1939), в

которой герой повествует об утраченном счастье: «Сердца там пылали июньской порой / Когда мы стояли под желтой луной / Шептали о счастье, что ждет нас с тобой. / Мы поцеловались... / Прильнув друг к другу / А потом... / А завтра будто свет погас / И мили разделяли нас / Но сотни нежных слов и фраз / Сказать хочу сейчас. / Когда же в сумраке ночном / Я вспоминаю о былом / Всегда я думаю / О том, / Чтоб возвратиться / В старую Бразилию» (пер. Ст. Волкова).

Когда авторы картины знакомят нас с главными героями, мы видим голубую высь. Сэм Лаури, преодолевая пространство подобно птице, стремится на зов Прекрасной Незнакомки (Джилл Лэйтон), чей облик скрыт за пеленой прозрачной ткани. Этот полет – плод сонных фантазий Сэма, однако первоначально звучащая без слов песня, под которую уста героев сливаются в небесном поцелуе, становится нитью между двумя мирами – миром грез и обыденной повседневностью. Почти по Г. Берлиозу, который был убежден, что лишь музыка может дать представление о любви, хотя и то и другое – два нераздельных крыла души, или по А. Пушкину («Одной любви музыка уступает, / Но и любовь мелодия...»), любовь, рождающаяся на фоне музыкального сопровождения, выступает и символом свободы, и синонимом единственно возможной жизни, наполненной яркими красками праздничного карнавала.

В данном контексте «художественная действительность» (М. Бонфельд) песенной Бразилии – земной рай, выступающий аналогом Города Солнца (Кампанелла), Шамбалы (поиском которой наряду со многими занимался Н. Рерих), «города золотого» (Б. Гребенщиков). Иными словами, это пространство чаяния и надежд на лучшую долю, которой каждый достоин. Пожалуй, именно мысль о том, что *лучшая доля* непременно найдет нас «там, где-нибудь, когда-нибудь <...> Не знаю где, не понимаю, как, / Но где-нибудь, когда-нибудь наверно» (Г. Адамович) и была мощным стимулом в поисках истины. Этот поиск – то же, что путь философствования, на котором сходятся / расходятся представители разнообразных философских школ и течений. Объединяющим их всех началом является лишь одно – бескорыстная любовь к мудрости.

Главные герои «Бразилии» Сэм и Джилл – персонификация категорий Инь / Ян или части андрогина, который, по мысли Платона, обладал великой силой, которая достаточна для того, чтобы совершить восхождение в божественный небесный мир и свергнуть богов.

«Каждый из нас, – провозглашает в платоновском «Пире» Аристофан, – половинка человека, рассеченного на две камбалоподобные части, и поэтому каждый ищет всегда соответствующую ему половину. Мужчины, представляющие собой одну из частей того двуполого прежде существа, которое называлось андрогином, охочи до женщин, и блудодеи в большинстве своем принадлежат именно к этой породе, а женщины такого происхождения падки до мужчин и распутны. Женщины же, представляющие собой половинку прежней женщины, к мужчинам не очень расположены, их больше привлекают женщины, и лесбиянки принадлежат именно к этой породе. Зато мужчин, представляющих собой половинку прежнего мужчины, влечет ко всему мужскому <...> Это самые лучшие из мальчиков и юношей, ибо они от природы самые мужественные» [5]. В этом смысле стремление мужчины к связи с женщиной древние греки считали проявлением низшей, животной-материальной природы человека – неистинной формой любви: благо и красота как окончательная цель жизненных стремлений, реализуемая через любовь, осуществляется не в самом человеке, а в бесконечной родовой последовательности. В такой цепи каждый новый рожденный – лишь средство достижения блага в далеком будущем. Связь женщины с женщиной считалась во всех смыслах бесполезной, поскольку женское пассивное начало само по себе неспособно ни к какому рождению (материально-природному, творческому, и уж тем более – к духовному). Только в платонических отношениях между мужчиной и женщиной, утверждали они, осуществляет себя высшая форма любви.

Неслучайно, мы думаем, Джилл предстает в мальчишеском комбинезоне и отличается короткой стрижкой от всех остальных присутствующих в фильме персонажей женского пола. Обладающая практической сметкой девушка выступает в качестве водителя грузовика, а роль незрелого юноши отведена Сэму, который в минуты слабости отчаянно ищет материнской поддержки. Что касается матери Сэма (ее зовут Ида), то она молодится при помощи пластической хирургии и стремится жить в окружении расчетливых молодых людей, реагирующих на ее прелесть. Только благодаря Джиллу Сэм приобщен к совершенствованию в любви, мудрости и в добродетелях – процессу, который, согласно древним, осуществлялся как преодоление низших ступеней бытия и постепенное восхождение на более высокий уровень.

Очевидная «слабость» Сэма (в отличие от «силы» Джилла) – знак того, что взаимоотношения

героев отмечены платонической любовью, чувством, конечная цель которого не созерцание, а воплощение прекрасного и блага. Стремление друг к другу с неизбежностью оборачивается для героев стремлением к свободе, поэтому зарождение чувств Сэма к Джиллу оказывается по-настоящему благим делом. Однако Сэм по профессии – служащий Министерства Информации. Оно олицетворяет сковывающую всех и каждого по рукам и ногам Систему: достижение человеком искомого блага оборачивается угрозой существующему порядку, а значит – уничтожением самой Системы.

Чтобы оправдать преследование главных героев, Министерство Информации квалифицирует их попытку вырваться за границы Системы как терроризм. Нельзя не заметить, что подобный поворот событий во многом напоминает развитие сюжета в романе Джорджа Оруэлла «1984». Даже беглое знакомство с героями Оруэлла позволяет узнать их в героях «Бразилии» (неизменные приметы Джулии, как у Джилла, – комбинезон, короткая стрижка, практическая сметка; Смит, в отличие от Сэма, предпочитает действие бездействию, но он менее проницателен, чем Джулия, и точно так же, как и Сэм Лаури, подвержен партийной пропаганде).

Важно и то, что каждый видит сны: Смит – свою Золотую Страну, Сэм – свою Бразилию. Сходны и центральные ведомства, где они служат. Министерство Информации с развешанными по стенам лозунгами «Подозрение рождает уверенность», «Правда сделает вас свободными» – такой же министерский лабиринт, маленьким винтиком которого чувствует себя герой романа «1984», где тоже немало подобных лозунгов: «Война это мир», «Свобода это рабство», «Незнание – сила». Кабинет Сэма – та же «кабинка без окон», о которой упоминает Оруэлл.

Чем герои «Бразилии» отличаются от этих возможных прототипов? Конечно, дело не в том, что Сэм пишет любовную записку на оконном стекле грузовика Джилла (в романе «1984» Джулия первой признается в любви Смигу). Они – эти ребята из «Бразилии» – изначально ближе к нам, сегодняшним, чем сходные с ними лица романов Оруэлла, Хаксли и т. п. Они честны и обладают чувством собственного достоинства, хотя и выступают носителями всех тех противоречий, которые позволяют нам видеть в них самих себя. Сомневающимся, нерешительным, ошибающимся; то бунтующим, то готовым следовать установленным правилам, – но при всех обстоятельствах склонных быть скорее жертвой, чем палачом. Вот почему предательство, которое уничтожает любовь героев Оруэлла, в контексте «Бразилии» оказывается абсолютно невозможным.

Сэм и Джилл обречены на разлуку. В этом смысле в фильме слышно эхо Шекспировской трагедии; с той лишь оговоркой, что непримиримая вражда родов Монтеки и Капулетти трансформируется в мотив неравенства социальных ролей (Сэм – служащий

Министерства Информации, Джилл – водитель грузовика). Мы помним, Лоренцо, убеждая Джульетту принять снотворное, предлагал «разыграть» самоубийство, обманув тем самым преследователей. Чтобы спасти свою возлюбленную от угрозы со стороны Министерства, Сэм «убивает» Джилл, нажимая на клавишу «delete» в каталоге, где хранятся персональные данные. Но как и в случае с Ромео и Джульеттой, мнимая смерть приводит к реальной гибели: Джилл расстреливают при попытке сопротивления властям, а Сэма настигает безумие.

Звуки песни «Бразилия» сопровождают крупный план: чистые, по-детски распахнутые глаза – взгляд навстречу «другой жизни» – той жизни, в которой Сэм и Джилл всегда вместе:

С начала лета мы не расставались  
И каждый новый день был продолженьем  
Ночных объятий – то сердца сливались  
В янтарном звоне наших лунных бдений.  
И страшным сновиденьем утро стало,  
Когда я понял, что с тобой в разлуке.  
Я смог сказать тебе тогда так мало,  
Что груз безмолвия отныне горше муки.  
Сейчас мне сумерки милее солнца  
Я вспоминаю карнавала краски  
И трепет чувств, и глаз глубоких донца...

Моя любовь не прячется под маской (пер. П. В. Невской).

Любовная история, рассказанная в фильме, тесно вплетена в сеть знаков-символов, которые отсылают нас к вечным сюжетам искусства:

– мечта о вечной молодости и красоте;

– мотив двойничества – тень, ставшая господином (Е. Шварц), портрет Дориана Грея (О. Уайльд), черный человек (А. Чехов, С. Есенин) и пр.;

– идея совершенного механизма, который бы превосходил живую природу. Здесь стоит вспомнить не только соловья и розу (Г.-Х. Андерсен), но и вариант, близкий к мотиву двойничества, – Голем (Г. Майринк, С. Лемм), Франкенштейн (П.-Б. Шелли) и т. п.;

– наличие тайны (запрета). Нарушением запрета для героев начинается череда испытаний (русские народные сказки, «Опасный поворот» Дж. Пристли).

Обозначенная проблематика затрагивает и вопросы познания в области генной инженерии, философской объективизации смысла Я – ТЫ – ОНО (Бубер); соотношения между индивидуальным сознанием и коллективным бессознательным (Юнг), проблему «человек и техника» (Бердяев, Хайдеггер), этические основания современной науки.

К каким результатам приводит решение обозначенного комплекса проблем в художественном пространстве фильма «Бразилия»?

Желание быть вечно молодой, поддерживать себя бесчисленными пластическими операциями, по сути, позволяет Иде как можно дольше оставаться «самкой». Получив новое лицо и тело, мать Сэма

видит во взрослом сыне лишь напоминание о том, сколько ей лет на самом деле, – помеху своему успеху у окружающих ее поклонников. Она утрачивает не только собственно человеческое, но и то природное начало, способность представителей животного мира жертвовать собой во имя потомства.

Тема двойника решена как поединок: Сэм оказывается могущественнее железного самурая, но, приподняв забрало у поверженного противника, он с ужасом видит свое собственное лицо.

Идол – олицетворение системы, частью которой является и сам главный герой. Отсюда подозрения Сэма по отношению к Джилл как потенциальной террористке, его уверенность в праведности беззаконий, которые совершает система, предотвращая возможный заговор (уничтожая сотни людей под предлогом, что это нужно для безопасности большинства). В этом же и корень абсолютного равнодушия Сэма ко всему происходящему. Мать во время взрыва в ресторане задает Сэму вопрос: «Когда вы покончите с этим терроризмом?» Сын уходит от ответа: «Я ведь сейчас обедаю. И к тому же я служу в другом отделе».

В противоположность андерсеновской сказке, где соловей и роза пленяют сердце избалованной красавицы, которая предпочитает любоваться искусными поделками и не чувствует дыхания самой жизни, в «Бразилии» живой человек воплощает собой говорящую машину. Такова девушка-посылная – род почтальона. Ее костюм напоминает об обстановке борделя, она поет – из ее вокализа Сэм получает информацию об очередной вечеринке у матери, на которую он приглашен. Подчеркнем, что, в отличие от Голема (даже будучи наделен подобием разума, Голем неспособен к речи аналогично вступившему в поединок с Сэмом самураю), девушка-почтальон не просто говорит, но пропевает заданную ей информацию. По всей видимости, толчком в создании этого образа стала одна из примет нашего времени – массовое изготовление открыток, в которых заранее напечатаны пожелания ко всякому случаю и от любого лица («Дорогой бабушке от внучки», «Милой сестренке», «Любимому брату» и т. д.). Тратить силы на то, чтобы найти только свои слова, обращенные к близкому человеку, не приходится. И если открытка снабжена музыкальным сопровождением, многие пребывают в уверенности, что такое послание порадует адресата и вполне заменит непосредственное общение. Приобретая подобные «игрушки», мы, по сути, платим деньги за душевную лень: создавая иллюзию общения, живем, успокоенные сознанием выполненного долга.

Новость приходит к Сэму с опозданием. На его замечание о том, что информация устарела, вечеринка уже полчаса как началась, девушка-почтальон отвечает: «Я знаю. Мы не успеваем, слишком много заказов, но ведь вы довольны?»

И впрямь, кто упрекнет отправителя в черствости? Ведь «живая открытка» говорит не сама за себя, а за того, кого нам так хочется услышать...

Техника и человек накрепко спаяны: детали кондиционера выступают точной копией наших внутренних органов, а стенографистка, фиксирующая реплики бесконечных допросов, весьма комфортно чувствует себя «в одной упряжке» с печатной машинкой. Бесперебойное поступление новой информации обеспечивается посредством металлических перчаток (тонкие, покрывающие нижние фаланги пальцев машинистки пластины и подсоединенные к ним электрические провода). Подобные биороботы необходимы, полезны и востребованы в ситуации, при которой у любого нормального человека руки бы непременно тряслись – как фиксировать поступающую по наушникам информацию, где каждое слово – крик отчаяния и боли? Более того, существование персон, способных выполнять такую работу, снимает вопрос о целесообразности пыток.

Неужели кто-то заинтересован в том, чтобы держать народ в постоянном страхе? Пролить свет на это обстоятельство, казалось бы, может друг Сэма. Этот наделенный психологией раба чиновник с готовностью переименовывает свою жену из Эллис в Барбару только потому, что заместитель министра запомнил ее как Барбару – не дай Бог не угодить начальству!

В момент, когда Сэм угадывает, что именно он, его друг, стал убийцей человека, попавшего в черный список по ошибке, Джек оправдывается: «Я все сделал правильно! Разве я виноват в том, что мне дали не те бумаги и не того человека?» Отдел, в котором служит Джек, занимается исправлением информации (однако реально в этом отделе исправляют не столько информацию, сколько действительность, которая не вписывается в законы и правила, существующие на бумаге). Убежденности в правомочности своих действий и, одновременно, абсолютная неспособность нести ответственность за содеянное «прочитываются» в том, что будучи при исполнении Джек надевает на себя маску полуробенка – полу-Будды. По этой маске Сэм узнает своего давнего приятеля, когда сам оказывается посажен в кресло пыток.

Джек – такой же заложник системы: как дитя, не ведает, что творит, но при этом не сомневается в том, что имеет право наставлять людей подобно Учителю. Пожалуй, из трех направлений современного буддизма («южного», главный принцип которого заключается в независимости последователей Будды от каких-либо внешних условий; «северного», с его центральной идеей терпимости; а также направления, получившего название «алмазная колесница», цель которого заключаена в достижении просветления или, что то же, обретения природы Будды в течение одной человеческой жизни [6]) Джек наиболее близок к последнему.

На наш взгляд, невозможность разделить сотрудников Министерства на правых и виноватых тоже следствие тесного срастания человека и механизма: «выход из строя» одного или другого служащего – только досадное недоразумение.

Мистер Курцман – начальник отдела, в котором работает Сэм, воспринимает информацию об устранении человека и сбое программы в компьютере одинаково: сетует исключительно по поводу того, что вся эта неразбериха произошла не в пору правления его предшественника, а именно тогда, когда он вступил в новую должность.

Другая причина, по которой жизнь в «Бразилии» уподоблена замкнутому пространству, кроется в тотальном запрете на инакомыслие. Негласное табу на все, что имеет личностную окраску, погружает молчаливое большинство «в неявную заторможенность, в чуждую очевидности предопределенность, автоматизм случайного и невольного»; отрабатываемая в Министерстве Информации система запретов олицетворяет собой ту силу, которая накладывает на всех без исключения граждан – именно вследствие словесного воплощения – действенные санкции «за неизбежное нарушение запретов» и «пагубные последствия таких нарушений» [9].

В этом, пожалуй, и состоит объяснение той ситуации, когда один из героев – сантехник Арчибалд Таттл – бесследно исчезает в ворохе бумаг. Неоднократно побеждавший в столкновениях с представителями системы, этот супермен оказался абсолютно беспомощен перед печатным словом: поскольку на бумаге он – враг, то подлежит уничтожению. Здесь же, как нам кажется, заметна и железная логика развития событий, которые разворачиваются на фоне всеобщего ожидания (так никогда и не наступившего) Рождества. Действительно, если «Вначале было Слово...», то слово, отмеченное отсутствием смысла, способно сотрясать лишь воздух. Заполнить вакуум и призваны служащие Министерства Информации, которое обеспечивает вечный круговорот колесообразного вращения причин и следствий. Точки нет, как нет и завершения.

В чем же авторы фильма видят спасение?

С одной стороны, финал «Бразилии» убеждает нас: именно те, кому удалось вырваться из телесных оков даже путем смерти или безумия, оказываются в выигрыше. «Те живут, которые улетели <...> из телесных оков» [8]. С другой, если речь идет не столько о «художественной действительности» (М. Бонфельд), сколько о действительности сегодняшнего настоящего, мы воочию видим правоту одного из мудрецов, который заметил: самое важное в этой жизни – возделывать свой сад. «В минуты трудных испытаний нельзя складывать крылья, судьба не жалует слабых, она разбивает их при первой возможности. Нужно расправлять крылья и лететь навстречу буре, тогда буря в конце концов разобьется о каменную волю и сама разлетится слабыми перьями воздушных потоков, которые будут восприниматься на земле как легкий безобидный ветерок» [9].

Подытоживая изложенное, заметим: опыт, реализуемый в контексте философии искусства, может рассматриваться в качестве одного из путей «освобождения человека из-под опеки социальности в

любых ее формах – политического тоталитаризма, коллективизма, группизма и различных способов принуждения» [10]. Ничто другое, как культура мышления, актуализируемая посредством смыслообразов и словообразов, «раскупоривает» социальную организацию и создает то измерение исторического процесса, в котором возможно накопление опыта свободы» [11].

### Литература

1. Бахтин М. М. Работы 1920-х годов. Киев, 1994. С. 24–25.
2. Там же. С. 31.
4. Голосовкер Я. Э. Логика мифа. М., 1987.
5. Платон. Федон, Пир, Федр, Парменид. М., 1999. С. 100.

6. Борзова Е. История мировой культуры. СПб., 2002. С. 357.

7. Рабан К. Разрывы в метафоре: табу, фобия, фетишизм. URL: <http://millit.ru/~razryvy-v-metafore...fobiya-fetishizm.php>

8. Фрейденберг О. М. Поэтика сюжета и жанра. М., 1977. С. 315.

9. Костомаров Л. П. Ветер Атлантиды // Роман-газета. 2002. № 22. С. 2–95.

10. Щедровицкий П. Г. Изменения в мышлении на рубеже XXI столетия: социокультурные вызовы и последствия использования рамочных техник // Известия Таганрогского государственного радиотехнического университета. 2005. № 7. С. 16.

11. Там же. С. 17.

### P. S. VOLKOVA, P. V. NEVSKAYA. ETERNAL THEMES OF ART IN MODERN CINEMA

*The article shows that the eternal themes of art, as a rule, correspond to the eternal philosophical questions, which for centuries have been attracting the interest of representatives of different philosophical schools. The reasoning of this view is built on the events in the film by T. Gilliam «Brazil».*

**Key words:** *philosophy of art, eternal subjects of art, culture of thinking*

Н. В. АНИСИМОВ

## ВЛИЯНИЕ ЗАКАЗА ОБЩЕСТВА НА ХАРАКТЕР ПРОЦЕССА ДИЗАЙН-ПРОЕКТИРОВАНИЯ

*Автор исследует мотивы, обуславливающие формирование заказа на дизайн-проектирование, и культурный уровень заказчика как основные факторы, определяющие работу дизайнера над проектом.*

**Ключевые слова:** *дизайн-проектирование, общественный заказ, культурный уровень заказчика.*

Ряд современных исследователей истории дизайна (Н. В. Воронов, В. Р. Аронов, А. Н. Лаврентьев) обоснованно утверждают наличие двух больших периодов в его развитии – предыстории, когда проектная функция существовала в скрытой (интуитивной) форме, и истории дизайна как профессиональной деятельности, наступившей в результате легализации проектной функции. В настоящей статье будут рассматриваться процессы, относящиеся ко второму периоду, поскольку в результате промышленной революции, обеспечившей технологические возможности для массового выпуска различной продукции, «дизайн совершенно недвусмысленно стал развиваться для обслуживания рынка и превращаться в одно из орудий построения массовой культуры» [1].

Не следует отрицать наличие заказа на различные предметы и услуги и в первом периоде развития дизайна. С учетом того, что ремесленно-каноническая деятельность была направлена на поддержание традиций, обеспечивавших воспроизводство предметной культуры, соответствие изделий ручного изготовления укладу жизни, сложившимся потребностям людей, можно предположить, что и заказ на различные изделия формировался под значительным влиянием канонов. Кроме того, единичность или

мелкосерийность изготавливаемых предметов в случае неудачного решения не оказывала решающего воздействия на общие результаты деятельности людей по формированию предметного мира, поскольку система канона обеспечивала неуклонную кристаллизацию целесообразных для данных условий способов практической деятельности. С возникновением промышленного производства и внедрением его продуктов в существовавший предметный мир обозначился значительный разрыв в системе воспроизводства предметной культуры. Прежние культурные образцы, воплощавшие социально-культурные ценности прошлого, были частично разрушены, а новые, соответствующие новым формам жизнедеятельности, еще не были созданы [2]. Темпы развития общества в целом и его промышленно-технологического комплекса были в указанный период столь высоки, что не оставляли времени для постепенного формирования заказа на новые предметы, приемы деятельности и услуги. Заказ на них стали артикулировать организаторы промышленного производства, являвшиеся, как правило, и его собственниками. Появление такого заказа стало и одним из важных условий для становления дизайна как профессии. Процесс формирования и характер подобных заказов