

Г.А. Шагоян

## ОПЕРАТОР КАК НОВЫЙ ПЕРСОНАЖ АРМЯНСКОЙ СВАДЬБЫ

*«Современный человек  
есть человек наблюдаемый»*

Ф. Дюрренматт<sup>1</sup>

Традиционная армянская свадьба была событием, значимым для всей общины, и клич зурны<sup>2</sup> не только оповещал о предстоящем браке, но и созывал всех принять участие в веселье и тем самым засвидетельствовать, признать будущий союз молодых. Но если «всеучастие» ни в городе, ни в селе технически неосуществимо, то символически оно (или воспоминание о нем) довольно прочно закрепилось в таких ритуальных действиях, как объезд свадебной автомобильной процессией центральной площади города или свадебные тосты, которые «включают» в число свидетелей данного брака всех родственников – близких и дальних, отсутствующих на свадьбе или покойных, кроме того тосты «реагируют» на наиболее важные текущие социально-политические события. Так, буквально накануне внеочередных президентских выборов 1998 г. в Армении, на одном из свадебных застолий в Гюмри пили за удачные выборы наиболее достойного кандидата<sup>3</sup>. Таким образом, хотя на свадьбе физически присутствуют отнюдь не «все», но подразумевается присутствие как «всех», так и «всего, наиболее важного для всех». «Всеучастие», или массовость, – один из наиболее важных и специфических признаков любого праздника<sup>4</sup>. Как известно, существует тип архаического ритуала, или «перворитуал», который структурно сопоставим с театрализованным действием, где есть главные герои, зрители, предварительно составленный и строго исполняемый сценарий<sup>5</sup>. Если в празднике нивелируется любая дифференциация – временная, пространственная, социальная, то ритуал начинает отсчет, вводя понятие прецедента (первого дня творения, первого брака, первого героя и т.п.)<sup>6</sup>. В ритуале актуализируются сам этот факт и момент его фиксации. В свадьбе таким моментом является регистрация брака: именно те обряды, которые связаны с фиксацией брака, наиболее торжественны и театрализованы, ибо в них на первый план выходят новобрачные, для которых (в отличие от остальных участников) почти вся свадьба проходит в системе не праздника, а торжественного ритуала. Обряд регистрации брака – единственный в свадебном цикле, где новобрачные выступают не в качестве объекта ритуального действия (которых «ведут», «одевают», «купают», за которых пьют ответные тосты), а субъекта – «вступающих в брак», главных исполнителей торжественного ритуала. И более того – в обрядах, где акцентируется участие брачующихся, маятник качается от праздника к театрализованному ритуалу, внося деление на «героев» и «зрителей».

Последний факт особенно важен, потому что зритель превращается в некоего цензора, определяющего и корректирующего поведение главных участников. Как игра актеров в театре строится с учетом настроений и ожиданий собравшихся в зале зрителей<sup>7</sup>, так и ритуальные действия церемониального характера подгоняются под определенный стандарт, принятый зрителем, тем более что последний – не только наблюдающий участник обряда, но и подразумеваемый сакральный арбитр (предки, бог). Поэтому неудивительно, что обряды официального признания, «ратификации» брака строятся по театральной схеме, где зритель – и судья, и свидетель, и пассивный участник<sup>8</sup>.

В эволюции свадебного обряда «фиксатор» и сам процесс фиксации претерпели существенные изменения. Но прежде чем перейти к рассмотрению конкретных слу-

чаев, необходимо оговорить, что нас будут интересовать не семантика обряда, а язык его фиксации (жестовый, вербальный, письменный, иконографический и т.п.).

Одна из наиболее ранних форм фиксации брака у армян – «венчание» у *тоныра* (глиняной печи, врытой в землю), когда, согласно народным представлениям, испрашивалось разрешение на брак у предков. Вплоть до начала XX в. люди обращались к такому способу заключения брака в тех случаях, когда по тем или иным причинам невозможно было венчаться в церкви (например, если в церкви в этот момент находился покойник или же если жених и невеста состояли в родстве, степень которого была недопустима по церковным канонам). При «венчании» у *тоныра* основное ритуальное действие заключалось в целовании брачующимися обвода *тоныра*, причем лица их слегка пачкались золою. Иногда обряд этот заменялся целованием церковных дверей<sup>9</sup>. В этом случае суть обряда заключалась в приобщении жениха и невесты к сакральному порогу. В том и другом варианте фиксации брака фактически происходила на уровне действия и была ориентирована на предков – в прошлое.

С принятием христианства армянская свадьба обросла комплексом ритуалов церковного, весьма театрализованного венчания. Церковь вообще напоминает театр, причем не только в силу сходства церковного и театрального антуража (ср.: сцена-алтарь, отгороженный занавесом, актеры-священнослужители, зрители-прихожане), но и (по мнению Н. Акимова) в силу функционального сходства<sup>10</sup>. Недаром часто встречающееся сравнение театра с храмом<sup>11</sup> стало любимой метафорой театрального лексикона<sup>12</sup>. Церковное венчание очень напоминает театральное представление, однако важнейшей его особенностью является то, что здесь «свидетель» действия не только зритель, стоящий за спиной новобрачных, но и, в первую очередь, тот, к кому новобрачные обращены лицом, в данном случае – бог (его изображения над алтарем) или его «наместник» (священник). Последний в своем слове упоминает всех «присутствующих» свидетелей: «Да будут все эти ангелы (в видеофильмах, фиксирующих свадьбу, этот текст обычно сопровождается изображением святых, чаще Богородицы, иногда и Христа), ваши родные и близкие свидетелями вашей клятвы. Скажите вместе "да"».

Именно церковное венчание вводит в ритуальный текст жениха и невесты словесную фиксацию – клятву, которая звучит трижды. И если трехкратное повторение какого-либо действия в обрядовой практике традиционных культур естественно и даже необходимо<sup>13</sup>, то в нынешней церковной церемонии такое тройное повторение текста у многих пар вызывает улыбку, что несколько сбивает торжественный стиль всего церемониала. Впрочем, это скорее говорит о несоответствии консервативного церковного ритуального языка современным поведенческим представлениям.

Словесное согласие новобрачных, ставшее кульминацией церковного венчания<sup>14</sup>, произносится и при совершении внецерковных обрядов свадебного цикла (при помолвке, при описанном выше «венчании» у домашнего очага *тоныра*), если при них присутствует священник. Его участие сразу же ассоциируется с церковным венчанием и строится по его схеме<sup>15</sup>. В других обрядах свадебного цикла не требуется произнесение словесного ритуального согласия. Согласие невесты в церемонии сватовства не имеет словесного текста, оно, как правило, выражается действием, например кивком головы или принятием подарка, а в Ехегнадзорском р-не Армении нами были зарегистрированы случаи, когда невеста просто переставляла на столе вино, принесенное сватами, выражая свое согласие лишь жестом.

Эстафету фиксации от действия и устного слова принимает письменное слово – подпись. Именно собственноручной подписью жениха и невесты в регистрационной книге ЗАГС'а скрепляется их гражданский брак. Присутствие свидетелей становится недостаточным поручительством, появляется необходимость также и в их подписях под документом – символом бюрократизма нашего времени. К документализации брака добавляется фотография – фиксация для потомков. Сейчас трудно представить какой-либо документ, свидетельствующий личность человека, без его фотографии,

точно так же, как и брак без свадебной фотографии. Более того, бывают случаи, когда имеется свадебная фотография (стоящие рядом жених и невеста в подвенечном наряде), хотя свадьбы и не было. Молодожены, не имевшие возможности сыграть свадьбу, тем не менее сделали на память свадебное фото, не постеснявшись одолжить для этого случая у знакомых подвенечное платье для невесты. Здесь нужно отметить, что фотография в отличие от предыдущих форм фиксации брака предназначается для семейного архива, для себя и потомков, т.е. ориентирована на будущее. В начале века свадебное фото оказывалось едва ли не единственной фотокарточкой человека за всю его жизнь.

Фиксация как особая функция свадебного ритуала может быть частным проявлением теории, согласно которой происхождение ритуала, его основное предназначение связаны со стремлением человека запомнить наиболее важную для него информацию<sup>16</sup>. Как и процесс запоминания, который обычно начинается с непреднамеренного запечатления (ср. с мнемонической функцией животных<sup>17</sup>) и лишь затем переходит в фазу сознательного запоминания, процесс фиксации свадьбы осознается как таковой на его поздних стадиях – на уровне фотографии, а еще позднее – идентичной ей видеосъемке.

Видеосъемки свадебного обряда спорадически совершались с начала 1980-х годов, но особое распространение получили в 1990-х годах преимущественно в городской обывательской среде. Сельские жители ныне стремятся следовать городской моде. Можно сказать, что видеосъемка в силу своей специфики создала особый род этнографического материала, и автор счел возможным включить в свой вопросник специальный блок. Автором просмотрено и проанализировано свыше 40 видеозаписей, сделанных в городах Ереване, Капане, Гимры, в среде армянской диаспоры и в нескольких селах.

Обычно для фиксации свадьбы приглашают профессиональных операторов телевидения, которые организуют съемки и других семейных торжеств. Автор интервьюировал 12 операторов, работавших в указанных городах и селах. В среде интеллигенции приглашение оператора рассматривается как признак мещанства, его функции чаще всего выполняет кто-либо из родственников.

Влияние камеры на объект наблюдения настолько велико, что, например, для нейтральной и объективной фиксации в визуальной антропологии обычно используют скрытую камеру. В свадьбе же присутствие камеры не скрывается, более того – она становится престижным составляющим ритуала. А на богатые свадьбы приглашают даже двух операторов.

Таким образом, оператор в современной свадьбе становится весьма важной фигурой и выступает в нескольких ролях. Растянув фиксацию на весь процесс свадьбы, он воздействует на ход самого исполнения ритуала. Вводя в обряд через камеру «постоянного зрителя», оператор становится действующим лицом совершенно иного порядка.

Он становится режиссером видеоматериала и автором видеотекста. Субъективная (режиссерская) точка зрения оператора присутствует уже в самых ранних съемках свадеб, выполненных не профессиональным оператором, а кем-либо из родственников – обладателем видеокамеры (по этой причине он оказывался званым и желанным гостем на любой свадьбе). В этих, назовем условно «непрофессиональных», съемках отбор материала шел зачастую не с учетом художественной стороны или ритуальной важности, а по личному выбору оператора. Так, видеофильмы некоторых операторов становятся в большей степени рассказом о присутствии и участии членов его семьи на чьей-либо свадьбе, чем о самой свадьбе. В этих случаях камера, мельком пробежав по лицам жениха и невесты, может надолго задержаться на лице матери, жены или другого родственника оператора. Впрочем, когда на свадьбу приглашается профессиональный оператор, его личный выбор может сделать одним из героев фильма лицо, совершенно незначительное в контексте ритуала (например, красивую девушку, забавного ребенка, внешне чем-то примечательного гостя и т.п.).

Говоря о профессиональном операторе, необходимо уточнить, что вся его «профессиональность» обычно состоит в том, что его труд оплачивается, так как очень часто операторы, снимающие свадьбы, не обучались этому ремеслу, а овладели им в той или иной степени во время любительских домашних съемок. В условиях очень упрощенной для пользователя современной техники это не особенно трудно. Со временем запросы заказчиков возрастают и выбор оператора определяется не столько его мастерством и опытом, сколько техническими возможностями его камеры. Так, в Гюмри были более популярны и востребованы владельцы наиболее усовершенствованных последних выпусков видеокамер, вся ценность которых определяется главным образом набором «видеоэффектов», т.е. возможностями расширения режиссерского вмешательства в видеотекст (например, остановка, возврат, повторы кадров).

Непрофессионализм оператора делает его в глазах исследователя уникальным информантом – таким наблюдаемым наблюдателем, который создает свою телевизионную версию свадьбы, имеющую существенные морфологические отличия от ритуальной<sup>18</sup>. Так как «повседневное поведение (реализуемое в промежутках между ритуалами) также ритуализовано»<sup>19</sup>, то возникают значительные трудности в определении начала и конца некоторых ритуалов, в том числе и свадьбы<sup>20</sup>, видеофильм, подчиняясь закону художественного стиля, требует оформленного начала (желательно интригующего или очень яркого) и конца (чаще кульминационного). Поэтому при переложении ритуального текста на язык видеотекста у оператора возникают возможность и необходимость по-своему заполнить «пробелы» ритуала.

В видеофильме о капанской<sup>21</sup> свадьбе оператор решает эту проблему, начав фильм съемкой горы Хуступ. В тех случаях, когда из-за облаков горы не видно, оператор переводит камеру на реку, после чего дается общий план с видом на город, затем камера берет в кадр дома жениха и невесты и крупным планом показывает лица соседей (посторонних), наблюдающих за ходом свадьбы, и, наконец, в кадре – непосредственные участники свадьбы – музыканты, пляшущие родственники молодоженов. Таким образом, камера своеобразно передает важнейший архетипный признак свадьбы – ее безграничность, масштабность (ср. «пир на весь мир»).

В Гюмри, который не имеет такой визитной карточки, каковой для Капана является гора Хуступ, оператор чаще всего начинает рассказ с показа автомобиля. И не только потому, что свадьба для него начинается с момента приезда молодых на этой машине, а потому, что автомобиль становится неким символом дороги, время от времени появляясь на экране даже тогда, когда передвижения свадебного поезда закончились. Тему дороги (кстати, также глубоко архаичную и важнейшую в контексте свадьбы<sup>22</sup>) в гюмрийской свадьбе оператор подчеркивает и другими сценами, например показывая безлюдную дорожку, выложенную булыжником, открытые ворота, через которые выехал свадебный кортеж, или саму улицу, по которой только что прошли и скрылись за поворотом жених и невеста.

Подобные «естественные» (т.е. сделанные камерой в день свадьбы) заставки начала свойственны для тех видеофильмов о свадьбах, которые не подверглись последующей монтажной обработке. После же студийного монтажа (что сейчас особенно престижно) оператор часто делает вставку с открытки, например дает изображение двух колец на фоне белых цветов. При титровании видеокассет слово «свадьба» иногда заменяется этими кольцами, ставшими фактически символом свадьбы и занявшими место свадебной куклы или мишки на капотах автомобилей. Начальная заставка делается, скорее, по аналогии с заставкой к фильмам (телепередачам), буквенный текст здесь заменен иконографическим символом.

Во втором кадре оператор меняет заставку, оставив только цветы, и подключает музыку уже начавшейся свадьбы, и лишь потом зритель может видеть танцы гостей. Трудно сказать, преследовалась ли какая-то осознанная особая (например, художественная, техническая) цель при решении начать фильм с музыки и лишь затем вставить кадры со свадебной площадки. Но такая последовательность удивительно напоминает

очень важный эпизод ритуала: именно зурна созывала на веселье гостей, т.е. о свадьбе узнавали по звуку или, можно сказать, свадьба начиналась со звука<sup>23</sup>.

Профессиональному оператору заранее представляют главных лиц свадьбы – кроме новобрачных, *кавора* и *азаббаши*, опознаваемых по ритуальной атрибутике<sup>24</sup>, родителей и ближайших родственников жениха и невесты. На них оператор должен акцентировать свое внимание и уметь найти их и представить зрителю, когда в их честь провозглашают тосты. Кстати, операторы, как правило, не могут устоять перед соблазном стать действующим лицом фильма и не упускают возможности отснять свое изображение в зеркале, стеклах машин или витрин, тем самым занимая свое законное место полноправного участника, самостоятельного персонажа в свадебном видеосюжете<sup>25</sup>.

Но оператор, будучи и режиссером фильма, постоянно следит за тем, чтобы публика не забывала о главных героях дня – новобрачных. Поэтому оператор время от времени прибегает к двум самым распространенным монтажным приемам: инсерту и даббину (по терминологии самих операторов). Первый заключается в картинных вставках, когда под продолжающийся закадровый звук вводится «мертвый» (неподвижный) кадр в основном с женихом и невестой, иногда со спецэффектом, получившим название МХ 50, – по марке пульта. Эффект заключается в том, что на динамическом фоне появляется кружащийся кадр со статичным рисунком, который застывает, заняв весь экран. Такими частыми инсертами оператор, не опасаясь показаться скучным, актуализирует «партию» жениха и невесты, которые на самом деле очень пассивны и, говоря на телевизионном жаргоне, «несмотрительны».

Второй эффект (даббину) заключается в том, что к заснятым кадрам подбирается иное озвучивание. Оператор, заглушая музыкой множество тостов и благопожеланий тех, кто вручает подарки невесте, тем самым получает возможность в это время показывать на экране не говорящих (что является непреложным телезаконом), а жениха и невесту, которые в данной ситуации скорее зрители. Таким образом, оператор своей акцентировкой меняет места субъект и объект ритуального действия, ведь в самом обряде не столько важна реакция жениха и невесты, принимающих подарки, сколько сами дары – кто и что дарит.

Иногда оператор, увлекшись своими возможностями, подменяет живую музыку, под которую танцуют во время свадьбы, магнитофонной записью шлягеров рабиза<sup>26</sup>.

Конец фильма оформить труднее, так как свадьба завершается весьма хаотично, когда не только гости забывают о присутствии жениха и невесты, но и они сами, сменив подвенечные костюмы, вступают в круг танцующих. Поэтому если оператор лишен возможности делать монтаж, фильм внезапно обрывается, оставляя впечатление незавершенности. Но операторы нашли очень остроумное решение – они снимают новобрачных, застывающих с ближайшими родственниками перед фотоаппаратом, завершив фильм «фотокарточкой» из будущего семейного альбома.

Интересно, что использование фотографий особенно широко практикуется в видеофильмах армянской диаспоры (например, в США), в которых внешний эффект свадебного действия, игра на камеру намного откровенней. Там свадьба сама по себе более театрализована и по западной традиции может предваряться генеральной репетицией. Во всяком случае, чтобы так синхронно и безошибочно исполнить танец *маккарена*, как это было на одной свадьбе американских армян, невесте с ее подругами, очевидно, пришлось прорепетировать не один час. Такие фильмы предваряются краткой биографией жениха и невесты, представленной подборкой их фотографий с раннего возраста вплоть до свадьбы. Любопытно, что камера, появившаяся на свадьбе как «усовершенствованный фотоаппарат», создает еще и свой «фотоальбом». Полностью переустроенные операторским вмешательством, некоторые видеосвадьбы настолько телевизионны по своему исполнению, что один из зрителей по завершению фильма заметил: «Мне казалось, что в конце появятся титры с указанием исполнителей главных ролей».

Местные «усовершенствованные» видеофильмы менее затейливы: здесь финал

свадьбы оформляется вставкой цветов, которая следует за кадром «памятной фотографии». Правда, на этот раз свадебных колец нет, ведь не принято указывать заглавие в конце фильма. Да и цветы в отличие от белых в начале фильма теперь другого цвета – такова завершающая точка свадебного видеотекста. Оператор дробит непрерывный свадебный ритуал на «предложения» и делает это именно вставкой кадров с цветами, напоминая практику традиционной свадьбы – украшать пространство, где должно состояться веселье. Сейчас обязательно украшается и «временка» свадьбы – автомашина. В стремлении к украшательству во время праздника многие исследователи видят проявление древнего архетипа устройства космоса, в соответствии с которым это украшательство знаменует переход от хаоса к порядку<sup>27</sup>. Вообще любое упорядочение подразумевает внутреннюю дифференциацию, в то время как нераздельность, слитность становятся неотъемлемыми признаками хаоса<sup>28</sup>. Так, писатель Ф. Дюрренматт, чтобы передать запутанность и хаос жизни, в которой рвутся причинно-следственные связи, прибегает к немислимой стилистике – он отказывается от точек, уместив 24 главы своего романа в 24 предложения, каждое из которых растягивается на добрый десяток страниц<sup>29</sup>. Оператор поступает противоположным образом: слитный, непрерывный текст он дробит по своему желанию и вкусу путем вставки цветочных вставок (если под рукой есть монтажный пульст) или просто паузами, затемняя экран и заглушая звук (что можно сделать и без пульста). Так что, пока исследователи свадеб ломали себе голову, чтобы понять, из каких частей состоит свадебный цикл (делили обряды на досвадебные и послесвадебные, на партии и части и снова от этого отказывались, ибо на самом деле свадьба имеет скорее непрерывную структуру и обряды сменяют друг друга без «точек»), оператор, сам будучи порождением ритуальной структуры (постоянным зрителем), разрывает текст, переключая праздничную субстанцию свадьбы на дискретный театральный язык. При этом он не только делит участников свадьбы на исполнителей и зрителей, но и саму ее разбивает на «действия» (подобно тому, как текст дробится на предложения).

Свадебные видеофильмы в силу вечной актуальности проблемы брака и популярности самого обряда становятся почти самостоятельным жанром, имеющим своего зрителя в лице молодых девушек, которые готовятся вскоре сами совершить подобный обряд. Видеокассета просматривается не только узким семейным кругом или близкими и знакомыми молодоженов (как обычно обстоит дело с фотографиями), но и кочует из рук в руки и даже из страны в страну. Конечно, эти кассеты предназначены в первую очередь именно для семейного просмотра, но, как правило, оказываются доступными и посторонним.

Участвуя в свадьбе, оператор вынужден вмешиваться (невольная режиссура) в ход обряда. По своему статусу оператор относится к «обслуживающему персоналу» свадебного обряда, занимая ту же нишу, что и музыканты, нанятые повара и другие работники кухни, профессиональные фотографы, т.е. участники свадьбы, труд которых оплачивается. Но если работа последних подчинена ритуальному ритму и направлена только на обеспечение технической стороны обряда, то труд оператора в силу специфики его ремесла с точки зрения традиционной свадьбы создает «ритуальные помехи». Например, в перемещении свадебного поезда наиболее важным является идея о непрекращающемся движении<sup>30</sup>, так как остановка (обрыв дороги) семантически равнозначна смерти. А любое случайное событие, происходящее в пространстве, где разворачивается ритуал, подчиняясь внутренней логике обряда, наделяется определенным содержанием и воспринимается его участниками как примета – хорошая или плохая. В этом смысле действия оператора абсолютно антиритуальны: он вынужден то останавливать движение молодой четы, чтобы заснять их, то снова давать команду идти. Таким образом, поведение молодой пары, а за ними и всей свадебной процессии подчиняется контролю и руководству оператора.

Новобрачные традиционной свадьбы в своих действиях также подчинялись указаниям со стороны. Но если там это были указания *тойбаши*<sup>31</sup> или чаще кавора,

которые как раз следили за тем, чтобы никто не помешал движению свадебного поезда<sup>32</sup>, то теперь сакральная сторона обряда полностью отступает перед возможностью камеры увековечить происходящее. Ее вмешательство перестраивает и систему повторов. В ритуале повторы сводятся к лучшей фиксации совершаемого<sup>33</sup>, само количество их сакрально. Поэтому то или иное повторение в ритуале строго регламентировано и обусловлено числовой семантикой данной культуры и конкретного обряда. Примерами таких ритуальных повторов являются троекратное повторение вопроса священника или троекратные поклоны невесты, тройной объезд главной городской площади и т.д. Если ритуал предписывает повторы лишь в определенные, установленные традицией моменты, то создание любого, даже самого примитивного фильма (или телерепортажа) не может обойтись без дублей. Подобные повторы, естественно, лишены какой-либо символичности и призваны лишь создать более совершенную картину. Даже такой мастер кино, как Чарли Чаплин, в свое время прослыл рекордсменом по количеству дублей. Появление оператора на свадьбе неминуемо влечет за собой и повторение действий. Иногда это происходит по просьбе оператора, не успевшего вовремя заснять тот или иной обряд, иногда – по инициативе самих участников ритуала, каждый из которых мысленно создает свой фильм об этой свадьбе и, вмешиваясь в режиссерские замыслы оператора, диктует ему, что именно необходимо снимать. В этом сказывается принципиальное отличие режиссера на съемочной площадке, где он – единственный распорядитель, от оператора-режиссера на ритуальной площадке, где он как и фотограф – один из тех, кто обслуживает участников свадьбы. Например, часто требуют, чтобы оператор подошел к той или иной группе, к какой-нибудь семье, с тем чтобы снять их вместе. Примечательно, что при виде направленной на них камеры люди застывают в позе, рефлекторно воспринимая ее объектив как фотообъектив. Но кроме таких частных заказов, оператор подчиняется и указаниям «экспертов» свадьбы, потому что не всегда знает, что дозволено снимать. Ведь в свадьбе есть такие интимные обряды (например, одевание невесты), доступ к которым закрыт не только оператору, но и всей мужской половине участников свадьбы<sup>34</sup>. С другой стороны, «режиссеры» женской половины могут считать, что их часть обряда также должна быть зафиксирована, потому что она не менее важна, чем остальные обряды. Вот почему на одной из ереванских свадеб *каворкин* (жена посаженного отца), после того как произнесла традиционные благопожелания и открыла *сини*<sup>35</sup>, чтобы переодеть невесту, спохватившись, потребовала в комнату оператора. По ее мнению, тот вполне мог заснять эту часть обряда. Для этого пришлось срочно приводить сини в первоначальный вид. Правда, полного повтора не получилось, потому что благопожелания и магическое прикосновение «счастливой» руки до открытия сини, видимо, относились к той области ритуального действия, которые должны исполняться единожды, а их повторение прозвучало бы неестественно. Так что камере не всегда удастся сделать дубль, и именно в тех случаях, когда он может стать неуместным повтором ритуала.

Итак, ритуальные повторы, цель которых зафиксировать наиболее важные для исполнителя обряда моменты, недопустимы, когда фиксация (повтор) касается лишь внешней стороны дела (делается для съемок) и производится в интересах зрителя. Это зачастую искажает смысл происходящего и профанирует обряд в целом.

Участие оператора воздействует еще на одну сторону обряда – иерархию автомобильной процессии. Первая машина считалась наиболее почетной и в ней ехали жених и невеста. Теперь первой едет машина, в которой сидит оператор, чтобы иметь возможность спереди снимать машину жениха и невесты, и соответственно понятие «первый-почетный» уступает место «почетному-отмеченному» (имеется в виду более яркая атрибутика на машине, в которой едут жених и невеста).

Хотя оператор и не самая главная персона на свадьбе, но в ряду обслуживающего персонала он имеет явные преимущества. Об этом свидетельствует, например, тот факт, что на сравнительно бедные свадьбы из всей obsługi приглашают только оператора.

В плане признанного режиссера свадьбы оператор выступает в тех случаях, когда имеет определенный опыт работы, что делает его знатоком, настоящим экспертом современной свадьбы. Так как при исполнении обряда часто возникает ситуация, когда никто из его участников не знает (или знает недостаточно точно) сценария ритуала, то они вынуждены прислушиваться к мнению оператора. Так, в одном из фильмов зритель не видит оператора на экране, но слышит, как тот дает указания кавору о маршруте свадебного поезда. При этом оператор исходит из «традиционности» маршрута, которую определяет в зависимости своего опыта: насколько часто ему попался тот или иной вариант.

Профессиональный опыт оператора иногда достигает такого уровня, что он не только может считаться консультантом порядка всего процесса ритуала, но и при просмотре видеозаписи обязательно укажет на погрешности, которые, по его мнению, допустили участники свадьбы (например, нарушение очередности традиционных тостов и др.).

Наконец, вернемся к той точке, с которой начинали, — к празднично-ритуальной структуре свадьбы — и проследим, как вписывается в нее оператор. Различия между праздником и ритуалом несущественны, когда мы противопоставляем их будням<sup>36</sup>. Но в пределах единой системы окказиональные они оказываются «по разные стороны баррикад». И ритуал, и праздник — это своеобразное возвращение к тому, что было *ab origine*, но каждый из них делает это по-разному. Ритуал рассказывает о прецеденте, он в большей степени обладает признаками художественного жанра, определенной искусственностью, праздник же, наоборот, позволяет отбросить многие табу, условности и максимально приблизиться к естественному состоянию, эмоциональной свободе. Почему сама свадьба строится на чередовании ритуала и праздника — отдельный вопрос. Но суть в том, что ее участники в определенный момент напряжены и все их поведение подчинено жесткому регламенту, сценарию, а в иные моменты они оказываются под неудержимой властью веселья и абсолютной раскованности. Присутствие оператора участниками свадебного обряда воспринимается совершенно неадекватно в зависимости от того, какая его фаза — ритуальная или праздничная — оказывается перед объективом видеокамеры. Постоянно наблюдающая камера превращается в важнейшего зрителя. С учетом такой ее роли воздействие оператора на ритуальные моменты свадьбы не столь существенно, так как в этих случаях сама обрядовая ситуация предполагает зрителя и участники церемониала в лучшем случае будут просто тщательно исполнять свои роли. Так, при венчании — наиболее ритуализованной части свадьбы — жених и невеста даже не замечают съемок видеокамерой, в то время как на священнослужителей камера действует как хороший стимул для более полного исполнения церемониальной части. Стоящие за спиной жениха и невесты родственники — зрители церковного венчания — реагируют на направленную на них камеру также вполне спокойно, чаще даже не меняя выражения лица.

В те моменты, когда начинает преобладать праздничное веселье, камера не только подавляет его (обычно смеющиеся участники свадьбы, заметив наведенную на них камеру, тут же перестают улыбаться, отворачиваются, пытаются скрыться от объектива), но может вызвать и глубокое возмущение (например, когда оператор снимает кого-либо за едой). Очевидно, что в таких случаях камера — чуждый и разрушительный элемент для праздничной атмосферы. Поэтому не удивительно, что с началом настоящего пира оператор теряет восприимчивость и податливость своего объекта. Позирование перед камерой остается уделом только жениха и невесты. Стоит им лишь увлечься праздничным весельем и выйти из роли скромной послушной пары, как наведенная на них камера быстро восстанавливает их традиционные образы (особенно невесты, которая, как правило, больше подвержена воздействию камеры). Дело в том, что здесь, видимо, действует архаичный стереотип, согласно которому «посвящаемые не должны веселиться вместе со всеми: веселый праздник, смысл которого им объясняют опекуны, это еще не праздник для них, а зрелище»<sup>37</sup>.

Но иногда на современной свадьбе новобрачные, устав от своей пассивности, все же втягиваются в праздничную атмосферу всеобщего веселья. Да и сам оператор, пренебрегая своим профессиональным долгом, может передать камеру какому-нибудь любознательному гостю, желающему поближе познакомиться с аппаратом (в результате чего на экране начинает царить настоящий хаос), либо просто выключает ее, считая свою миссию законченной.

Итак, хотя оператору и удастся ввести определенные ритуальные элементы в праздничную часть свадьбы, даже он не может полностью трансформировать праздничную субстанцию свадьбы в ритуал и, более того, сам подчас оказывается под ее властью.

#### Примечания

<sup>1</sup> Дюрренматт Ф. Поручение или о наблюдении за наблюдающим за наблюдателями. М., 1990. С. 99.

<sup>2</sup> Журна – армянский духовой язычковый музыкальный инструмент с резким и громким звуком. О ритуальном употреблении этого инструмента см.: Пикичян Р.В. Журна в быту армян // Традиции и современность (Вопросы армянской музыки). Кн. II. Ереван, 1996. С. 155–170.

<sup>3</sup> «Пусть будет тот, который к добру» – из полевого дневника автора, 1998.

<sup>4</sup> Абрамян Л.А. Первобытный праздник и мифология. Ереван, 1983. С. 14–20.

<sup>5</sup> См. Abramian L.A. Archaic Ritual and Theatre: From the Ceremonial Glade to Theatre Square // Soviet Anthropology and Archaeology. 1990. V. 29. № 2. P. 45–70.

<sup>6</sup> Там же.

<sup>7</sup> Алексеев А.П., Божков О.Б., Дмитриев В.Н., Докторов Б.З., Кесельман Л.Е. Зритель в театре. (Социологические исследования театральной жизни). М., 1981. С. 37–53.

<sup>8</sup> Роль «зрителя» на сцене по-своему попытались представить ленинградские студенты в спектакле-композиции по стихотворениям А. Вознесенского, в финале которого на сцену выносились огромное зеркало, чтобы зрители видели в нем себя, становясь тем самым участниками театрального действия. (Там же. С. 40).

<sup>9</sup> Лалаян Е.А. Нор-Баязет // Этнографический журнал. Тифлис, 1907. С. 10 (на арм. яз.).

<sup>10</sup> «Театр – это место для встреч, место для общения... Людям свойственно встречаться и стремиться к общению между собой. Судьба религии в XIX в. в Европе, когда фанатизма уже не было, в большей степени решалась тем, что церковь в праздничные дни была таким местом, где каждый общественный круг находил себе место для встреч» (Акимов Н.П. Театральное наследие. Т. 2. Л., 1978. С. 92–93). Иногда церковь может функционировать буквально в качестве театрального помещения – концертного зала, как это было в августе 1997 г. в Гюмри, когда люди шли в храм Св. Богородицы – главную церковь города, послушать концерт органной музыки. И хотя было предварительное условие не аплодировать, слушатели время от времени невольно его нарушали, рефлекторно исполняя светский ритуал, без которого не обходится ни одно театральное представление.

<sup>11</sup> Об их некоторых сходных признаках см., например: Abramian L.A. Op. cit. P. 48–49.

<sup>12</sup> См., напр.: Волков В.И. Актер о публике театра // Театр и наука. М., 1976. С. 287.

<sup>13</sup> Ср.: «Ритуальное действие, повторенное трижды... оптимально для фиксации совершаемого. Сомнения и неуверенность, связанные с диадой, в триаде побеждаются наличием третьего и потому составленное из трех несет на себе печать завершенности, предсказуемости и фатальности» (Абрамян Л.А. Ритуальные повторы. Рукопись, архив автора. С. 10). См. также публикацию: Абрамян Л.А. Ритуальные повторы // Этнолингвистика текста. Семиотика малых форм фольклора. Вып. 1. Тезисы и предварительные материалы к симпозиуму. М., 1988. С. 152–156.

<sup>14</sup> В художественных фильмах венчание обычно представлено только той частью ритуала, где жених и невеста произносят свое торжественное «да», именно эта сцена становится для современного зрителя неким телесимволом венчания. А в некоторых случаях вокруг этой сцены строятся узловые моменты сюжета, и обращение священника воспринимается как реальный вопрос, который как бы обдумывается именно в момент ритуала и даже может иметь отрицательный ответ (как, например, в фильме «Четыре свадьбы и одни похороны»). В действительности же вопрос священника – исключительно символический, и ритуал здесь подразумевает только один, положительный, ответ.

<sup>15</sup> Подобное ритуальное калькирование происходит, например, в некоторых вариантах обряда помолвки. Ср.: Лалаян Е. Указ. раб. С. 14.

<sup>16</sup> Рубинштейн С.Л. Основы общей психологии. М., 1989. Т. I.

<sup>17</sup> О механизмах сохранения в памяти у животных см.: Мак-Фарленд Д. Поведение животных (Психобиология, этология и эволюция). М., 1988. С. 280–372.

<sup>18</sup> Чтобы понять суть ритуала, для этнографа текст оператора может быть не менее важным, чем текст ритуального действия, подобно тому, как «... для формулировки законов природы безразлично, где проходит граница двух областей, т.е. что считать средством наблюдения, а что исследуемым объектом» (Гейзенберг В. *Философские проблемы атомной физики*. М., 1953. С. 8).

<sup>19</sup> Байбурин А.К. Ритуал в традиционной культуре. СПб., 1993. С. 23.

<sup>20</sup> Там же.

<sup>21</sup> Капан – город на юге Республики Армения.

<sup>22</sup> Харатян З.В. Путь брачной пары в армянской свадьбе // Вестник общественных наук. 1989. № 11. С. 15–23 (на арм. яз.).

<sup>23</sup> Да и сейчас мы чаще сначала слышим звучание сирены и только затем видим свадебную вереницу машин.

<sup>24</sup> Кавор (посажённый отец) и *изаббаши* (главный дружка), как и жених, в левой петлице носят белый цветок.

<sup>25</sup> Ср. «Стоит тебе остановиться перед четой Арнольфини, как ты вдруг попадаешь в комнату с цветными витражами на окнах, мастер неувлимым образом замкнул за тобой пространство картины, и ты уже на самом деле стоишь перед молодоженами и даже можешь "увидеть" себя среди свидетелей церемонии в сферическом зеркале напротив. Великий мастер мановением руки ввел тебя в комнату, чтобы тут же исчезнуть самому, не успев даже отразиться в зеркале; но верь своим чувствам – он тут, хоть он и невидим, он стоит между тобой и торжественной четой, робко напоминая о себе надписью над зеркалом» – см.: Абрамян Л.А. Беседы у дерева (рукопись из личного архива). § 112. Часть этой работы см.: Сов. этнография. 1988. № 5. С. 121–131.

<sup>26</sup> О рабизе как музыкальном жанре см. Абрамян Л.А., Пикичян Р.В. Заметки по этнографии современного города (на примере Еревана). Вып. 1. – Рабиз и изменчивость городской социальной иерархии // Этнические группы в городах Европейской части СССР. М., 1987. С. 136–146.

<sup>27</sup> Ср. этимологическую близость «космоса» и «косметики»; об армянских соответствиях см. Саакян А. Вот украшение (зард) мира // Мшакуйт. 1989. № 1. С. 38 (на арм. яз.).

<sup>28</sup> Абрамян Л.А. Первобытный праздник и мифология. С. 115–130.

<sup>29</sup> Невская Л. Мир-лабиринт «альпийского затворника» (Послесловие) // Дюрренматт Ф. Указ. раб. С. 174.

<sup>30</sup> Ср.: «Свадебный поезд для яванцев – святыня. Ему не должно мешать ничто, и даже князь обязан уступать ему дорогу» (Оглоблин А.К. Некоторые аспекты традиционной социализации детей у яванцев // Этнография детства. М., 1988. С. 17).

<sup>31</sup> *Тойбаши* – персонаж традиционной свадьбы в некоторых армянских районах (например, в Арцахе, Сюнике), сочетающий функции кавора и дружки.

<sup>32</sup> Кавор даже выкупал барана, если движение пересекалось с движением стада, с тем чтобы пресекалась дорога стада, а не новобрачных (Полевые материалы автора. Ехегнадзорская этнографическая экспедиция. Тетр. 1. 1992).

<sup>33</sup> Абрамян Л.А. Ритуальные повторы. С. 1.

<sup>34</sup> Интересно, что подобные «закртые» обряды отличаются наибольшей традиционностью. Например, песни на ассирийском языке во время одной свадьбы в ассирийском с. Арзни мне удалось услышать только во время обряда одевания невесты, в то время как пир сопровождался в основном песнями из репертуара армянского рабиза.

<sup>35</sup> *Сини* – украшенный и завернутый в целлофан поднос с одеждой невесты.

<sup>36</sup> Топоров В.Н. Праздник // Мифы народов мира. Т. 2. М., 1992. С. 329.

<sup>37</sup> Абрамян Л.А. Первобытный праздник и мифология. С. 33.

## G.A. Shagoyan. Operator as the New Personage of Armenian Wedding Ceremony

Wedding ceremonies on their structure resemble dramatic action that means the participants' devotion into performers and audience. In contrast with the ceremonies which are typologically like a holiday in which any temporal or social differentiation does not present the ritual brings the notion of precedent and actualises the fact and the moment of fixation. In the connection with it the language of fixation has a particular importance: by action (wedding ceremony at *tandir*), by word (wedding ceremony in church), by writing (civil registration of marriage), by photo (documentation for family archives) and by videotape recording. The functions of videotape recording operator are more than ordinary fixation. He became the producer of videotext, the producer of the ceremony, the expert of wedding process when the client doesn't know the ritual. The operator influences on the structure of the ritual.