

Юлий Самойлович
МУРАШКОВСКИЙ

БИОГРАФИЯ ИСКУССТВ

Часть первая

Скандинавия 2006

ББК

УДК

Под редакцией А. Л. Камина, при участии А. А. Гина, И. Ю. Андржиевской

Книга посвящена новому подходу к истории искусств — теории развития художественных систем. Автор — специалист по ТРИЗ (теории решения изобретательских задач).

Книга отвечает на вопросы: зачем нужно искусство, как оно развивается, что в нем вечно, а что временно, как решать художественные проблемы. На примерах и задачах, взятых из практики мастеров искусств, показаны механизмы решения художественных проблем, закономерности развития искусств.

Книга рассчитана на широкий круг читателей — от профессионалов в области искусств до любителей и людей, интересующихся искусством.

© Ю. С. Мурашковский
Все права защищены

ISBN XXXXXXXXXXXXXXX

Содержание

Предисловие

0. Предварительные соображения

I. ВВОДНЫЙ РАЗДЕЛ

1. Вступление
- 1а. Что есть истина?
2. Многоэтажное искусство
- 2а. Вороне где-то бог
- 2б. «Пан»
- 2в. «Больше никогда»
3. Мозаика культур
- 3а. Самый страшный зверь
4. Атомы развития
- 4а. «Басни» о басне
- 4б. Задачи на определение уровня изобретений
5. Кирпичики ХС
- 5а. Задачи на выявление структуры ХС

II. ТЕМАТИКА

6. Под одеждами голого короля
- 6а. Капуста и короли
7. О чем напишут завтра?
- 7а. Сложный путь «простых людей»
- 7б. Уровни изменений тем
- 7в. Задачи на определение уровня изменений тематики ХС
- 7г. Задачи на конструирование тематики ХС

III. НОСИТЕЛЬ

8. Загадка носителя

IV. СРЕДСТВА ВЫРАЖЕНИЯ

- 9. Лестница СВ
- 9а. Еще раз «Пан»
- 10. Закономерности для Пигмалиона
- 10а. Задачи на отслеживание линий развития СВ
- 11. Три шага к решению
- 11а. Слова разные — суть одна
- 12. Разделяй — и властвуй
- 12а. Задачи на решение противоречий
- 12б. «Конструктор» для сюжетов, или История «Капитанской дочери»
- 13. Закон неравномерности развития
- 14. Умелые идеалы
- 15. Стройматериалы для воздушных замков
- 15а. Кто? Где? Когда? Как? и О чем?
- 15б. Задачи на идеальность и нахождение ресурсов
- 16. Закон повышения степени идеальности

ПРЕДИСЛОВИЕ

Несмотря на то, что на обложке написана только одна фамилия автора, эта книга была бы невозможна без множества других людей.

В первую очередь – это художник и педагог из Молдовы Роман Стефанович Флореску. Предполагалось, что он будет соавтором этой книги. Им написаны две главы, ряд примеров взят из его картотеки (все это в книге отмечено). Только стечение обстоятельств не позволило ему принять в написании этой книги более активное участие.

Огромную помощь и поддержку постоянно оказывал мой добрый друг и коллега Михаил Семенович Рубин.

Я благодарю также моих коллег Александра Леонидовича Камина, редактировавшего книгу, Анатолия Александровича Гина и Ирину Юрьевну Андржевскую, которые принимали участие в редактировании и сделали ряд ценных замечаний.

Помощь в написании некоторых глав оказали мой коллега Александр Борисович Сокол, музыковед Ирина Яковлевна Певзнер и искусствовед Эсения Юрисовна Зариня.

Трудно сказать, какой была бы судьба этой книги, если бы не помощь Председателя Центральной избирательной комиссии Латвии Арниса Арнольдoviча Цимдарса. Его поддержка часто была просто решающей.

Ряд моих коллег – специалистов по ТРИЗ, прочитав рукопись, использовали содержащиеся в ней материалы для занятий с учениками и слушателями курсов ТРИЗ. Это Алла Александровна Нестеренко, Александр Борисович Селюцкий, Александр Васильевич Тригуб и многие-многие другие. Они тоже внесли ряд ценных замечаний.

Существенную помощь в подготовке текста оказали мои сыновья, Николай и Юргис.

Я не могу не упомянуть и своих друзей студенческих лет Владимира Алексеевича Еременко и его очаровательную жену Веру Яковлевну Еременко. Это они когда-то навели меня на мысль заняться именно вопросами искусства.

Прежде чем войти в книгу, материал был многократно проверен со слушателями около ста семинаров.

Всем этим людям я глубоко благодарен.

Но особую роль, несомненно, сыграл наш учитель Генрих Саулович Альшуллер. Без его великого детища – Теории решения изобретательских задач (ТРИЗ) – была бы невозможна не только эта книга, но и сама ее концепция.

И хотя вот уже несколько лет, как его нет с нами, я с глубокой благодарностью посвящаю эту книгу именно ему.

Ю. МУРАШКОВСКИЙ.

Любая революционная идея — в науке, в политике, в искусстве или где бы то ни было — вызывает реакцию трех степеней:

- 1. Это невозможно — не отнимайте у меня время.*
- 2. Это возможно, но этим не стоит заниматься.*
- 3. Я ведь всегда говорил, что это хорошая мысль.*

(Из законов Мерфи)

Логика, которой теперь пользуются, скорее, служит укреплению и сохранению заблуждений, имеющих свое основание в общепринятых понятиях, чем отысканию истины. Поэтому она более вредна, чем полезна.

Фрэнсис Бэкон

Стремление постичь некую отвлеченную истину опустошает разум. Человеческий разум обогащается только в познании реального мира.

Макс Жакоб

— До пятнадцати лет я ни в чем не отличался от любого другого подростка-подонка. А потом решил, что напишу песенку, и написал ее. Но от этого я не стал другим. И то, что я якобы обнаружил свой талант, — брехня. Я просто написал песню. У меня нет другого таланта, кроме таланта быть счастливым или сачковать. Кто-то должен, наконец, развеять миф о таланте, просветить людей.

Джон Леннон

Животные создаются силами природы, которых сами не понимают. Для них не существует ни прошлого, ни будущего. Только одно вечное настоящее, одно нынешнее поколение, его след в лесу, его невидимые пути в воздухе или в море. Нет во вселенной существа более одинокого, чем человек. Он вступил в странный мир истории...

Лорен Эйсли

0. ПРЕДВАРИТЕЛЬНЫЕ СООБРАЖЕНИЯ

А вся суть в том, что догадаться об истине нельзя, до нее можно доработаться: вот когда весь мир протечет сквозь пальцы работающего человека, преобразаясь в полезное тело, тогда можно будет говорить о полном завоевании истины.

А. Платонов

Обычно излагая какую-то модель — гипотезу, теорию, авторы стремятся показать, почему эта модель верна. В задачу автора этой книги не входит одержание «всемирно-исторической победы». Я просто хочу показать модель **эволюции искусства**, которая получилась после 20 лет исследований.

Начнем с типовых проблем.

Одна из них связана с подбором и трактовкой материала.

Чтобы построить достоверную модель, нужно опираться на достоверные источники. А все источники в той или иной степени недостоверны.

Источники построения моделей в любых науках вызывают большое сомнение. Исследуя художественные системы, мы не имеем иных источников, кроме описаний этих систем авторами, современниками (и профессионалами, и непрофессионалами), искусствоведами и критиками более поздних времен. В какой-то мере привлекались и собственные наблюдения.

И все эти источники в разной степени недостоверны.

Автор, описывая свои результаты или замыслы, говорит о том, что он **хотел получить**. Результат же часто оказывается совсем другим.

Вот фрагмент из воспоминаний М. Врубеля о работе над картиной «Жемчужина» (1904. Москва, ГТГ):



«Ведь я совсем не собирался писать «морских царевен» в своей «Жемчужине» <...> Я хотел со всей реальностью передать рисунок, из которого слагается игра перламутровой раковины, и только после того, как сделал несколько рисунков углем и карандашом, увидел этих царевен, когда начал писать красками».

(Врубель М. Переписка. Воспоминания о художнике. — Л. — М., 1963. — С. 334) (из картотеки Р. С. Флореску).

Врубель, по крайней мере, сам заметил новый результат. А вот Малевич едва ли мог бы догадаться о том, что в его «Черном квадрате» увидели последующие критики. Ведь он писал не философскую картину, а театральную иллюстрацию на тему «антисолнце».

Современники-профессионалы показывают результаты воздействия художественной системы сквозь очки того или иного подхода. Что тоже не отражает реального (массового) воздействия. Так, пьесы Шекспира традиционно описываются как произведения философские. Однако тогдашние критики относили пьесу к жанру «кровавой драмы» — аналогу современного детектива.

Современники-непрофессионалы могут рассказать, как эта художественная система подействовала **на них**. Это сугубо групповое или индивидуальное, субъективное восприятие. Массового воздействия это описание тоже не отражает. Мы только что говорили о свидетельствах современников Шекспира. Но они отражают взгляды только одной социальной группы. Другие могли воспринимать совершенно иначе.

Более поздние описатели вообще видят совершенно не то, что видели автор или современники. Так милитаристическое искусство Древней Греции гуманисты эпохи Возрождения описали как гимн миру, красоте и гармонии.

И из всего этого приходится делать выводы, строить модели. Правда, есть «смягчающие обстоятельства».

Во-первых, можно рассматривать не один-два источника, а много. Если десятки, сотни, тысячи разных примеров, несмотря ни на что, образуют некую систему, линию, то больше вероятность того, что модель правильна.

Во-вторых, субъективность восприятия можно из врага превратить в союзника. Если строить систему, в которой главным является именно восприятие. В этом случае неважно, что хотел сказать автор. Важно, как это было воспринято. Современниками (и почему?), потомками (и почему?), людьми разных культур (опять-таки, почему?). Если и эти результаты образуют систему, то вероятность ее правильности еще выше.

Работа шла именно этими двумя путями. Не сразу. Сперва я по привычке надеялся на некую истину. Вероятно, это отразилось в книге. Но сейчас, по прошествии лет, после проведения более ста учебных семинаров, можно уверенно сказать: в предложенной модели есть солидная доля истины.

Остальное скажут пользователи и время.

Еще одно противоречие связано со стилем книги, с ее языком.

Стиль книги должен быть строгим, академичным — для профессионалов, и простым, популярным — для любителей. Как быть?

Мне хотелось, чтобы ее могли прочесть и профессионалы в области искусств, и любители этих искусств, и даже люди, еще не ставшие ни первыми, ни вторыми. Для любителей и еще не любителей язык должен быть популярным, непрофессиональным. Но это может отпугнуть некоторых, слишком серьезных профессионалов. Для них язык должен быть специальным.

Но и среди специалистов «согласья нет». Профессионал в музыке книгу по архитектуре будет читать как любитель. А архитектор будет любителем в области музыки. Следовательно, для них язык тоже должен быть популярным. А поскольку книга эта о развитии искусств любых, она не отдает предпочтения ни одному виду или роду, то практически любой человек, ее читающий, в основном окажется непрофессионалом.

Вот почему я надеюсь, что профессиональные деятели искусств, если они рискнут дочитать эту книгу, простят меня за неизбежные упрощения в их области. И поблагодарят за упрощения в других областях.

Этим же определялся и выбор примеров, выбор цитируемых источников. В рабочей картотеке, на основе которой строилась излагаемая здесь модель, факты в основном из научной литературы. Конечно, велик соблазн цитировать академические труды. Но, исходя из принципа максимальной понятности, пришлось предпочесть легкую, научно-популярную литературу. Или книги самих художников (у хороших художников и книги легки и понятны). Или статьи из газет и журналов.

Далеко не все популярные книги или статьи подходили для наших целей. Восторги по поводу высот и глубин, достигнутых тем или иным автором, конечно, интересны. Но нужны были конкретные примеры. А с этим дело обстоит хуже. Например, автор одной статьи в «Литературной газете» так увлекся собственными восторгами по поводу увиденного спектакля, что забыл написать, какой же, собственно, спектакль он рецензирует. А из статьи догадаться об этом не удалось.

Вот почему в книге часто будут повторяться одни и те же источники популярные, иногда даже детские книги, статьи.¹

Я старался сделать книгу системной, логически выверенной, академической по содержанию и совершенно популярной по форме и языку.

А что получилось — судите сами.

¹ Кстати сказать, в детских книгах больше всего конкретного материала. Детей восторгами не купишь. Конечно, факты, изложенные в них, были по возможности проверены по другим источникам.

ВВОДНЫЙ РАЗДЕЛ

...Нужно заранее отречься от многих прописных истин.
Ле Корбюзье

Перед вами еще одна книга об искусстве...

Зачем?

Развитие искусства и науки о нем напоминает историю об Ахиллесе и черепахе. Искусство делает рывок вперед, изобретает новые темы, средства выражения. Затем искусствоведение обобщает эти достижения, выводит закономерности и предлагает их художникам. Но к тому времени сменились темы, и требуются новые средства. И предложения искусствоведов оказываются безнадежно устаревшими. Но искусствоведы не отступают. Они описывают новые достижения, обобщают, выводят закономерности. И по окончании работы снова оказывается, что они опоздали. С древнейших времен Ахиллес искусствоведения никак не может догнать черепаху искусства.

Вот тут и возникла спасительная мысль о том, что искусство непознаваемо. Собственно говоря, это не первый случай в истории. Как только наука заходит в тупик перед явлением природы или культуры, так это явление объявляется непознаваемым. Очень удобно. Снимается ответственность. Появляется оправдание отсутствию значимых результатов. На этом можно даже защищать диссертации.

К счастью, любознательных этим не остановишь. Нельзя было летать — а они изобретали авиацию. Нельзя было разгадывать замысел Творца мира, а они открывали законы движения планет. Как будто само наличие запрета было сигналом к его преодолению. Теперь вот нельзя познать «тайну искусства».

Ну что ж, сигнал услышан. По коням!

1. ВСТУПЛЕНИЕ

*И бог создал все живые существа,
какие до сих пор двигаются по земле,
и одно из них было человеком.*

*И только этот ком глины, ставший
человеком, умел говорить.*

*И бог наклонился поближе,
когда созданный из глины человек привстал,
оглянулся и заговорил.*

Человек подмигнул и вежливо спросил:

— А в чем смысл всего этого?

— Разве у всего должен быть смысл? — спросил бог.

— Конечно, — сказал человек.

— Тогда предоставляю тебе найти этот смысл!

— сказал бог и удалился.

Боконон

Давно известно: если нельзя догнать, то надо научиться обгонять. Применительно к нашему случаю это означает прогнозировать развитие искусства — его тематики, выразительных средств. То есть изучать надо не достижения какого-либо поколения художников, а переходы между этими достижениями. Как и почему меняется искусство? Тут уже появляется надежда — если удастся понять, по каким законам происходят изменения, то мы получаем право и возможность прогнозировать. Такие попытки были. Интересную схему развития искусств предложил, например, итальянский философ, историк, литературовед Бенедетто Кроче (1866 — 1952). По его представлениям, развитие идет циклами. Некий гений создает новый цикл. Затем последователи развивают этот цикл до тех пор, пока не исчерпают его тематику и средства выражения. И тогда новый гений открывает новый цикл. (*Аббате М. Философия Бенедетто Кроче и кризис итальянского общества. — М., 1959.*) Остается ответить на последний вопрос. Как же гений создает новый цикл? Ведь в этом вся суть проблемы. И тут Кроче внезапно делает остановку. «Интуитивно», — говорит он. То бишь опять непознаваемо. Разомкнутый было круг опять замкнулся.

Гораздо более серьезную попытку выйти из этого круга сделал Ю. Тынянов в статье «О литературной эволюции». (*Тынянов Ю. Н. Поэтика, история литературы, кино. — М.: Наука, 1977. — С. 270—281.*) Статья написана в 20-х годах XX столетия. Вот несколько положений, изложенных в ней.

1. Вместо изучения непрерывного и изменчивого ряда литературных явлений искусствоведение занимается изучением «главных, но... отдельных явлений и приводит историю литературы в вид «истории генералов».

2. Существует два типа исследований, — «исследование ГЕНЕ-

ЗИСА (в данном случае хронологической последовательности — Ю. М.) литературных явлений и исследование ЭВОЛЮЦИИ литературного ряда, литературной изменчивости».

3. На сегодняшний день существует только первый вариант — изучение генезиса. Результатом этого является «наивная оценка» литературных произведений и засилье субъективизма в искусствоведении. «...изучение литературной эволюции, или изменчивости, должно порвать с теориями наивной оценки...» И далее: «...оценка должна лишиться своей субъективной окраски, и «ценность» того или иного литературного явления должна рассматриваться как «эволюционное значение и характерность».

4. И наконец: «Главным понятием литературной эволюции называется СМЕНА СИСТЕМ...»

Сам Тынянов ограничился несколькими примерами, подтверждающими его мысли, но не продолжил работу над изучением «эволюции». Почему? Мы можем только догадываться. Одна из возможных причин — отсутствие подходящей методологии. Ведь кроме той, против которой возражал Тынянов, в то время не было никакой.

Теперь ситуация в корне изменилась.

В 1946 году инженер из Баку Генрих Саулович Альтшуллер начал работу над исследованием методов изобретательства. Сегодня во всем мире признана и практически используется наука ТРИЗ — теория решения изобретательских задач. Она позволяет не просто надежно делать изобретения. ТРИЗ показывает внутренние законы развития технических систем. Это дает возможность отказаться от случайностей, от метода проб и ошибок, от мучительных поисков решения. Эти мучительные поиски превращаются с помощью ТРИЗ в спокойную, планомерную работу по «расчету» будущего изобретения. «Искусство» изобретательства превратилось в «технология» выработки сильных решений.

Но еще более важным следствием является то, что ТРИЗ дает методологию, с помощью которой можно изучать закономерности развития любых систем, не только технических. Эта методология оказалась работоспособной и в биологии, и в педагогике, и в бизнесе. И казалось заманчивым попытаться использовать ее в изучении развития искусства — той самой «эволюции», о которой мечтал Тынянов. Вступить «в странный мир истории» искусств...

Такая работа была начата автором этой книги в 1979 году. Технология исследований достаточно проста. В литературе об искусстве, в критике, по собственным наблюдениям собираются конкретные факты развития искусств. Факты, которые в искусстве что-то качественно изменили. Они выстраиваются в хронологическую цепочку. И является все то общее, повторяющееся, что есть в этих изменениях.

Почему изменение именно таково? Могло ли оно быть другим? Что дало это изменение для развития данной художественной системы?

Все эти вопросы и составляют предмет нашего подхода. В 1984 году на конференции в Новосибирске были доложены первые обнадеживающие результаты. Стало ясно, что создать такую «эволюционную» теорию искусств возможно. Сегодня уже сформировались основные черты теории развития художественных систем. Одновременно с теоретическими исследованиями шла практическая работа по прогнозированию развития некоторых систем и по обучению теории. К концу 1996 года проведено уже около сотни обучающих семинаров — с работниками искусств, с учителями, просто с интересующимися этим вопросом. И появилась уверенность: теория работает. Слушатели недельного семинара, даже далекие от искусства, надежно решают сложные художественные задачи. Сперва с субъективной новизной (т. е. те, которые уже были решены художниками — от малоизвестных до таких крупных, как Пушкин, Леонардо да Винчи, Моцарт и другие). Причем слушатели не только выходят на контрольный ответ, но и предлагают другие решения, часто не менее интересные, чем в оригинале. А затем, по мере освоения новых методов, начинают решать задачи с объективной новизной — еще не решенные никем. За неделю обучения и тех и других задач набирается несколько сотен.

Вот примеры таких задач.

ЗАДАЧА 1

Известный финский архитектор Рэйм Пиэтиле был приглашен в Кувейт, чтобы спроектировать и построить новое здание правительства. До сих пор Пиэтиле строил в Финляндии и привык работать в европейском архитектурном стиле, для которого характерны ровные линии, прямые углы. Этот стиль архитектор хотел сохранить и в новом заказе.

Но Кувейт — типичная арабская страна. С типичной арабской архитектурой. Извилистые контуры, характерные для этого стиля, напоминают арабскую письменность. Прямолинейное европейское здание не впишется в окружение. Ни по профессиональным, ни по эстетическим соображениям это недопустимо. Что же делать архитектору, чтобы сохранить европейский стиль, но не создавать контраста с окружающей архитектурой?

ЗАДАЧА 2

В русской культуре XIX века была сильна идея «народности». В поэзии зазвучал «народный» язык, в живописи – «народная» гамма цветов. В музыке это чаще всего выражалось введением народных песен. Некоторые композиторы – Балакирев, Чайковский и др. просто вводили в свои произведения народные мелодии.

В опере «Князь Игорь» Александр Порфирьевич Бородин тоже решил использовать народную «Песню про горы». Но вводить мелодию напрямую он считал решением нетворческим, прямолинейным. Если же изменить мелодию, то она перестанет быть «народной». Как ввести песню в оперу, сохранив ее «народность», и в то же время не вводя ее напрямую?

Эти и множество других задач слушатели авторских семинаров стабильно решают уже на третий день обучения. Мы еще вернемся к этим задачам, рассмотрим и методы их решения.

Собственно говоря, вся книга именно о методах решения творческих задач в искусстве.

Изучение искусства как набора произведений не дало ключа к его пониманию. Более интересные результаты получаются, когда рассматривают искусство как эволюционирующую систему. Самым же продуктивным оказалось соединение эволюционного подхода с ТРИЗ — теорией решения изобретательских задач.

1А. ЧТО ЕСТЬ ИСТИНА?

*Тигру надо жрать,
Порхать — пичужкам всем,
А человеку — спрашивать:
«Зачем, зачем, зачем?»
Но тиграм время спать,
Птенцам — лететь обратно,
А человеку утверждать,
Что все ему понятно.*

Боконон

Где гарантия, что мы представляем себе этот мир правильно? — задал Декарт вопрос всей мировой философии. И ответил на него очень просто. Такую гарантию дает Бог.

Объяснение столь же простое, сколь и натянутое. (Вспомним, что даже такой глубоко верующий человек, как Ньютон, был убежден, что Бог не вмешивается в естественные процессы.) Слишком уж часто мы взваливаем на Бога то, с чем ленимся справиться сами.

То есть, если быть совсем честными, у нас нет абсолютно никаких доказательств, что наши представления совпадают с реальным объектом.

К примеру, книга, которую вы сейчас держите в руках. Какова ее форма? Вы скажете, прямоугольная. Но как это доказать? Откуда вы это знаете? Ах, вы видите, что она прямоугольная? Ну что ж, проследим, как вы ее видите.

Свет от солнца или лампы проходит через слой воздуха. Отражается от книги и... Стоп! Могут с этим лучом произойти какие-то изменения при отражении? Часть его поглощается книгой, причем весьма неравномерно. От книги отходит совсем не тот свет, который на нее упал. Дальше свет проходит через слой воздуха (и снова искажается) и попадает в глаз. Глаз, как нам известно, — сложнейшая оптическая система. Там искажений может быть сколько угодно. После этих преобразований свет падает на чувствительные элементы сетчатки, которые преобразуют его в биотоки. От света вообще ничего не осталось. А насколько полученный ток «соответствует» бывшему свету — об этом остается только догадываться. Но и это еще не все. Ток идет в мозг, где его характер сравнивается с теми «записями», которые хранятся в памяти. Тут вероятность ошибки, искажения, сбоя огромна.

И если этот остаток совпадает с имеющейся в мозгу «записью» прямоугольника, то мы утверждаем, что книга тоже прямоугольная.¹

Гораздо более интересное решение этого парадокса дал Спиноза. Физические свойства объекта и мышление, представления об объек-

¹ Это описание грешит массой неточностей, упрощений и примитивизаций. Но оно имеет чисто иллюстративное значение.

тах — это просто две стороны одного и того же явления — Природы. Именно поэтому они совпадают.

Оппоненты тотчас же нашли слабое место в рассуждениях Спинозы. Если так, сказали они, если сами объекты и представления о них «обязаны» совпадать, значит, любая мысль правильна? Значит, ошибка просто не бывает?

Ошибка начнется, — ответил Спиноза, — когда мы, не имея реальных оснований, начнем это представление распространять на другие объекты. Например, заявим, что все книги прямоугольные. Или еще лучше — прямоугольно все, что сделано из бумаги.

Иными словами, любое представление, любое обобщение имеет свою область применимости. И в рамках этой области оно будет совершенно правильным. А за пределами — вполне может оказаться неверным. На одном из семинаров автор этой книги высказал предположение, что все столы деревянные. Слушатели возмутились. Начали рассказывать, что бывают и металлические, и пластмассовые и бог весть какие еще. Преподаватель продолжал настаивать на своем и попросил конкретных доказательств. И тут оказалось, что вещественных доказательств в данный момент никто предоставить не может. Стало понятно, что в рамках данной аудитории «теория деревянных столов» абсолютно верна. То есть аудитория и есть область применимости этой «теории».

То же относится и к любым другим идеям, представлениям. Они приходят нам в голову из своих областей применимости. И тогда они верны. А потом мы начинаем их распространять на весь мир. И если мир с этим не согласен, то тем хуже для него. Нас обманул лысый человек — и мы утверждаем, что все лысые — подлецы. Нас заговорил до полусмерти некий брюнет — и мы с пеной у рта будем доказывать, что все брюнеты — болтуны. Заметьте, обе идеи были правильны. Пока они ограничивались применением к одному конкретному человеку.

Представления, которые складываются у нас о тех или иных объектах, условимся называть моделями. Все мышление человека — суть именно моделирование. И другого способа мыслить у человечества пока нет.

От бытовых моделей в этом смысле ничем не отличаются и модели научные. Нужно четко представлять себе, например, что нет в природе никакого «всемирного тяготения» — есть модель, которая помогает нам объяснить большой ряд явлений природы. Нельзя говорить о том, что теория Птолемея (Солнце вращается вокруг Земли) неправильна, а правильна теория Коперника (Земля вращается вокруг Солнца). Мы, по большому счету, не знаем, что вокруг чего вращается.

Но в бытовых случаях для нас удобнее модель Птолемея. Мы говорим «солнце взошло», а не «Земля повернулась к Солнцу соответствующей стороной». А вот при расчете движения планет удобнее пользоваться моделью Коперника.²

Многие наши проблемы возникают не потому, что мы пользовались неправильной моделью, а потому, что мы ее применяли не там, где она может работать.

С мышлением, как построением мысленных моделей окружающего, связана еще одна интересная вещь. Уже давно было замечено, что одно и то же явление можно описать по-разному. Или — построить разные модели. Так вот, австрийский логик и математик Курт Гёдель сумел показать, что одно и то же явление можно описать бесконечно большим числом моделей. И — что самое интересное — ни одна из них не будет исчерпывающей.

Что же делать? Как выбрать правильную, «ту, единственную» модель? Ответ кое-кого разочарует, а то и разозлит. Единственно правильной модели в принципе не может быть. В разных случаях удобными могут оказаться разные модели одного и того же явления. А отсюда один шаг до следующего вывода: времена единственно правильных моделей прошли. И нам нужно учиться новому взгляду на реальность — полимодельному. При котором в нашем сознании вполне могут сосуществовать и сотрудничать разные, даже взаимоисключающие модели. И в разных случаях, в разных ситуациях мы сможем применять ту модель, которая лучше будет отражать данное явление в данном случае. Трудно? Чертовски трудно! А что делать?

Давайте проверим себя на нескольких задачах, связанных с моделями.

ЗАДАЧА 3

У каннибалов острова Папуа существует представление, что если человек стал хуже видеть, то для улучшения зрения надо съесть глаз врага. По нашим же представлениям в этом случае нужно заказать очки. Какая модель правильнее?

ЗАДАЧА 4

Возьмем утверждение: человек должен ходить на руках. Найдите область применимости этой модели.

² По модели Птолемея тоже можно делать самые современные астрономические расчеты. Просто намного сложнее, чем по Копернику.

ЗАДАЧА 5

Древние считали, что Земля плоская. Сейчас мы точно знаем, что Земля круглая. Однако, собираясь в дальнюю поездку, мы планируем свой маршрут по плоской карте. Почему это возможно?

ЗАДАЧА 6

Как, по-вашему, правильно ли все то, что изложено в этой главе?

Одним из распространенных журналистских штампов стало выражение «Ученые доказали...» Теперь мы знаем, что область применимости этой фразы ограничена. Ученые (как и все прочие люди) не могут, строго говоря, ничего «доказать». Они могут только построить некоторую модель. Хороша или плоха эта модель зависит от того, насколько широка область ее применимости и насколько удобно пользоваться этой моделью на практике.

К сожалению, эти рассуждения почти всегда остаются только на бумаге. На деле же мы пользуемся двумя другими вариантами.

1. Если некая модель показала себя правильной в своей области применимости, то мы начинаем распространять ее и на все остальные области. До поры до времени такой подход плодотворен. Когда же модель перестает работать, то в ход идут методы далеко не философские. Тут и костры инквизиции, и концентрационные лагеря, и пулеметы, и идеологическая обработка. Кто не с нами — мы против того.

2. Если же, в конце концов, оказывается, что за пределами области применимости модель не удастся насадить даже кострами и пулеметами, то мы объявляем эту модель неправильной изначально. И опять костры. Самый свежий пример такого подхода — отношение к марксизму. В принципе, это нормальная научная теория, методология. Она прекрасно описывает целый ряд явлений истории, экономики, философии. А ряд других явлений — не описывает.

Но целый этап нашей с вами жизни был посвящен «растягиванию» марксовской теории за пределы ее области применимости (упомянутыми выше методами). А сейчас идет этап отрицания ее даже там, где она по-прежнему прекрасно справляется со своими обязанностями.

Не исключено, что мы все находимся сейчас на переломном этапе.

Время «одной, но правильной» модели безвозвратно уходит в прошлое. Слишком много вреда человечеству стало приносить стремление любой ценой к «истине». Пришло время учиться не противопоставлять модели, а объединять их, пользуясь по любому поводу теми,

которые в данном случае, в данной области применимости удобнее. И легко переходить с одной модели на другую. Короче говоря, учиться **полимодельному мышлению**. Везде, всегда и во всем.

Не забывая, конечно, что и все вышеизложенное — не более, чем модель.

А теперь пришло время объяснить, зачем понадобился этот курс в философию. Как традиционные искусствоведческие модели, так и предлагаемая вашему вниманию новая теория, имеют свои области применимости.

Новая теория не покушается на авторитет предыдущих. У нее своя область применимости. Как мы уже видели в предыдущей главе, область применимости традиционных теорий — описание созданного ранее. Но не как линии развития, а как хронологического списка, «генезиса». Область же применимости новой теории — именно эволюция. Непрерывные смены художественных систем. Принципы решения художественных проблем. Появление новых форм и тем искусства.

Еще одна особенность предлагаемой теории — она работает с **идеями решения**, а не с их «материальным воплощением». Чтобы написать, например, талантливую картину, нужны две вещи: а) талантливый замысел, идея, изобретение сильных средств выражения; б) высококачественное, профессиональное исполнение всего этого. Область применимости предлагаемой теории — идеи, художественные изобретения. Естественно, без профессионального исполнения эти идеи останутся просто благими намерениями. Так же, как профессиональное исполнение без новых идей.

Повторим: новая теория не посягает на область применимости прежних. Она относится к ним с глубокой благодарностью. Но работает в другой области. Там действуют другие правила, другие законы. Это другой монастырь с другим уставом. Будем же «полимоделистами».

Естественно, что теория, изложенная в этой книге, нужна только тем, кому она нужна. Она имеет свою область применимости. И если люди сочтут ее удобной — то она правильна.

Пока правильна.

Любая теория — это только модель действительности. Она не может быть «истинной» и «всеприменимой». Предлагаемая в этой книге теория не исключение. Она удобна только в области развития искусств и решения сложных художественных проблем. Кроме того, она работает только с идеями решений, а не с их материальным воплощением.

2. МНОГОЭТАЖНОЕ ИСКУССТВО

- ... Главное при этом, чтобы все развивалось систематически.
Во всем должна быть система.
 - Систематическая система, — заметил старший писарь Ванек,
скептически улыбаясь.
 - Да, — небрежно обронил вольноопределяющийся,
— систематизированная систематическая система...
- Ярослав Гашек**

Если мы возьмем просто набор слов: по, лихо, а, терпели, сей, бы, сидели, не, если, тихо, б, день, пели, разбудили, — то вряд ли нам удастся выделить в нем какой-то смысл. Этот набор не будет системой в нашем понимании. А теперь расставим слова в определенном порядке:

*Если б не терпели — по сей день бы пели.
А сидели тихо — разбудили лихо.*

Эти строки — из стихотворения замечательного (и, к сожалению, обидно рано ушедшего из жизни) рок-поэта Александра Башлачева «Лихо». (*Альтернатива. Опыт антологии рок-поэзии. — М.: Объединение «Всесоюзный молодежный книжный центр», 1991. — С. 42.*) Слова те же, что и в предыдущем абзаце. Но у их комплекта появилось **новое качество** — смысл. Теперь они образуют **систему**.

СИСТЕМА — объясняет нам Советский Энциклопедический Словарь (М.: Сов. энцикл., 1989.) — это «множество элементов, находящихся в отношениях и связях друг с другом, образующих определенную целостность, единство». Однако в этом определении не упомянуто очень важное свойство систем. Которое будет нас интересовать на протяжении всей книги. Поэтому придется ввести дополнение.

Системой условимся называть такое сочетание элементов, которое в совокупности приобретает новое качество. У элементов этого качества не было, а у системы — появляется.¹

Теперь возьмем набор букв: и, з, р, л, и, у, б, а, д. Опять перед нами просто «куча». А вот состоящее из этих букв слово — «разбудили» — система.

Само определение системы показывает нам одно из ее основных свойств — она состоит из элементов. Эти элементы принято называть **подсистемами**. В приведенных строках Башлачева (если их считать исходной системой) подсистемы — слова.

¹ ТРИЗ как наука и как методология возникла не как «бог из машины». Она имеет достаточно корней в других, более старых науках. В частности, одно из базовых понятий ТРИЗ — понятие системы — известно давно и с успехом используется в других отраслях знаний.

Но каждое из этих слов мы вправе считать самостоятельной системой. И тогда подсистемами слова будут буквы. По отношению же к процитированным строкам буквы будут **под-подсистемами**.

Еще одно важное свойство систем заключается в том, что любая из них сама является частью какой-то еще большей системы. Та же цитата является частью всего стихотворения. Стихотворение будет для этой цитаты надсистемой. Для слова **надсистемой** была бы фраза. Для буквы — слово. А фраза для буквы будет уже **над-надсистемой**. Стихотворение же для буквы будет **над-над-надсистемой**.

Такая многоэтажная структура носит название **иерархии систем**. А каждый «этаж» этой **иерархии** называют рангом систем.

На каждом ранге может находиться несколько систем. Скажем, если мы возьмем ранг **жанра** симфонии, то подсистемный ранг (ранг конкретных произведений) будет включать в себя все множество написанных симфоний. А ранг музыки на своем подсистемном ранге будет содержать жанры — и симфонии, и концерты, и ноктюрны, и множества других. В нашем примере мы рассмотрели ранг стихотворения, ранг отрывка, ранг слова и ранг буквы. Если бы понадобилось, то мы могли бы заметить, что процитированный отрывок состоит из двух крупных подсистем — двух фраз. То есть выделили бы еще один ранг. В другом случае можно было бы отметить, что для букв может быть надсистемой слог, и только потом — слово. И так далее.

А теперь — внимание! Новое важное понятие — **функция**. Помните, мы говорили о новом качестве, которое появляется у систем в отличие от просто «кучи» элементов? Система приобретает свойство делать нечто, чего элементы делать не умели. Вот это и есть функция. То, что система делает. То, ради чего она создана. Автомобиль создан для того, чтобы перевозить — это его функция. Буква создана, чтобы обозначать определенный звук — это функция буквы.

Возьмите простое слово — **«стол»**. Его функция — обозначать соответствующий вид мебели. В слове этом четыре подсистемы-буквы. И у каждой буквы своя функция, одна-единственная (совершенно не совпадающая с функцией всего слова) — обозначать какой-то звук.

Мы установили правило, которое поможет нам в дальнейшем.

На каждом ранге у системы есть своя функция, причем только одна. Функции рангов не совпадают между собой.

Откуда же берутся функции систем? Почему у буквы «И» одна функция, а у буквы «Ъ» — совсем другая?

Почему-то на всех семинарах по теории развития художественных систем слушатели на этот вопрос всегда отвечают: функцию системы определяет человек.

Проверим это на примере.

Пример 1

Обратимся к стихотворению Пушкина «Я помню чудное мгновенье...» Герой этого стихотворения предстает перед нами в двух состояниях, в которых по-разному сочетаются прошлое и настоящее, причина и следствие, реальная действительность и ее переживание. Различие этих состояний особенно отчетливо благодаря повтору глагола «явилась»:

Я помню чудное мгновенье:

Передо мной явилась ты,

.....

Душе настало пробужденье:

И вот опять явилась ты,

.....

В первой строфе представлено воспоминание о том, что было: «чудное мгновенье» осталось в прошлом, сегодня герой о нем вспоминает. В пятой строфе представлены два события, которые произошли только что, одно за другим: одно в сознании, в духовном мире героя («Душе настало пробужденье»), другое – в мире внешнем, окружающем героя («...явилась ты»).

(Левитан Л. С., Цилевич Л. М. Основы изучения сюжета. — Рига: Звайгзне, 1990. — С. 150.)

Сформулируем суть приведенной цитаты. Слово «**явилась**» имеет в одной надсистеме-строфе функцию обозначить **воспоминание героя**, а в другой — функцию показать **появление реального человека**. Разные функции одного и того же слова продиктованы разными надсистемами.

Запомним новое правило.

Функцию системы определяют ее надсистемы.

А как же человек? Он является просто сторонним наблюдателем? И да, и нет. Если он является существенным элементом надсистемы, то принимает участие в определении функции **наряду с другими** элементами надсистемы. А если человек в данную надсистему не входит или не является в ней определяющим элементом, то никакого влияния на функцию системы он не оказывает, даже если очень старается.

Пример 2

Произведения Достоевского пользуются большим успехом у ряда российских фашистов и шовинистов. Не потому, что этого хотел Достоевский. А потому, что люди, входящие в упомянутые группы, нашли возможность присвоить этим произведениям такую функцию.

Пример 3

Достаточно долго шла кампания против В. С. Высоцкого. Авторитетные деятели искусств утверждали, что он «поет с чужого голоса», что его стихи лишены художественных достоинств и т. п. Но на реальную судьбу песен Высоцкого эти люди, несмотря на весь их авторитет, повлиять не смогли.

Кстати, любая система тоже вносит свой голос в определение своей функции. Грубо говоря, система может выполнить требования надсистемы только в том случае, если ей есть чем их выполнять. Если бы в произведениях Достоевского не было некоторой безапелляционной назидательности, то их нельзя было бы использовать для поддержки шовинистических идей.

Любая система одновременно или последовательно может входить во множество разных надсистем.

Пример 4

Анчар из одноименного произведения А. С. Пушкина. Этот образ является подсистемой всей образной системы стихотворения. Он же в этом стихотворении является элементом описания пейзажа. Он же входит в систему выразительных средств А. С. Пушкина. Позже анчар будет использоваться в ряде искусствоведческих работ как пример сознательного использования в искусстве неправильных сведений (реальные анчары не выделяют никаких ядовитых испарений – и Пушкин об этом знал). Кроме того, В. Ардов написал прекрасную пародию на балетные либретто, взяв за основу все тот же «Анчар». Вероятно, читатели смогут назвать еще десятки надсистем, в которые этот образ входит или может входить.

И каждая из надсистем предъявляет к системе свои требования, ждет от нее выполнения определенных функций. Если система в состоянии выполнить требуемую функцию, то все в порядке. Если же нет, то надсистема постарается переделать систему или, в крайнем случае, избавиться от нее.

Пример 5

Индийский режиссер Утпал Датт ставил спектакль «Ничер Махал» по пьесе М. Горького «На дне». Для него было очевидно, что многие элементы пьесы в современной Бенгалии неактуальны и просто непонятны. Поэтому он внес ряд изменений. Тут и народные танцы, и национальные костюмы. Обитатели ночлежки страдают не от холода, а от жары. А едят не пельмени, а апельсины.

С этим спектаклем Датт гастролировал и в Москве. Судя по рецензии, москвичи приняли спектакль именно из-за экзотических вставок. Смысловая и эстетическая составляющие, нормально работающие в «бенгальской» надсистеме, совершенно не сработали в «московской».

(И. Петрова. Какая Индия нам интересна. // Советская культура. — 1988. — 4 июля.)

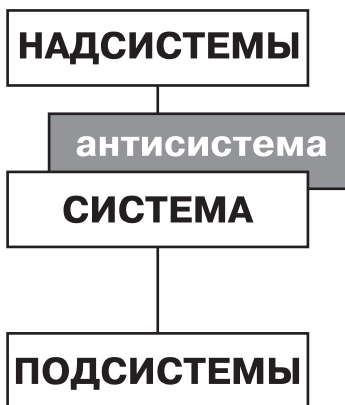
Раз у каждой системы на каждом ранге есть своя **функция**, то всегда можно предположить наличие противоположной ей **антифункции**.

Пример 6

Функцией стиля классицизм является утверждение стабильности, неизменности мироустройства. Романтизм принял на себя антифункцию — показать меняющийся мир.

Такую систему, выполняющую антифункцию, условимся называть **антисистемой**.

У нас получилась довольно сложная вертикальная структура.



Но кроме вертикальной, эта схема содержит еще и горизонтальную составляющую. Это линия времени. У каждой системы, на каждом ранге было свое прошлое. Близкое, далекое, совсем древнее... И там система была иной или выполняла другие функции. Скажем, буква «И» выполняла в старославянском языке ту же функцию, что и сейчас. Но имела другую форму — «Н». А вот буква «Ъ» имела ту же форму, что и сейчас. Но зато выполняла другую функцию. Она обозначала исчезнувший в русском языке звук, похожий на краткое «О».²

И, естественно, у каждой системы «есть» свое будущее. Опять-таки, это может быть видоизменение самой системы, а может быть смена функции.

Каковы же эти будущие системы? Обычно на этот вопрос отвечают: «Поживем — увидим». И для этого есть основания. До сих пор все прогнозы в искусстве (так же, впрочем, как и в науке и в технике) оказывались состоятельными только на самое ближайшее будущее. А затем системы менялись так неузнаваемо, что специалисты только разводили руками.

Пример 7

Виктор Шкловский писал в 1929 году: «Перед цветным кинематографом и кинематографом говорящим стоит не техника, а отсутствие необходимости. Говорящее кино почти так же мало нужно, как поющая книга». А ведь звук в том же году и появился!»

(Польская Л. Кто делает кино? — М.: Дет. лит., 1988. — С. 143.)

(Добавим к этому, что для более удобного обучения музыке во Франции разработана «поющая книга».)

О причинах таких промахов мы поговорим позже — в главе 37. А сейчас настало время коснуться главного отличия методологии ТРИЗ от традиционных подходов к изучению техники, науки, искусства и т. д.

ТРИЗ считает, что линия времени так же «предопределена», как и вертикальная иерархическая линия. Будущие системы на ней уже «есть». Но не в материальном виде, а в виде закономерностей развития данного типа систем. Эти закономерности имманентны — т. е. присущи системам самим по себе. Они не зависят от воли отдельного человека. Но вполне поддаются изучению и могут сознательно применяться для развития этих систем.

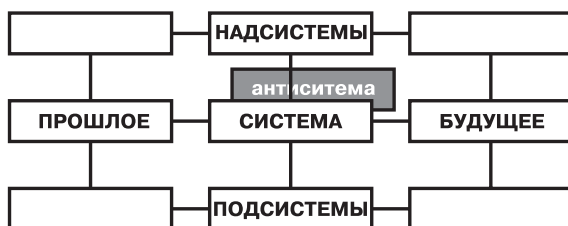
Как в цветке уже незримо присутствует плод, так и в каждой системе, в том числе и художественной, как бы заложены все ее будущие изменения. Это и есть тема нашей книги.

² В болгарском языке этот звук сохранился и сейчас. Он обозначается той же буквой «Ъ».

Возникает вопрос: а может ли человек развивать (или просто менять) системы, если их развитие закономерно и не зависит от его воли? Почему же нет? Свобода создавать какие угодно системы никуда не исчезает. Но выживут только те из них, которые согласуются с определенными закономерностями.

Вот этими-то закономерностями и занимается теория, изложенная на страницах нашей книги. Такова ее область применимости.

У нас получилась схема, впервые созданная автором ТРИЗ Г. С. Альтшуллером. (Альтшуллер Г. С. Найти идею. — Новосибирск: Наука, 1991.) Эта схема носит название **системный оператор**.



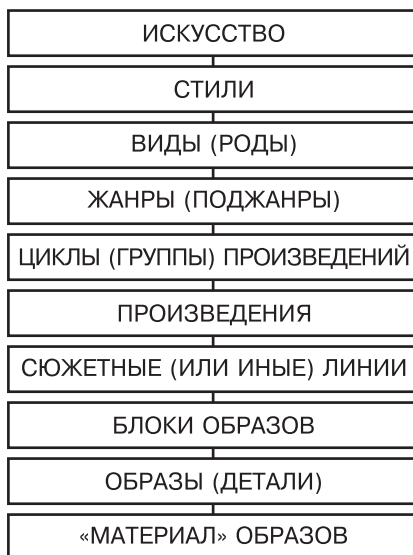
Системный оператор — это профессиональное название приведенной схемы. А неофициально ее называют **схемой талантливого мышления**. И не случайно. Оказывается, талант — это и есть умение видеть мир во всей его сложности и полноте. Видеть не только исходную систему, но и все ее подсистемы, весь спектр ее надсистем и антисистем. Видеть причины событий и их следствия.

И последнее в этой главе. Системы могут быть разными, в зависимости от «материала», из которого они состоят. Если речь идет о средствах производства, то такие системы мы называем **техническими**. Системы представлений о явлениях природы и общества мы называем **научными**. Системы живых организмов и их частей — **биологическими**. И т. д.

В этой книге речь пойдет о художественных системах (в дальнейшем оставим только сокращение — ХС). И уже здесь будет проявляться отличие нашего подхода от традиционного в искусствоведении. Обычно принято центром отсчета считать произведение. Системный же подход требует считать произведение не центральным, а рядовым рангом.³

³Выделять произведение в особый ранг не оправдано и исторически. На протяжении всей многовековой истории искусств произведение не выделялось в самостоятельный ранг. Такое выделение началось в период Ренессанса. А в XIX веке реальный центр тяжести сместился вниз — на уровень значащих деталей.

Если не усложнять картину деталями, оставив только крупные «этажи», то иерархию художественных систем можно представить следующим образом.

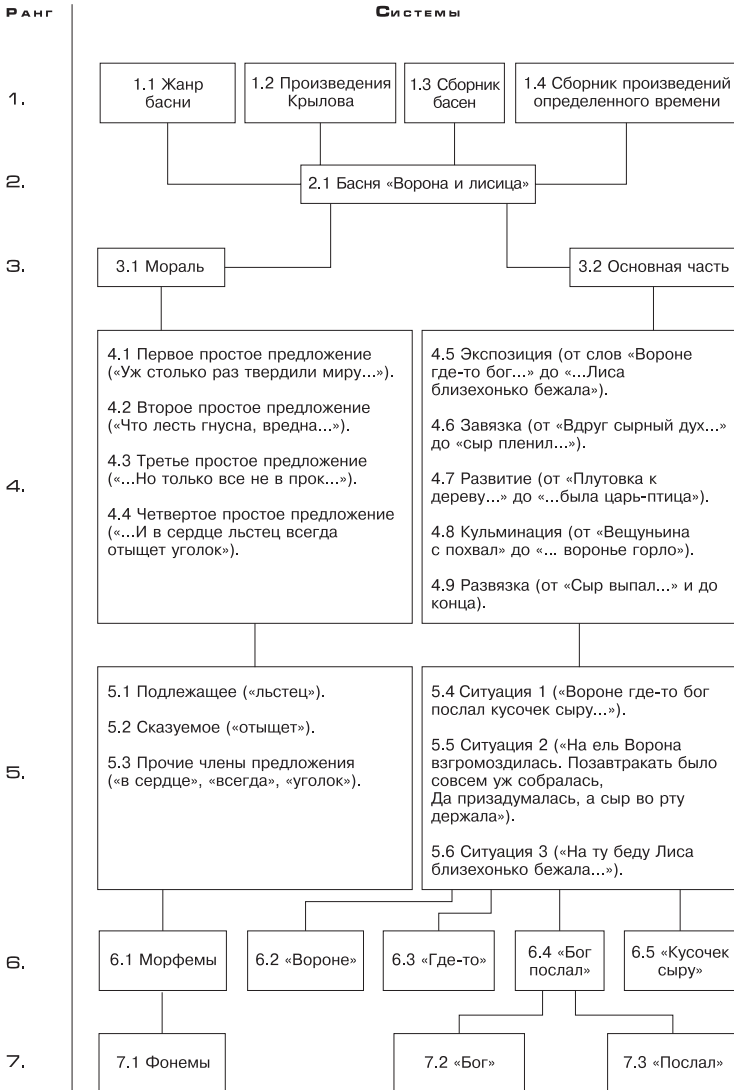


В дальнейшем эта схема будет пополняться, изменяться, уточняться. Она отнюдь не останется некоей догмой. Мы увидим, что происходит с этой схемой во времени. Но, так или иначе — все эти и множество промежуточных рангов представляют собой совершенно равноправные **ХС**. Закономерности развития, свойственные одному рангу, точно так же выполняются и для всех остальных.

Искусство представляет собой сложное системное явление. Оно иерархично, и эта иерархия меняется во времени. Каждый ранг этой иерархии имеет свою функцию. Умение видеть весь спектр систем во всех их взаимосвязях и есть основа талантливого мышления. На этом фундаменте и построена предлагаемая теория.

2А. ВОРОНЕ ГДЕ-ТО БОГ...

Один из возможных вариантов разбора по системному оператору басни И.А. Крылова «Ворона и Лисица»
Глава написана совместно с А.Б. Соколом



Эта басня является элементом целого ряда возможных надсистем, например: жанра, произведений И.А. Крылова, группы произведений определенного времени и т. д.

Непосредственными подсистемами этой басни являются основная часть и мораль.

Разбор любой системы можно вести по-разному, в зависимости от того, что нам нужно. Если нас интересуют языковые аспекты, мы разбираем систему как лингвистическую. Так мы поступим с моралью. Если же нас интересуют аспекты художественные, — разберем систему как художественную. Это мы сделаем с основной частью.

При переходе на каждый следующий ранг мы будем вынуждены разбирать только одну из подсистем, отсекая остальные. Полный разбор недопустимо раздует книгу. А нового качества не даст.

На каждом ранге каждая подсистема имеет свою функцию. В частности:

- 1.1** Высмеять человеческие или общественные пороки, недостатки в краткой аллегорической форме (часто поэтической).
- 1.2** Высмеять человеческие или общественные пороки. Способствовать этим моральному развитию России.
- 1.3** Показать спектр басен.
- 1.4** Показать спектр произведений определенного времени.
- 2.1** Высмеять лезть в разных ее проявлениях — и для льстецов, и для людей, падких на лесть.
- 3.1** Прямо сформулировать свойство — объект басни.
- 3.2** Показать свойство — объект басни в аллегорической форме.
- 4.1 — 4.4** Передать информацию о происходящих событиях и действиях.
- 4.5** Расставить персонажей «в исходных позициях», описать исходное место действия.
- 4.6** Показать начало действия, начало конфликта между действующими лицами. Заинтриговать читателя.
- 4.7** Показать ход действия (фабулы), развитие конфликта между действующими лицами. Усилить заинтригованность читателя.

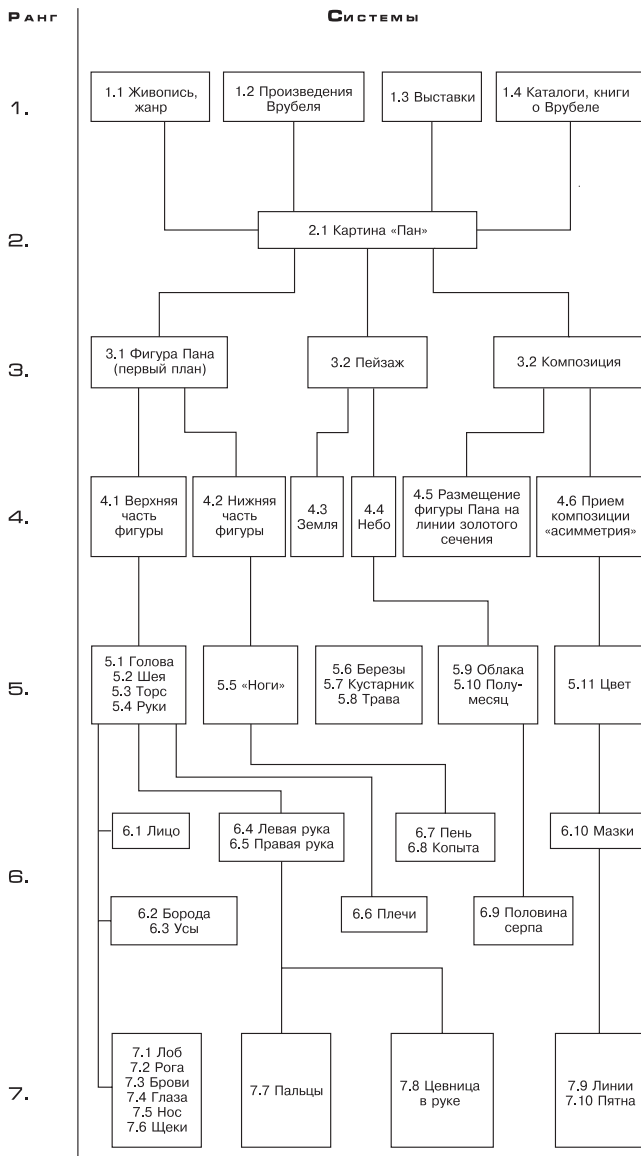
- 4.8** Передать момент наибольшего напряжения конфликта между действующими лицами. Довести до предела заинтригованность читателя.
- 4.9** Показать завершение действия, разрешение конфликта.
- 5.1** Обозначить субъекта действия или носителя признака, свойства, состояния.
- 5.2** Выразить действия, свойства, состояние субъекта.
- 5.3** Обозначить объект действия, его свойства, состояние; выразить дополнительные особенности субъекта, его действий, ситуации.
- 5.4** Назвать первого персонажа — Ворону — и ситуацию, из-за которой развернется действие.
- 5.5** Показать предварительные действия Вороны и обозначить ее характер.
- 5.6** Назвать второго персонажа — Лисицу — и показать ее предварительные действия.
- 6.1** Выразить понятия (названные членами предложения) — для корневых морфем, уточнить понятия — для остальных.
- 6.2** Назвать первого персонажа.
- 6.3** Показать неопределенность времени данного события.
- 6.4** Показать неопределенность источника «подарка».
- 6.5** Показать вид и небольшой объем «подарка».
- 7.1** Обозначить звуки, из которых состоят морфемы.
- 7.2** Показать неопределенность источника сыра.
- 7.3** Показать неопределенность способа попадания сыра к Вороне.

Стоит обратить внимание на то, что в системах 7.2 и 7.3 функции слов совершенно не совпадают с обычными. Надсистема — идиома «Бог послал», обозначающая неопределенность, неведомость источника, — диктует словам новые функции. Так, слово «бог» в данном случае обозначает вовсе не божество, а именно неопределенный источник, что-то вроде дара судьбы. А слово «послал» вместо точного обозначения способа передачи объекта приобретает противоположный смысл — обозначает полную неопределенность этого способа. То же самое мы можем наблюдать и с системой 6.3. Слово «где-то» вместо неопределенного места начинает обозначать неопределенное время события.

Остальные линии читатель может разобрать самостоятельно.

2Б. «ПАН»

Один из возможных вариантов разбора по системному оператору
картины М.А. Врубеля «Пан»
Глава написана совместно с Р.С. Флореску



На каждом ранге каждая подсистема имеет свою функцию. В частности:

- 1.1** Цветовое раскрытие замысла с помощью жидких красителей на плоскости.
- 1.2** Раскрыть Духовные (Божественные) и Эмоциональные миры реальных, сказочных и библейских Персонажей.
- 1.3** Донести до Зрителя разнообразие тем; закрепить место среди других Творцов; возможность материального вознаграждения Художника.
- 1.4** Показать творческую жизнь Художника, тематику произведений, средства их выражения.
- 2.1** Показать старость греческого бога природы — Сатира, — принявшего славянский облик Лешего (по впечатлению от рассказа Анатоля Франса «Святой Сатир»).
- 3.1** Показать черты уставшего (фантастически-реального) русского крестьянина-старика, пастуха.
- 3.2** Показать вечернюю даль с террасы хотылевского дворца (в Орловской губернии).
- 3.3** Размещение носителей темы и выразительных средств на плоскости холста для наилучшей подачи Зрителю.
- 4.1** Показать старого человека.
- 4.2** Показать принадлежность Героя к фантастическим Существом; подчеркнуть слияние с землей.
- 4.3** Показать реальную землю.
- 4.4** Показать реальное воздушное пространство, сумерки.
- 4.5** Сразу притянуть взгляд (внимание) Зрителя к холсту.
- 4.6** Показать внутреннюю дисгармонию.
- 5.1** Показать усталость и старость.
- 5.2** Подчеркнуть «наросты» от долгой жизни.
- 5.3** Подчеркнуть человеческую силу.
- 5.4** Показать былую мощь, подчеркнуть старость.
- 5.5** Обозначить принадлежность к фантастическим существам; напомнить о слиянии Героя с корнями дерева.

- 5.6** Передать русский характер природы, согласованной с фигурой Пана.
- 5.7 — 5.9** Заполнить фон.
- 5.10** Подчеркнуть вечерний характер природы.
- 5.11** Усилить впечатление угасания былой силы Пана.
- 5.12** Выразить настроение картины.
- 6.1** Подчеркнуть глубокую старость и мудрость.
- 6.2 — 6.3** Подчеркнуть глубокую старость.
- 6.4** Показать мощь, силу Пана.
- 6.5 — 6.6** Показать кряжистость Пана.
- 6.7** Показать вырастание из земли.
- 6.8** Показать принадлежность к сказочным существам.
- 6.9** Подчеркнуть сказочную мохнатость.
- 6.10** Подчеркнуть впечатление угасания былой силы Пана.
- 6.11** Показать «мозаичность», форму и пространство.
- 7.1** Подчеркнуть мудрость и внимательность взгляда.
- 7.2** Показать принадлежность к сказочным существам, подчеркнуть высокий лоб.
- 7.3** Подчеркнуть мудрый взгляд.
- 7.4** Выразить внутреннее свечение, уравновешивая сияние от полумесяца и реки; показать «звериную лукавость», пронизывающий взгляд.
- 7.5 — 7.6** Показать часть старческого лица.
- 7.7** Подчеркнуть узловатость, старость.
- 7.8** Подчеркнуть внутренний музыкально-народный мир, принадлежность Героя к славянской культуре.
- 7.9** Передать текстуру и фактуру волос и шерсти Героя.
- 7.10** Передать объем и пространство.

2В. «БОЛЬШЕ НИКОГДА»¹

Один из возможных вариантов разбора по системному оператору
мелодии песни Дж. Леннона и П. Маккартни
Глава написана И.Я. Певзнер

Not A Second Time John Lennon & Paul McCartney

4/4 Rhythm/Arpeggio
See Course Book No. 2 Page 20.

G Em C Em

1. You know you made me cry, I see no use in won-d'ring why, I

D | 1. G D | 2. Am D Am7

cried for you. through. Oh, You're giv-ing me the

Rm G Em Am

same old line, I'm won - d'ring why, you hurt me then, You're back a - gain,

Bm D7 **To Coda** Em G Em

No, no, no, Not a se-cond time. 3. You know you made me cry, I

G Em D | 1. G D | 2. Am

I see no use in won-d'ring why I cried for you. Yeh through.

D, **at Coda** CODA Em G Em G Em

Oh Not a se-cond time, Not a se-cond time, Not a se-cond

Repeat to Fade

Verse 2

And now you've changed your mind
I see no reason to change mine
My cryin' is - (through)

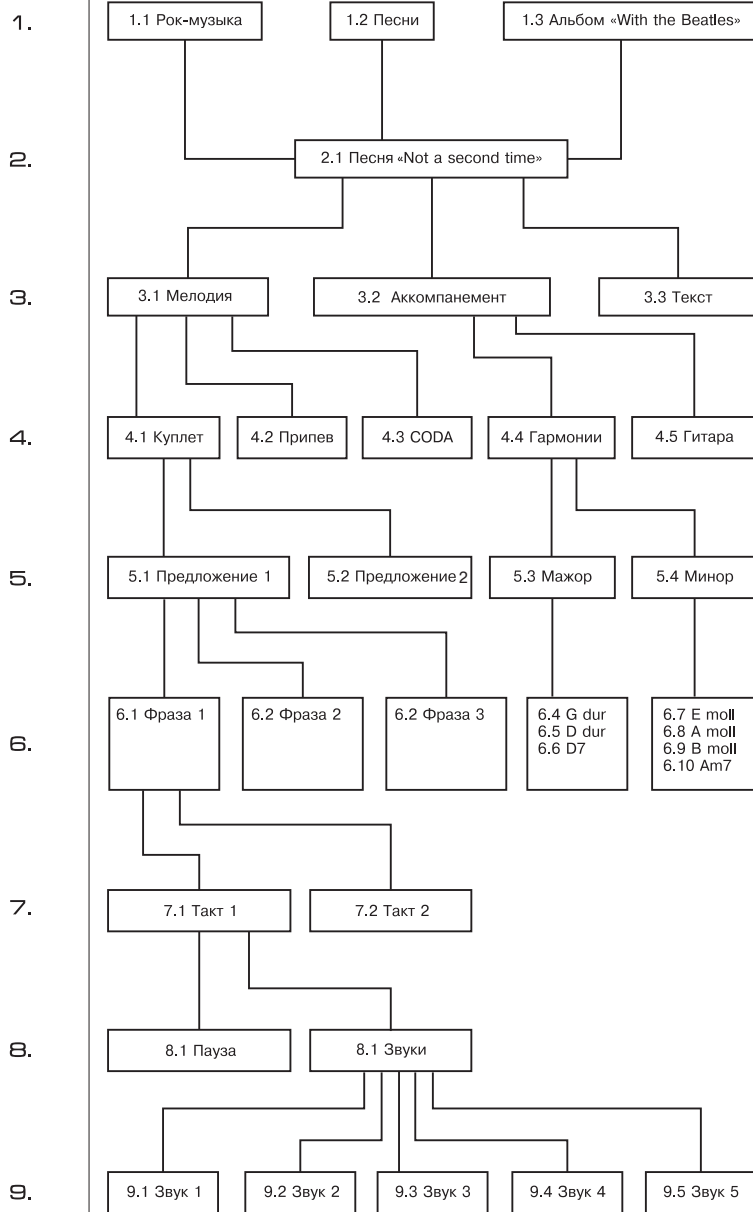
Verse 3 as Verse 1

Verse 4 as Verse 2

© Copyright 1963 Northern Songs, under licence to SBR Songs Limited, 3-5 Rathbone Place, London W1.
All Rights Reserved. International Copyright Secured.

¹ Для разбора использовано переложение для голоса и гитары.
(Песни ливерпульской четверки. — М.: Музыка, 1990. — С. 24.)

РАНГ



На каждом ранге каждая подсистема имеет свою функцию. В частности:

- 1.1** Если судить по Музыкальному Энциклопедическому словарю (М.: Сов. Энциклопедия, 1991, — С. 467), то рок-музыка «нередко становилась компонентом так называемой молодежной субкультуры, выражая, в частности, свойственный ей нонконформистский пафос». На самом деле рок-музыка давно переросла эту функцию. И отражает скорость, ритм, экспрессию и тематику современного индустриального общества.
- 1.2** Все упомянутые функции характерны и для песен «Beatles».
- 1.3** Альбом «With the Beatles» отражает оптимистично-романтическое настроение определенной части молодежи.
- 2.1** В целом выражает светлое, романтическое и немного грустное настроение, а также развитие какой-то мысли, вопроса, — и его решение.
- 3.1** Выражение и развитие основного настроения.
- 3.2** Эффективное подчеркивание этого настроения за счет гармоний и тембра инструмента.
- 4.1** Вопрос, его настойчивое утверждение.
- 4.2** Размышление над вопросом и его решение — ответ.
- 4.3** Эхо ответа, закругляющее песню. Выражение как бы несбывшейся мечты, легкого смирения.
- 4.4** Средство, при помощи которого эффективно подчеркивается главное настроение и красочность всей песни, делает ее насыщеннее и интереснее.
- 4.5** Музыкальный инструмент, обладающий мягким тембром, который вторит лирическому настроению песни.
- 5.1** Описание общей ситуации, обстановки. Начальный вопрос.
- 5.2** Настаивание на начальном вопросе.
- 5.3** Выражение светлого, радостного характера.
- 5.4** Выражение печального, поникшего характера.
- 6.1** Первая мысль, констатация факта. Первая проблема.
- 6.2** Развитие и подчеркивание первой мысли.

- 6.3** Сомнительный вывод из нее.
- 6.4** Мягкая краска — теплое, светлое настроение.
- 6.5** Тяготение к 3.1; поэтому — функция вопроса, состояние ожидания.
- 6.6** Усиление функции 3.2.
- 6.7** Грусть, но не драматическая, а светлая, прозрачная.
- 6.8** Красочное разнообразие гармоний песни. По характеру близка к функции 3.1.
- 6.9** Яркая, гармоническая краска, делающая песню интереснее.
- 6.10** Диссонирующая гармония, требующая разрешения: состояние нерешительности, сомнения.
- 7.1** Раскрытие начального (романтического, светлого) состояния, чувства; возможно — повествование о былом.
- 7.2** Грустное разочарование в действительности; неизбежность судьбы, которую нельзя никак изменить (e-moll).
- 8.1** Привлечение внимания ко вступлению в аккомпанементе, которое вводит слушателя в атмосферу начального, светлого настроения (G dur).
- 8.2** Развитие этой атмосферы, состояния.
- 9.1** Утверждение гармонии вступления (в аккомпанементе).
- 9.2 — 9.5** Развитие этой гармонии.

Текст песни не рассматривался. Пример разбора поэтической системы есть в главе 2а.

3. МОЗАИКА КУЛЬТУР

Читатель! в мире так устроено издавна:
Мы разнимся в судьбе,
Во вкусах и подавно;
Я этой басней пояснил тебе:
С ума ты сходишь от Берлина;
Мне ж больше нравится Медынь.
Тебе, дружок, и горький хрен — малина;
А мне и бланманже — полынь.
Козьма ПРУТКОВ

Разработка теории не велась в тиши кабинетов. Одновременно с ней шло обучение. Новые находки тут же проверялись на семинарах со слушателями. Чем дальше — тем более сложные художественные задачи поддавались решению. Казалось, еще немного, и мы сможем создавать прекрасные произведения искусства так же, как создаем сложные технические устройства. Но...

Сигналы о том, что не все так просто, появились уже на первых семинарах.

Пример 8

В восьмидесятых годах в Китае вышел на экраны фильм «Под мостом». В нем есть эпизод: семья сидит за столом. Хозяйка только что приготовила обед. Из металлической кастрюли она набирает рис и раскладывает его по тарелкам. (Китай Э. В кинотеатрах Риги. — (Рига) 1987.) Зрители китайских кинотеатров приходили от этих кадров в восторг.

Вы смогли бы объяснить, что так радовало китайцев в этой, в общем-то, банальной сцене? А дело в том, что во время «культурной революции» китайцам пришлось сдать в металлолом всю металлическую посуду. Обедать они должны были только в общественных столовых. Сцена в фильме говорила: «культурная революция» кончилась, снова начинается нормальная жизнь!

Пример 9

...В фильме Ф. Коппола «Апокалипсис» звучит «Полет валькирий» Вагнера. Американские летчики под звуки бессмертной музыки сжигают при помощи напалма вьетнамскую деревню... Противостоит «Валькириям» в партитуре фильма песня солиста рок-группы «Doors» Дж. Моррисона...

(Орлова И.В. В ритме новых поколений. — М.: Знание, 1988. — С. 50 — 51.)

В аудитории, где приводился этот пример, были учителя гуманитарного цикла. Пожилые преподавательницы музыки и несколько знатоков классики понимающе кивали, представляя себе сцену бомбардировки под музыку Вагнера, и недоуменно пожимали плечами при упоминании какого-то Моррисона из рок-группы. Молодые педагоги млели при упоминании Моррисона и «Doors» и были холодны к «Валькириям». При обсуждении сторонники классики привычно упрекали молодежь в бездуховности и незнании вечных ценностей, а те, в свою очередь, так же привычно морщились — мол, что с этими стариками спорить.

Постепенно накапливалось все больше и больше примеров, которые понимала только часть аудитории, а то и вообще никто. Можно было, конечно, по традиции сослаться на падение культурного уровня. Но вот пример «профессиональный»:

Пример 10

Знаменитый русский критик и композитор XIX века А. Серов об одном финале еще до сих пор популярной фортепианной сонаты эпохи романтизма выразился, что это — «буря над могилами усопших». Но это объяснение содержания просуществовало лишь до тех пор, пока не нашли письмо самого автора музыки, в котором та же музыка охарактеризована как «беседа двух рук».

Можно, конечно, обвинить Серова в низком уровне культуры. Но едва ли это конструктивно. Гораздо интереснее разобраться, почему одни и те же **ХС** разными людьми воспринимаются по-разному. И почему, собственно, о вкусах не спорят. Почему так неоднозначно выполняет человек свою «воспринимательскую» функцию.

Тут мы уже кое-что знаем. Функцию системы определяет надсистема. А ближайшая надсистема человека — это его непосредственное окружение. Это та **группа** людей, которая задает взгляды, поведение, образ мышления человека.

Известны две основные модели, описывающие взаимодействие человека и его групп. Одна подразумевает у человека наличие некоей изначальной личности, которая появляется сама собой (душа, предыдущие жизни, влияние Космоса и т. п.). Вот высказывание, иллюстрирующее такую точку зрения:

«...Хотя художник и рождается в среде, он рождается не от среды, а от художества, в нем заключенного, как настоящий ученый рождается не от образования, а от ума».
(Анчаров М. Дорога через хаос. — М.: Мол. гвардия, 1983. — С. 23.)

Другая модель считает, что личность формируется только под влиянием окружения, внешних условий. Многие факты подтверждают эту модель. Например, «маугли» — дети, воспитанные животными. Некоторых из них удавалось найти и вернуть в человеческое общество. Но в отличие от кипплинговского персонажа, ни один из этих детей не стал полноценным человеком. В значительной мере они до конца своих дней оставались теми животными, среди которых были воспитаны.

Наука, к которой мы с вами сейчас обратились, — ТРИЗ — занимается творческими качествами человека. И по отношению к ним ТРИЗ относится ко второй модели.

ТРИЗ считает способности, талант, гениальность не врожденными, а формируемыми качествами. И занимается она именно вопросами этого формирования.

Поэтому договоримся пока придерживаться второй модели. Если возникнут проблемы — вернемся к первой. А сейчас сформулируем свою позицию: **качества человека (в том числе и духовные) формируются группами, в которые этот человек входит. О группах и пойдет речь в этой главе.**

Сроки жизни групп могут быть разными. От тысячелетий (христианство) до нескольких часов (пассажиры одного купе).

Наверное, вы согласитесь, что любая группа — от гигантских национальных или религиозных до маленьких (семья, друзья) — представляет собой систему. А раз так, то у нее должно быть то самое системное свойство, которое отличает ее от просто толпы. Люди собираются в группы, чтобы получить что-то, недостижимое в одиночку, достичь каких-то результатов. Это системное свойство групп и есть **культура группы.**

Что такое культура?

Однажды рижская газета «Литература и искусство» затеяла чуть ли не полугодовую дискуссию на эту тему. Участвовали, естественно, только «деятели культуры». Что только не писали они! Одна актриса ухитрилась даже заявить, что культура — это «умение краснеть». Дискуссию завершил ученый-философ, который написал открытым текстом: для того, чтобы вести такого рода споры, неплохо бы знать предмет.

Определений культуры несчетное множество. И все они правильны, поскольку описывают разные ее свойства. Мы тоже имеем право дать свое определение для наших нужд. Тем более, что оно совершенно не противоречит большинству других научных определений.

Условимся называть культурой комплекс достижений данной группы во всех областях ее деятельности и деятельности ее членов.

Это определение отражает не только комплексный характер культуры, но и показывает важнейшее свойство: **культура имеет ярко выраженный групповой характер**. Не существует культуры вообще; есть только культура какой-то группы.

Естественно, культура группы иерархична: она включает в себя общие элементы культур ее подгрупп, а также является составной частью культуры надгрупп. Ярким примером может служить христианство. Сложная, разветвленная система конфессий, сект, течений, направлений — и у каждого свои особенности, своя культура. Но культуры течений сливаются в конфессиональные культуры, а те, в свою очередь, — в общехристианскую. При всем различии культур христианской и мусульманской у них есть достаточно общих элементов, которые позволяют говорить о культуре религиозной как целостной системе. Ей в значительной мере противостоит культура атеистическая (антисистема). И, тем не менее, у атеистов и верующих (любой религии) чем дальше, тем больше находится общих элементов культуры, что позволяет говорить о постепенном формировании некоей еще более крупной общности людей.

С этих позиций несколько непривычно выглядит вопрос об общемировой культуре. Если культура — это свойство только группы, то какой группе принадлежит общемировая культура? Есть ли общемировая группа? Как бы нам ни хотелось этого, придется констатировать: такой группы нет! И следовательно, нет общемировой культуры. Но есть мощная и заметная тенденция к ее образованию. То есть мы находимся на пути к ее образованию, но как законченной систе-

мы, общей для всего мира, — ее еще нет. А то, что часто называют общемировой культурой, представляет собой только отдельные элементы, причем чаще всего европейского масштаба.

Вот почему одни люди не понимают **ХС**, от которых другие приходят в восторг. Они — из другой группы, у них другая культура. Европейцы не понимают китайцев, а те — европейцев. Хиппи не придут в восторг от танцев панков. Панки не поймут, как можно просто распустить волосы (как это делают хиппи), а не соорудить на макушке ярко раскрашенный хохолок. Любители классической музыки ничего не услышат у Моррисона, а поклонники рока скучают от Вагнера.

Итак, **ХС** одной группы непонятны другим группам в силу разницы всей групповой культуры. И групп этих, а, следовательно, и культур — великое множество. Какая же из культур правильная? Какая высокая, какая низкая? Как в этой путанице разобраться?

Мы коснемся этого в следующих главах. А пока разберем еще один важный вопрос.

Групповая культура тоже является системой. И тоже состоит из своих подсистем. Одной из подсистем культуры является искусство.

Мы уже знаем, как важно определить функцию любой системы. Искусство — не исключение. Но определить его функцию оказалось делом непростым. В первую очередь потому, что слишком уж укоренился миф о непознаваемости искусства. И все же у целого ряда философов и искусствоведов, начиная с античности, можно найти интересные мысли и наблюдения о функциях искусства. Вот как формулирует функции первобытного искусства ученый-искусствовед В.Б. Мириманов.

(Первобытное и традиционное искусство — М.: Искусство, 1973. — С. 55 — 94.)

Он выделяет 7 функций:

- 1. Идеологическая функция.** Это отражение искусством всего стабильного, традиционного, что есть в данной группе. То есть его общественная, внеличностная компонента.
- 2. Общеобразовательная функция.** Это передача конкретных знаний, конкретной информации. Грубо говоря, если на картине нарисована птица, то это кроме всего прочего еще и информация о том, как птица выглядит, как она устроена, как ее представляет группа, в которую входит художник. По этой функции искусство представляет собой «...одну из связей, соединяющих различные поколения и служащих именно для передачи культурных приобретений из рода в род».

Плеханов Г.В. Избранные философские произведения в 5 т. — Т.5. — М. : Соцэкгиз, 1958. — С. 346.

3. **Коммуникативно-мемориальная функция.** Это закрепление связи между человеком и группой, между прошлым группы и ее настоящим. Отчасти эту функцию выполняет и письменность.
4. **Социальная функция.** Вольно или невольно, но искусство выступает и как политическая сила. Оно направлено либо на сохранение существующего в группе социального устройства, либо на его изменение.
5. **Познавательная функция.** Для создания художественного образа необходима определенная степень абстрагирования. А значит, объект, лежащий в основе образа, становится и объектом исследования, группировки, классификации.
6. **Эстетическая функция.** Это функция «доставления удовольствия», в какой-то мере декоративная функция.
7. **Магико-религиозная функция.** В основе художественного образа лежит «магическое мышление» — утверждение прямой связи между реальным объектом и его изображением (рисунком, танцем, звуками, словесным описанием и т. п.).

Хотя эта классификация функций предназначалась автором для описания первобытного и традиционного искусства, в ней нет ничего, что не совпадало бы с функциями искусства современного. Конечно, роль и характер каждой из функций изменились. Так, магико-религиозная функция в первобытном обществе была абсолютной: что происходит с изображением, то обязательно произойдет и с объектом. Сейчас такая связь воспринимается скорее как условный язык искусства. Хотя и по сей день нередко можно услышать, что произведение искусства отражает жизнь.

Мы уже знаем, что наше мышление «модельно». Поэтому не будем делать исключений для магической функции искусства.

Произведение искусства — это не столько отражение жизни, сколько модель, построенная автором произведения. И отражает не реальную жизнь, а представления автора о ней. Она правильна ровно настолько, насколько велика ее область применимости.

К этому вопросу мы еще вернемся. А сейчас попробуем сравнить перечисленные функции искусства. С первого взгляда видно, что магико-религиозная стоит особняком. Все остальные функции сводятся к передаче разного рода информации или ощущений. А магико-религиозная ничего не передает.

Потому что магико-религиозная функция на самом деле не функция, а метод, которым воплощаются остальные функции. Таким образом, мы можем сформулировать более обобщенный вариант:

Функцией искусства является передача определенного рода информации, разнесение ее по группе.

Информация эта преимущественно социального, морально-этического и чувственного плана. Передача осуществляется при помощи образов — разного рода изображений объекта. Причем, условно считается, что эти изображения отражают реальный объект.

Пределно упрощая, можно сказать, что искусство для группы подобно кровеносной системе для человека. Вторая разносит по организму кислород и питание при помощи крови. А первое разносит по группе представления авторов о различных социальных и личностных явлениях. И делает это при помощи «магических» изображений-образов.

Свое искусство есть в любой группе. Не обязательно это весь огромный современный комплекс жанров. Не обязательно это искусство профессиональное. Даже в самой маленькой группке друзей есть свой «фольклор». И есть человек, который эти групповые «байки» рассказывает лучше других. Все это и есть искусство данной группы.

Наши модели — в том числе и культурные — весьма и весьма относительны. В этом вы, должно быть, убедились, решая задачи из главы 1а. Сравните ваши решения с контрольными ответами.

Контрольный ответ к **задаче 3**. Обе модели имеют свои плюсы и минусы. Но ни одно из предусмотренных моделями действий не улучшает зрения. Глаз врага, возможно, оказывает психологическое воздействие, и зрение может несколько улучшиться. Очки тоже в основном не улучшают, а стабилизируют зрение.

Контрольный ответ к **задаче 4**. Цирк, гимнастический зал и т. п.

Контрольный ответ к **задаче 5**. Различие между обеими моделями для практических целей непринципиально. Кривизна поверхности Земли на поездку, даже дальнюю, никак не влияет. Обе модели в данной области применимости равнозначны. Но первая модель настолько укоренилась в практике, что было бы неразумно ее отменять.

Контрольный ответ к **задаче 6**. Все изложенное — модель. И она верна в области своей применимости, не более того. Есть на эту тему и другие модели, тоже неплохие.

Теперь же, вооруженные пониманием относительности культурных моделей (в том числе и нашей, любимой), рассмотрим культуры чуть-чуть поближе.

Человечество тоже системно. Люди объединены в разного рода группы. Новым системным качеством человеческой группы является культура этой группы. Любая культура имеет ярко выраженный групповой характер. Искусство является одной из подсистем культуры. Оно тоже имеет групповой характер. Этим и объясняется то, что представители одной группы часто не понимают искусство другой.

ЗА. САМЫЙ СТРАШНЫЙ ЗВЕРЬ

*Лошадь сказала, взглянув на верблюда:
«Какая гигантская лошадь-ублюдок!»
Верблюд воскликнул: «Да лошадь разве ты?
Ты просто-напросто верблюд недоразвитый!»
И знал только бог седобородый,
Что это животные разной породы.*

В.В. Маяковский

Может ли культурный мужчина садиться за стол в шляпе? Да еще и на официальном приеме?

Конечно, нет, скажете вы, и будете правы. Культурный человек так себя не ведет.

А вот в книге о правилах поведения, изданной в Париже в 1701 году, целая глава посвящена тому, почему за столом мужчина должен сидеть в шляпе и каким образом эту шляпу использовать, общаясь с дамами, знакомыми, «вышестоящими» аристократами и т. д.

Выходит, во Франции в XVII — XVIII веках жили некультурные люди?

А можно ли считать культурными женщин африканского народа рега, для которых отдаться первому встречному мужчине — вполне приличное дело? (Зато отказаться — неприлично для мужчин!)

На словах мы все готовы признать, что в каждой группе своя культура. Но практически всегда при этом постараемся добавить, что культура-то эта низкая. Те жили давно и не достигли культурных высот. Эти — вообще дикари, что с них взять.

Это общее свойство всех групповых культур — они себя считают высшими. Можно с уверенностью сказать, что мужчина XVII века, узнав о наших нынешних традициях, воскликнул бы: боже, какие некультурные люди! Они не умеют даже обращаться со шляпой за столом! А женщины рега наверняка считают невоспитанными европейских женщин.

Интересно, что чем ближе друг к другу культуры разных групп, тем большее отвращение они вызывают друг у друга. Группы панков и попперов отличаются друг от друга в основном длиной волос (у панков короткая стрижка со всевозможными ухищрениями, а у попперов длинные волосы). Этого вполне достаточно, чтобы между обеими группами не было мира. Вспомним вековую вражду между кавказскими народами — с позиций стороннего наблюдателя их культуры не слишком отличаются друг от друга.

Сами же группы именно эти отличия считают принципиально важными.

И именно из-за них другая группа является некультурной.

Наибольшую же нетерпимость к другим культурам проявляет группа, именующая себя «деятелями культуры».

Пример 11

...Происходит такое «облизывание» в кино нашей «свободолюбивой» молодежи. Долгое время мы их поучали. Сейчас же накатилась волна выдуманных «роковых» героев, рожденных протестом. Но во времена подлинной демократизации общества это искусство становится смехотворным, оно подражательно и не имеет корней ни в наших культурных традициях, ни в фольклоре. В разговоре с одним представителем «рока» я услышал, что он гордится тем, что ничего не читал, ничего не знает — ни Мандельштама, ни кого другого. Не потому ли у нас падение нравов достигло опасного предела?

(Прошкин А. // Советская культура. — 1988. — 25 июня.)

Есть, однако, сильное подозрение, что этот борец за высокую культуру тоже не читал рок-поэтов и тоже гордится этим. Иначе он знал бы, что рок-поэзия 70 — 80-х годов является прямым продолжением традиций городской культуры. А корни таких рок-поэтов, как Александр Башлачев или Виктор Цой на девяносто процентов лежат в фольклоре.

Впрочем, это его не убедило бы. Поскольку представитель любой группы видит все только сквозь фильтр своей групповой культуры. Вот почему Прошкин и противопоставляет высокую культуру своих «лошадей» низкой культуре чужих «верблюдов».

Своя же культура обычно предельно идеализируется. И опять же, чем «культурнее» человек, тем больше эта идеализация. Не основанная ни на чем, кроме убежденности.

Пример 12

Ведь лучшая поэзия мира — это все же русская. Я не националист. Но нигде нет, скажем, такой философской поэзии.

(Из интервью академика Лихачева газете «Аргументы и факты» — 1995. — № 41.)

Если подходить к вопросу логически, то можно было бы заметить, что немецкая поэзия (Гете, Гейне, Шиллер и др.) не менее философская. А француз Сартр? А американец Элиот?

С другой стороны, а должна ли поэзия быть философской? Если во всем остальном мире она нефилософская, то, может быть, «философскость» русской поэзии — это ее крупный недостаток, а не достоинство?

Логично было бы, прежде чем называть русскую поэзию «лучшей в мире», задать себе простой вопрос: лучшая для кого?

Но в том-то и дело, что к этим вещам нельзя подходить с формально-логической меркой. Идеализация своей групповой культуры лежит вне логики.

Таковы же взаимоотношения между культурами предыдущих и последующих групп. Новая группа всегда воспринимается как бескультурная.

Пример 13

Персонаж одной из комедий Плавта просил богов наслать проклятье на создателя солнечных часов. Аргументация была следующей: «Прежде желудок был моими солнечными часами, из всех часов самыми лучшими и верными. Везде эти часы приглашали к еде, кроме того случая, когда нечего было есть; теперь же и то, что имеется, не едят, если это не нравится солнцу».

Не правда ли, напоминает аргументацию Прошкина. К сожалению, «творческая интеллигенция» зачастую несправедлива к культуре другой группы, а иногда ее оценки просто нетерпимы.

Пример 14

Как вы думаете, о ком это сказано: «Их не волнует то, что существовало до них, что застыло уже в своей форме», — о каких таких варварах, явившихся из нецивилизованных мест? Это говорится учителем старших классов, отлично знающим настроения своих учеников. <...> Учитель, желая поправить дело, вникает в новый варварский язык «рокеров» и «металлистов», чтобы найти путь к сердцам подростков. Возможно, без этого уже не обойтись, но таким способом пытаются починить то, что было сломано значительно раньше в этом же школьном процессе.

(Гальцева Р., Роднянская И. Не порти! // Литературная газета. — 1986. — 24 декабря.)

Затем все меняется местами, и бескультурной становится старая, отжившая группа. Посмотрите, с каким остервенением российская «творческая интеллигенция» поливает грязью уходящую советскую культуру. Подходя логически — себя. Но логика, как мы уже убедились, тут не работает.

Характерно ли такое противостояние только для нетерпимой советской культуры? Судите сами. Вспомним дикие — другого слова не подберешь — турецкие погромы в Германии. Резню, устроенную во Франции алжирцам. Все это не в Средние века и не советская культура.

Пример 15

Цыган, как и прежде, гонят, с затаенной злобой терпят либо жестоко расправляются с ними... В период кризиса во многих странах их избирают козлами отпущения. Не помогают и государственные законы. По французскому законодательству, например, власти районов с населением в 5000 человек и более обязаны предоставить землю для обустройства цыганских таборов. Однако мало кто считается с этим правилом. Более 8,5 миллиона цыган разбросаны сегодня по 26 странам Европы. Как складывается их судьба?

В Болгарии многие в свое время перешли к оседлому образу жизни, но теперь треть всех цыганских семей снова «выброшена на дорогу» и вынуждена бродяжничать. <...> В болгарской прессе их нередко обзывают дикарями и бандитами. Положение цыган в Румынии не лучше, чем в Болгарии. Участились случаи поджога цыганских домов, притеснений и даже убийства цыган. Полиция и суды бессильны. Они пасуют перед гласом народа. При опросах общественного мнения люди в разных странах выражают твердую уверенность в том, что не хотели бы жить по соседству с цыганами. <...> По новому закону о гражданстве в Чехии цыгане теперь чужестранцы, в Польше происходит примерно то же. В Великобритании разрабатываются планы сокращения числа лагерей для цыганских таборов. Германия заключила с Румынией соглашение о высылке с германской территории десятков тысяч цыган, бежавших в свое время в поисках более спокойной жизни.

(По материалам страсбургского журнала «Форум».)

Да, издаются законы, запрещающие унижение меньшинства. Да, постепенно формируются традиции терпимости. По отношению к уже устоявшимся группам. Но до сих пор любая вновь возникающая группа получает полную порцию ненависти и обливания грязью в любой стране, от любых, самых «интеллигентных» групп. Если сомневаетесь, вспомните ожесточенную травлю хиппи в США.

Группа реагирует на те элементы чужой культуры, которые колеблют ее устойчивость. Реагирует, конечно же, отрицательно.

Тут мы подошли к очень тонкому льду. Традиции разных групп могут быть несовместимы друг с другом. В ряде случаев для цыган, особенно кочевых, характерны воровство, шум, игнорирование традиций чистоты и порядка. И люди других культур не хотят с этим мириться. Выходит, они не правы? Выходит, пусть воруют, шумят — культура у них такая?

Но, заметьте, вопрос тут не в культурах как таковых. А в неумении или нежелании культур нормально взаимодействовать между собой. В конце концов, с точки зрения кочевых цыган мы тоже некультурные люди, раз не позволяем им говорить громко, как принято среди «культурных людей» в их понимании. И в таких столкновениях «правой» оказывается не та культура, которая «культурнее», а та, которая лучше вооружена.

Искусство, как продукт групповой культуры интеллигенции, в значительной своей части посвящено именно нападкам на культуры других групп. Чем, например, провинился перед Фонвизиним несчастный Митрофанушка? Только тем, что у него были свои жизненные интересы, вполне отвечающие его группе мелких сельских помещиков и не совпадающие с интересами группы Фонвизина? А как с позиций межкультурной терпимости можно оценить поведение Чацкого? И ведь именно этого нетерпимого и конфликтного человека группа интеллигенции вслед за Грибоедовым сделала идеалом.

Вспомним басню И.А. Крылова «Мышь и Крыса». Мышь сообщила Крысе, что кошка попала в когти льву. Но Крыса не поверила в облегчение жизни. Льву, наверняка, не поздоровится. Ведь «сильнее кошки зверя нет». Нисколько не посягая на художественную ценность басни, посмотрим на ситуацию с групповых позиций. Страшен ли лев для мыши и крысы? Нет. Львы на них не охотятся. В мышинной и крысиной «культуре» лев не опасен. Другое дело кошка! С позиций своей «группы» Крыса рассудила удивительно точно и мудро.

В этой книге мы будем говорить об Искусстве. Но теперь, зная групповой характер искусства, мы не будем торопиться называть одно искусство низким, а другое высоким. Для каждой группы свое искусство высокое, а чужие — низкие. Вот почему для нормального восприятия всего дальнейшего нам придется ввести новый принцип. **Назовем его принципом равенства групп в пространстве и во времени.**

Тем самым мы стараемся выйти в некое «надкультурное пространство». Ведь только оттуда можно оценить любые группы и их культуры, не используя свою культуру как эталон. Только оттуда мы можем увидеть, что надежного инструмента для ненасильственного взаимодействия культур у нас нет. Только оттуда и можно ставить задачу созда-

ния такого инструмента. А пока сравнение групп и их культур между собой по принципу «лучше — хуже» или «выше — ниже» неправомерно.

Группы и их культуры равны, независимо от того, в каком месте или в каком времени они находятся. Адекватная оценка различных явлений в группе, а также достижений и неудач ее культуры возможна только изнутри самой группы.

Из вышесказанного не следует, что модель, позволяющая сравнивать группы и культуры по принципу «выше — ниже» принципиально невозможна. Скорее всего, она будет создана, и не одна. Тогда мы и сможем позволить себе такое сравнение. Принцип равенства групп в пространстве и во времени — вынужденная временная мера. И пока оценочной модели нет, будем его придерживаться. Во всяком случае, теория, изложенная в этой книге, базируется именно на этом принципе. Это аксиома данной теории.

В книге будет много примеров из разных культур. В частности, из советской культуры и советского искусства. Почему бы нам и тут не воспользоваться нашей аксиомой?

Миллионы людей жили в этой культуре, радовались ей, выросли в ней — и ничего страшного, злого, бесчеловечного не совершили. Эту культуру можно обсуждать, но не безоговорочно отрицать.¹

Ряд задач и проблем искусства связаны с переводом культурных образцов из одной культуры в другую. Это один из самых сложных классов задач.

Пример 16

Католические миссионеры пытались обратить в христианство восточно-африканский народ ачолы. К тому времени церковь уже сообразила, что нужно не навязывать новые понятия, а найти аналогии в культуре обращаемого народа и связать христианские понятия с ними. Поэтому миссионеры обратились к старейшинам ачолы с вопросом: «Кто вас сотворил?» Но вот беда — в языке луо, на котором говорят ачолы, нет слова «творить». Наиболее близкий аналог — «придавать форму». Однако, вопрос «Кто придал вам форму?» поставил старейшин в тупик. Людей рожают женщины — это всем известно. Но они не придают людям форму. Миссионеры же продолжали настаивать. Тогда один

¹ Этого предупреждения могло и не быть. Но опыт семинаров показал, что среди постсоветских «деятелей искусства» сплошное оплевывание всего советского стало обязательным элементом их групповой культуры. Впрочем, это явление постепенно спадает.

из старейшин вспомнил о Горбатом духе по имени Рубанга, который искривляет некоторым людям позвоночник. То есть в каком-то смысле придает им форму. Христианские священники восприняли имя Рубанга как аналог понятию «бог», и в своих проповедях стали говорить, что людей ачолы создал Рубанга.

Ситуация еще усложнилась, когда на луо стали переводить Евангелие от Иоанна. Первый же стих: «В начале было слово, и слово было у Бога и слово было Богом». В языке луо нет слова «слово». Ближайший аналог – слово «лок», что означает «новости». Нет и выражения «в начале». Ему подобрали заменитель «ниа кон ки кон» – «с давних-давних пор». В результате Евангелие «от ачолы» начинается так: «С давних-давних пор существовали новости, новости были у Горбатого духа, новости были Горбатым духом».

(Окот п'Битек. Африканские традиционные религии. М. – 1979.)

Мы научимся решать такие и другие проблемы. Но только при условии соблюдения принципа равенства групп в пространстве и во времени.

Невозможно изучать какие-то явления в искусстве, если не признавать равенство породивших их культур. Поэтому в дальнейшем мы будем опираться на принцип равенства групп и их культур в пространстве и во времени. Только при таком подходе оказывается возможным решать сложные художественные проблемы и задачи.

4. АТОМЫ РАЗВИТИЯ

Беспорное в искусстве нередко оказывается и бездейственным.

Г.М. Козинцев

В искусстве бывают только революционеры или плагиаторы.

Поль Гоген

Некий строитель за день построил стену высотой в один метр. Другой строитель за тот же день и с абсолютно тем же качеством построил такую же стену, но высотой в два метра. Кто из них лучший строитель?

Ответить несложно — второй.

Некий токарь за день выточил десять деталей. Другой токарь за тот же день и с абсолютно тем же качеством выточил двадцать таких же деталей. Кто из них лучший токарь?

И здесь превосходство второго не вызывает сомнений.

А теперь — провокационный вопрос. Некий строитель за день построил стену высотой в один метр. А некий токарь за тот же день выточил десять деталей. Кто из них лучший рабочий?

Ответа на такие вопросы обычно избегают. Это же несравнимые вещи!

А между тем экономика во всем мире прекрасно сравнивает. Есть у экономистов такое понятие: общественно необходимое время. То есть среднее время, которое нужно для выполнения данной работы. Оно как раз и является критерием сравнения разных работ.

Сделаем для себя вывод.

Нет несравнимых вещей. Если что-то считается несравнимым, то скорее всего, просто не найден хороший критерий сравнения.

А теперь попробуйте ответить на вопрос. Что лучше: Девятая симфония Бетховена или диалог Христа и Пилата в романе Айтматова «Плаха»?

Одна из самых древних и нерешенных задач искусствоведения — сравнение художественных систем между собой. Какая лучше, какая хуже? А главное — почему?

Как бы вы решили эту проблему? Что бы вы выбрали: мнение знатоков? сравнение с «лучшими образцами»? общественный резонанс? личные впечатления? таинственное «энергетическое излучение»? Искусствоведы все это перепробовали. И пошли испытанным путем. Объявили этот вопрос непознаваемым.

Пример 17

Если что-то хорошо, то это и впрямь хорошо, действительно хорошо, необъяснимо... Мы доверяем, верим, веруем. «Необъяснимо прекрасно» – наивысшая похвала. Когда хорошо, то уж никак не могу объяснить, почему. <...> Окончательно неизвестно, непостижно.

День поэзии 1981. – М., 1981. – С. 243.

Пример 18

Поэзия, как и всякое искусство, имеет своей функцией некую «элевацию», крайне важную в нравственном и художественном значениях. <...> В поэзии за словом (формой, материей) обнаруживается нечто такое, что не может быть определено словом, что больше, чем слово, что стоит над ним, и обнаруживается только в совокупности слов. Это содержание поэзии, которое создается неуловимым сочетанием слов и особенно действует своей «бесплотностью», своей неуловимой для рационального объяснения силой, невозможностью переменить, перестраивать, заменить слова. «Только так и никак иначе» готова в слове проявиться его сверхсловесная духовность. <...> Это чудо, чудо преображения слова, потому что в них читается гораздо больше того, что выражают отдельные слова.

(Лихачев Д. Несколько мыслей о лирической поэзии. Там же. – С. 158.)

Пример 19

В поэтическом образе обязательно есть нечто донаучное, сверхнаучное, вненаучное, то, что не поддается никакому анализу, но с великой силой хватает людей за душу, как некоего рода волшебное видение. Не будем анализировать это волшебство. Оно ведь для того нами и введено, чтобы не сводить весь поэтический образ только к научно проанализированной структуре.

(Лосев А. О поэтическом образе. Там же. – С. 69.)

Одна из причин, по которым нужный критерий найти не удалось, заключается в том, что этого «одного критерия» просто нет. Искусство — потрясающе сложная система. И одним критерием просто не описывается.

Попробуйте сравнить два разных автомобиля. Один вместительнее. Но зато тяжелее на поворотах. А внешний вид? А проходимость? А расход бензина? А шум? А..? А..? А..?

Но ведь многие **ХС** куда сложнее автомобиля!

Как всякая сложная система, искусство **многокритериально**. Причем эти критерии не просто нужны все. Они, как говорят физики, **дополнительны**. То есть среди них нет более или менее важного. Они работают только все вместе.

Уберем один — и вся система оценки рухнет, как карточный домик.

Много критериев — это не значит, что оценка невозможна вообще.

Просто она становится гораздо сложнее, чем ожидалось. Но вполне возможна. В этой главе мы рассмотрим два из многих критериев оценки. Они не достаточны. Но совершенно необходимы. Конечно, в рамках нашей модели. В следующих главах число критериев будет увеличиваться.

Итак, ХС развиваются по внутренним, имманентным законам. Со-мнения вызывает характер развития. Какой он — революционный или эволюционный? Скачкообразный или постепенный? Точку зрения Ю.Н. Тынянова мы уже знаем — он считал, что изменения происходят скачками, революционно. А вот другое мнение.

Пример 20

...Развитие искусства не представляет собой цепь непрерывных революций, больших коренных скачков. Для искусства более характерно постепенное развитие.

(Гончаренко Н. Прогресс в искусстве. — М.: Знание, 1976. — С. 29.)

Так как же идет развитие искусства?

Давайте представим себе лестницу. Обычный лестничный марш, ведущий на второй этаж многоэтажного дома. Это пример «революционного» подъема. Каждая ступенька — небольшая революция. Высота меняется не плавно, а скачком. Но поднимемся выше и оценим этот марш с сотого этажа. Ступени стали неразличимы. Вся их «революционность» исчезла. Мы видим некую наклонную плоскость, типичный пример эволюционного подъема. «Революциями» теперь для нас будут этажи.

Но если мы посмотрим на ту же картину с самолета, мы отметим некие возвышения на поверхности Земли. И «с ученым видом знатока» сделаем вывод об «эволюционном» устройстве домов — этажи станут неразличимы.

Напрашивается вывод: то, что на одном ранге системной иерархии

является цепью революций, с более высокого представляется плавной эволюцией. И наоборот: если к любой эволюционной линии приглядеться поближе, то она оказывается цепью маленьких революций на более низком ранге.

Каждый новый жанр, новое произведение искусства, просто новая метафора — это революции на своем ранге. Но все вместе они образуют эволюцию этого ранга.

Мы с вами договорились потренироваться в полимодельном мышлении.

Пока мы будем рассматривать развитие **XC** в деталях. Поэтому нам выгоднее «революционная» модель. Когда же мы перейдем к обобщениям более высокого ранга — возьмем «эволюционную».

Итак.

Развитие искусства представляет собой цепь последовательных изменений разной величины.

Вот на этих-то «разных величинах» мы сейчас и остановимся. Для начала сравним изменения в однотипных системах. Возьмем три примера использования народной песни в профессиональной музыке.

Пример 21

М.А. Балакирев ввел мелодию русской народной песни «Во поле береза стояла» в свою «Увертюру на темы трех русских народных песен». Мелодия использована целиком в некоторой оркестровой обработке (1858 г.).

Пример 22

П.И. Чайковский ввел мелодию русской народной песни «Во поле береза стояла» в Первую симфонию. Мелодия использована целиком в некоторой оркестровой обработке, весьма похожей на балакиревскую (1866 г.).

Пример 23

А.П. Бородин ввел русскую народную «Песню про горы» в оперу «Князь Игорь». Чтобы не копировать мелодию, он разделил ее на фрагменты. В разных частях оперы использованы разные фрагменты (1869 – 1887 гг.).

Поскольку **пример 21** хронологически самый ранний из трех, возьмем его в качестве условного прототипа. Тем более, что достоверно известно: и Чайковский, и Бородин хорошо знали это произведе-

дение Балакирева.

Чайковский ввел в свою симфонию ту же песню в близкой обработке, т. е. почти без изменений повторил прототип.

Бородин взял другую песню и разделил ее на части. К тому же, обработка песни принципиально отличается от прототипа.

Кто же из двух последующих композиторов — Чайковский или Бородин — внесли большее изменение в прототип? Очевидно, Бородин. Его **ХС** гораздо дальше от балакиревской, чем аналогичная ХС Чайковского.

Различают пять «степеней отличия» **ХС** от прототипов. Или, как их принято называть в ТРИЗ, пять **уровней изменения**.¹

Обратите внимание. Уровень изменения — это не свойство **ХС** как таковой. Нельзя сказать: эта **ХС** такого-то уровня. Уровень — это величина ее **отличия** от прототипа. Мы рассмотрим это на примерах средств выражения (Уровней изменения в тематике **ХС** мы коснемся в одной из последующих глав).

Начнем с самых больших изменений.

ПЯТЫЙ УРОВЕНЬ.

Это изобретение нового вида, рода, жанра искусства. Прототипами для них являются более ранние виды, жанры.

Пример 24

Изобретение оперы (именно как жанра).

Пример 25

Изобретение кино.

Пример 26

Изобретение станковой живописи.

Пример 27

Изобретение рок-музыки.

¹ Впервые пятиуровневая шкала (для технических систем) была предложена Г.С. Альтшуллером, автором ТРИЗ.

ЧЕТВЕРТЫЙ УРОВЕНЬ.

Это изобретение нового типа средств выражения. Нередко такой новый тип дает начало новому жанру или поджанру. Прототипом для таких изобретений являются предыдущие типы средств выражения в том же жанре, виде искусства. Например:

Пример 28

Монтаж в кино (до этого кинематограф снимал сплошные сюжеты).

Пример 29

Симфонический оркестр в рок-музыке (поджанр «арт-рок»). До этого рок-музыка пользовалась преимущественно электрогитарами и ударными.

Пример 30

Бесконтурное письмо в живописи. До этого обязательным элементом живописи был предварительно проведенный контур.

Пример 31

Историческая трагедия. До этого содержанием трагедии был легендарный или вымышленный случай. Введение реальных событий повлекло за собой необходимость в средствах выражения реальных характеров, в цитировании и т. д.

ТРЕТИЙ УРОВЕНЬ.

Это изобретение одного конкретного средства выражения. Или принципиально новое применение уже известного средства. Прототипом являются предыдущие средства выражения того же типа.

Пример 32

В фильмах о войне убитые падают вращаясь («техника безопасности» для актеров). В фильме «Летят журавли» вращается не персонаж, а пейзаж вокруг него.

(Левин Е.С. Художественный образ в киноискусстве. — Киев: Мистецтво, 1985. — С. 51.)

Пример 33

Задорный ритм трепака нашел свое отражение в классической русской музыке, в частности в творчестве Чайковского («Трепак

в балете «Щелкунчик»). А Мусоргский использовал ритм трепака в совершенно неожиданном значении: для того, чтобы нарисовать в своих «Песнях и плясках смерти» трагическую картину смерти крестьянина в зимнюю, морозную и вьюжную ночь.

(Васина-Гроссман. Книга для любителей музыки. — М.: Сов. Россия, 1964. — С. 91.)

Пример 34

Чтобы усилить впечатление движения на портрете, Леонардо да Винчи в «Даме с горностаем», а затем в «Моне Лизе» вводит в изображение кроме лица еще и руки. Причем их «действие» не совпадает с «действиями» персонажа.

(Каменский А. За мертвой и живой водой. // Панорама искусств № 1. — М.: Сов. художник, 1978. — С. 31.)



ВТОРОЙ УРОВЕНЬ.

Это непринципиальные изменения уже известного средства выражения. Например, замена «реалий», т.е. «материала» — без замены структуры. Прототипом является предыдущее средство выражения, в котором эти реалии были иными.

Пример 35

У Гомера красота Елены Прекрасной показана тем, что, завидя ее, троянские старцы встали. В повести Н.М. Карамзина «Ната-

ля, боярская дочь» то же самое проделывают российские старцы при виде красоты Натальи.

Пример 36

От всякого новаторства Кавос был далек; оперы его по форме не поднимались выше Singspiel – водевиля с куплетными ариями, очень редкими ансамблями и диалогом вместо речитатива. Только оркестровка Кавоса была звучнее и богаче, чем у его предшественников...

(Россия. — Энциклопедический словарь Брокгауза и Ефрона. — СПб., 1898. Перепечатка: Лениздат, 1991. — С. 697.)

Пример 37

«...Червоные валеты» Понсон дю Террайля отразились и на художественных произведениях Достоевского (Книга П. дю Террайля «Клуб червоных валетов» была переведена на русский язык в 60-е годы XIX века и пользовалась в России огромной популярностью. — Ю.М.) Можно считать несомненным, что вся сюжетная линия Ламберта и его подручных (из романа «Подросток»), украсивших письмо у Долгорукова для того, чтобы шантажировать Ахмакову, написана под непосредственным воздействием «Клуба» и «процесса червоных валетов». Этот источник очевиден в том месте, где Достоевский повествует об образовавшейся в Москве компании шантажистов под руководством «опытного лица» (откуда и прислан Ламберт).

(Поспелов Г. О «валетах» бубновых и валетах червоных. // Панорама искусств № 1. — М.: Сов. художник, 1978. — С. 134.)

ПЕРВЫЙ УРОВЕНЬ.

Это «косметические» изменения при повторе уже известных средств выражения. Прототип чаще всего очевиден — удачные средства выражения других авторов.

Пример 38

Описание бегства из Киева в романе М. Булгакова «Белая гвардия» является очень близкой копией аналогичной сцены из «Рассказа про Ака и человечество» Ефима Зозули, опубликованного в 1919 году. Булгаков был знаком с Зозулей и читал его рассказ.

(Петровський М. Початок втечі. // Культура та життя. — 1988. — 25 сентября.)

Пример 39

Первый вариант картины Рембрандта «Даная» очень похож на одноименную картину художника Карраччо, написанную ранее.

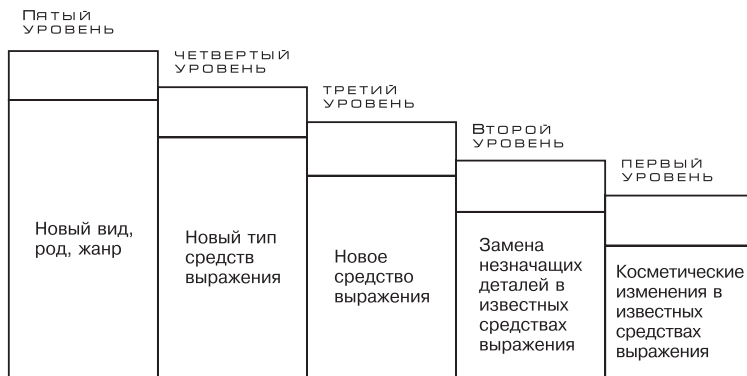
(Кузнецов Ю.И. Особенности и методы изучения творческой лаборатории Рембрандта. // Психология процессов художественного творчества. — Л.: Наука, 1980. — С. 117 — 120.)



Массовым примером могут служить также памятники известным деятелям культуры, науки, особенно памятники В.И. Ленину.

Предельным вариантом первого уровня является прямой плагиат.

Для наглядности представим еще раз все пять уровней изменений в **ХС** в виде диаграммы.



В практике художественного творчества низшие — первый и второй — уровни обычно относят к правилам художественного мастерства. Этим уровням вполне удовлетворительно учат в художественных учебных заведениях. А вот высшие — третий, четвертый и пятый — уровни относят обычно к области таланта.

Вернемся к **примеру 20**. Изобретение симфонии — что это, как не революция? А изобретение кино? Если придерживаться «непрерывной» модели, то кино медленно, как трава из земли, выросло из одной-единственной фотографии. Затем в нем плавно появился монтаж, разные планы, движущаяся камера и т. п. Не изобретены, а именно плавно выросли.

Странная логика.

Все выводы, описанные в этой книге, сделаны на основе изучения массива примеров высших уровней.

На первый взгляд, такое разделение на уровни изменений дает неплохой критерий оценки творческой работы. Однако есть ряд примеров, когда оценка по уровням не совпадает с общепринятой или с мнением большинства специалистов. Вообще-то, мнение не может служить доказательством. Вся история человеческого разума — это история именно преодоления мнения специалистов. Однако сравнение получаемых результатов с этим «мнением» может дать новое понимание ситуации, выявить новые проблемы.

Но сперва еще два вопроса.

1. Кто и когда изобрел:

- а)** оперу?
- б)** кино?
- в)** рок-музыку?
- г)** симфонию?

2. Назовите одно-два имени гениальных оперных и симфонических композиторов, кинорежиссеров, рок-музыкантов.

А теперь — маленькая исследовательская работа. Запишите свои ответы. Задайте эти вопросы своим знакомым, коллегам, специалистам-искусствоведам. И сравните результаты с ответами, которые получены от слушателей семинаров в течение свыше десяти лет.

- 1.** Изобретателей оперы и симфонии вообще не знают (даже большинство музыкантов и музыковедов). Родоначальниками рок-музыки неуверенно называют «Битлз» или Элвиса Пресли. Изобретателями кино почти единодушно называют братьев Люмьер.
- 2.** Из симфонистов называют Чайковского, Моцарта, Гайдна, иногда Шостаковича. Из оперных композиторов — Чайковского, Верди. Из кинорежиссеров — Эйзенштейна, Тарковского, Рязанова. Из рок-музыкантов — «Битлз», Пресли, Меркьюри, Джексона.

К большинству этих примеров мы еще вернемся позже с более детальным разбором. Пока же ограничимся только уровнями их изобретений.

Чайковский в своей оперной и симфонической деятельности редко поднимался до третьего уровня, т. е. до изобретения действительно новых средств выражения. Более того, свое творческое кредо он сам формулировал так: «Никаких новаций». Зато охотно применял средства уже известные и популярные. Моцарт создал огромную гамму средств выражения на третьем уровне и несколько новых ходов на четвертом. Гайдн разработал большую часть основных приемов создания симфоний — это устойчивый четвертый уровень. Однако те работы Моцарта и Гайдна, в которых эти ходы третьего и четвертого уровней появляются впервые, малоизвестны даже специалистам. Из более ста (!) симфоний Гайдна сейчас исполняется в лучшем случае пятая часть. Из более сорока симфоний Моцарта — примерно треть. Причем те из них, которые содержат изобретения высших уровней, как раз и не исполняются.

То же самое относится и к операм. Оперы Верди нередко содержат изобретения третьего уровня. Но из 26 его оперных работ исполняется меньшая часть. А вот из наследия гениального композитора Клаудио Монтеверди — сделавшего основные изобретения четвертого уровня в жанре оперы — сохранились полностью только три оперы, да и те звучат на сценах не слишком часто. Сравните все это с популярностью опер Чайковского.

Фильм С. Эйзенштейна «Броненосец «Потемкин» считается лучшим фильмом всех времен и народов. Однако в нем почти нет существенных изобретений по сравнению с более ранним фильмом того же Эйзенштейна «Стачка». В «Стачке» применены сильные, оригинальные монтажные приемы, выразительные метафоры. Третий, а то и четвертый уровни. Но фильм этот на экранах не появляется. А вот фильмы Тарковского содержат в лучшем случае несколько изобретений третьего уровня. А популярность их куда выше.

Аналогичная ситуация и с рок-музыкой. «Битлз» и Ф. Меркьюри сделали ряд изобретений четвертого и множество третьего уровня. Но за редкими исключениями композиции, содержащие эти изобретения, не попадали на высокие строки хит-парадов. Там были лишь самые простые их песни. Майкл Джексон же и Элвис Пресли вообще новых сильных изобретений не делали.

Налицо явное противоречие. С одной стороны, изобретения высших уровней определяют развитие искусства. С другой — вся история искусств как в памяти людей, так и в трудах специалистов выглядит, как история авторов, работавших не на самых высоких уровнях.

К сожалению, наиболее частым «решением» этого противоречия становится защита одной из крайних позиций. Либо идея уровней изменения провозглашается аморальной и бездуховной. Либо все, несогласные с этой идеей, объявляются ретроgrадами и защитниками старых отживших взглядов.

Но трудно отрицать частичную правоту как той, так и другой точек зрения. Попробуем опять воспользоваться принципом полимодельности. Обе точки зрения правильны, причем одновременно. Нужно только отделить друг от друга два вида творческих вкладов. Это вклад в **развитие** и вклад в **потребление**.

(Последнее слово, к сожалению, нередко приобретает оттенок пренебрежительный. Но ведь любая **ХС** в конечном итоге создается не для личной радости автора. Искусство создается именно для потребления — для читателей, зрителей, слушателей. Иначе оно теряет смысл.)

В нашей книге слово «потребитель» не будет нести принижающего оттенка. Это нормальный, равноправный элемент художественной культуры. Сюда относятся и «любители», и профессиональные потребители — критики, искусствоведы. Да и сами художники сперва потребляют предыдущие достижения и лишь затем вносят в них изменения — кто высоких, а кто низких уровней.

В психологии искусства давно известно явление, называемое «узнаваемость». Оно лежит в основе нормального потребления искусства. Чем выше узнаваемость для потребителя какой-либо ХС, тем более близкой кажется эта ХС, тем больше удовольствия от нее получают.

Пример 40

Всякая мелодия запоминается скоро, если ее изгибы что-то напоминают, если она сделана по существующим образцам. Наоборот, если изгибы мелодии новы, они в первый момент не принимаются за мелодические...

С.С. Прокофьев.

А вот как отозвался об этом явлении русский поэт XIX века А.Н. Апухтин в своей эпиграмме.

*Слушать предсмертные песни Орфея друзья собралися.
Нагло бранясь и крича, вдруг показался паяц.
Тотчас же шумной толпой убежали друзья за паяцем...
Грустно на камне один песню окончил Орфей.*

Часто мы об этом не задумываемся. А ведь именно это (а не массовое падение нравов), приводит к тому, например, что высшие строки хит-парадов и призовые места на конкурсах эстрады занимают песенки-близнецы и типовые исполнители. Этим же объясняется то, что «эстеты» готовы годами перечитывать стихи уже привычных, узнаваемых ими классиков, выискивая в них тончайшие оттенки наслаждения. И не воспринимать при этом прекрасную поэзию метафористов или рок-поэзию. Это для них не узнаваемо. Точно так же за пределами узнаваемости художников-реалистов лежали средства выражения сюрреалистов или абстракционистов. А тончайшая игра тембров в электронной музыке абсолютно не узнается композиторами, воспитанными на музыке оркестровой. Это нормальное явление. Противопоставлять одни средства выражения другим или выпячивать одни за счет других можно только по неведению или от душевной лени.

Но есть еще одна, более «объективная» причина, по которой изобретения высших уровней не попадают в обиход художественного потребления. Они, эти высшие уровни, появляются тогда, когда **ХС** еще только создается. Еще неизвестны принципы, по которым новую **ХС** можно строить **хорошо**. Системы, содержащие изобретения высших уровней, почти всегда действительно плохо воспринимаются. Художественные возможности новой системы проявятся позже, когда основная работа будет проделана.

Можно сравнить этот процесс со строительством дома. Основа дома, без которой нет даже речи о жилище — это фундамент. Но в нем абсолютно нельзя жить. Затем строят стены, кладут перекрытия. Уже лучше, узнаваемее, но жить все равно нельзя. Закончены отделочные работы, врезаны замки в двери. Жить можно. Но еще не комфортно. Но вот завезли мебель, повесили занавесочки на окна — теперь мы говорим, что дом хорош. И — не вспоминаем о фундаменте. В нем жить было нельзя.

Вот почему никто не знает, кто же был родоначальником рок-музыки.

И мало кто помнит имена первых, еще слабых рок-композиторов. Те, кто называли при опросе Элвиса Пресли, и представить себе не могли, что Пресли стал знаменит на рок-н-роллах, написанных, например, Карлом Перкинсом. Перкинс и сам пел их и аккомпанировал себе на электрогитаре. Но — не слишком хорошо. Эти же песни Пресли спел лучше. И привлекательнее двинулся по сцене.

Вот почему никто не называет автора первой оперы — Якопо Пери. Его музыкальную сказку «Дафна» (стихи Оттавио Ринуччини), написанную и поставленную в 1594 году еще нельзя назвать оперой. Это был ряд куплетов под аккомпанемент клавесина. «Опера» была пло-

хой! Пери еще не знал, как писать хорошие оперы! Но это было изобретение пятого уровня — новый жанр.

В 1600 году те же авторы представили на суд публики следующее произведение — «Эвридика». Это уже был спектакль. И певцам аккомпанировал ансамбль из четырех музыкантов. Правда, арии более напоминали церковные псалмы. Четвертый уровень — введение ансамбля для аккомпанемента. Пока еще тоже не самого высокого качества.

А в 1607 году в Мантуе состоялась премьера «Орфея», написанного другим композитором — Клаудио Монтеверди. Он слышал произведения Пери. И улучшил их — ввел такие изобретения четвертого уровня, как мелодические арии, полифонический аккомпанемент. И именно его называют родоначальником классической оперы. Пери как бы ни при чем.

Кстати, на следующий день после премьеры газета писала: «Поэт и композитор представили свое произведение в столь необычной манере, что трудно найти повод для критики...» (*Тарасов Л. Волшебство оперы. — Л.: Дет. литература, 1979. — С. 15.*) Тогда новый жанр еще только становился узнаваемым.

Вот почему спорят музыковеды, можно ли считать изобретателем симфонии Алехандро Скарлатти. Ведь его произведения, нарушив каноны предыдущих жанров, еще не содержали в себе новых, симфонических приемов. Они только заложили возможность создания этих приемов. А сами приемы выработали Гайдн, Моцарт, Бетховен. И уж до блеска их довел Чайковский. Если Скарлатти вырыл яму под фундамент, Гайдн этот фундамент заложил, а затем вместе с Моцартом и Бетховеном строили стены и перекрытия, если отделочные работы внутри вели Дворжак, Сен-Санс и ряд других, то Чайковский завез мебель и развесил занавески на окнах.

И даже братья Люмьер не являются исключением. Известно, например, что еще в 1832 году бельгиец Жозеф Плато изобрел **фенакистоскоп**. На круге изображались последовательные стадии движения какой-либо фигуры. При вращении круга в прорези прибора возникало «движущееся» изображение. В конце XIX века с аппаратами для демонстрации движения экспериментировали Мари, Рейно, Майбридж, Эдисон и другие. Братья Люмьер, усовершенствовав предыдущие достижения, изобрели **работоспособный киноаппарат**.

Новый вид искусства оказался совершенно неузнаваемым. И на первый сеанс никто не хотел идти. А отец изобретателей, Антуан Люмьер, сам профессиональный фотограф и фабрикант фотоматериалов, считал изобретение своих детей не более чем научным курьезом.

Видимо, гораздо правильнее оценивать вклад художников не по одному критерию — новизне, а уже по двум, добавив еще и «потребимость». Причем не стоит забывать, что между этими критериями нет главного и второстепенного. Они, как и многие другие, **дополнительны**.

Соотношения между этими критериями приблизительно можно охарактеризовать таким графиком:



В среднем, чем выше новизна той или иной ХС, тем ниже ее потребимость. ХС же с низкой новизной потребляются легко и приятно — их узнаваемость велика.

Это то самое «бесспорное», которое, по словам Г.М. Козинцева (см. эпиграф к этой главе), в искусстве бездейственно.

(Стоит напомнить еще раз самим себе, что эта, как и все остальные закономерности, о которых мы говорим, имеют статистический, усредненный характер. А то еще сочтем их абсолютными.)

Следует быть внимательными при оценке конкретных случаев по этим двум критериям. Один из наиболее частых вопросов на эту тему во время семинаров — оценка творчества А.С. Пушкина. Несомненно, что Пушкин сделал в русской поэзии ряд вкладов высочайших уровней (например, введение в поэзию бытовой лексики и тематики — четвертый уровень). Но и потребимость стихов Пушкина была высокой. А это не соответствует описанной выше закономерности.

При таком утверждении мы забываем два момента. Во-первых, Пушкин не только сделал изобретения высоких уровней, но сам же обрастил их изобретениями средних и нижних уровней (сам строил стены, сам завез мебель). Этим он выгодно отличался от того же Скарлатти, который изобретений средних и нижних уровней в симфонию ввести не успел.

Во-вторых, потребимость стихов Пушкина высока для нас. Но никак не для подавляющего большинства его современников. Современники же Пушкина, воспитанные на стихах Жуковского, Державина и даже Тредиаковского и Ломоносова, в новых поэтических принципах ниче-

го узнаваемого не находили. Большая часть тогдашней критики либо отмалчивалась по поводу стихов Пушкина, либо называла их безнравственными. Высказывания Булгарина, Греча и ряда других тогдашних авторитетов о поэзии Пушкина чуть ли не дословно напоминают высказывания, скажем, В. Распутина о рок-музыке.

Ничего особенно страшного во всем этом нет. Это нормальный ход развития искусства.

Вот теперь мы можем дать **частичный ответ** на вопрос, что лучше — Девятая симфония Бетховена или диалог Христа и Пилата из «Плахи» Ч. Айтматова. Для этого сперва нужно уточнить, что нового сделано авторами в этих произведениях по сравнению с прототипами. Симфония до Бетховена была чисто инструментальным жанром. В Девятой Бетховен впервые применил хор, то есть ввел новый для симфонии тип выразительных средств. Это, как мы уже знаем, четвертый уровень изобретений. До Айтматова диалогом Христа и Пилата, как литературным выразительным средством, воспользовался Тендряков, а до него — М. Булгаков. Таким образом, у Айтматова уровень изобретения не выше второго. Т. е. по критерию новизны работа Бетховена в данном случае намного выше айтматовской.

Кстати, все совпадает и по критерию потребимости. Бетховенская симфония была воспринята профессионалами-современниками без особого восторга. «Плаху» же приняли на ура. Правда, так же быстро стали забывать...

«Есть высшая смелость, — писал А.С. Пушкин, — смелость изобретения, создания, где план обширный объемлется творческой мыслию, — такова смелость Шекспира, Dante, Milton'a, Гете в Фаусте, Молиера в Тартюфе».

(Пушкин-критик. — М., 1950. — С. 129.)

Возражайте, если есть чем!

Ни одна художественная система не проявляется сразу во всей полноте. Развитие искусства происходит через изменения в художественных системах. Эти изменения могут иметь разную величину. Различают пять уровней изменения. Из них два нижних относятся к «технической» сфере, им обучают в художественных учебных заведениях. Высшие же три относятся к сфере творчества. Выявить закономерности творчества можно, изучая только эти уровни. Кроме того, такое деление позволяет сформулировать два из множества критериев оценки художественных систем: вклад системы в развитие искусств и ее потребимость. Причем эти критерии находятся в обратно пропорциональной зависимости.

4А. «БАСНИ» О БАСНЕ

*Независимо от направления движения
путь всегда лежит в гору и против ветра.
(Из законов Мерфи)*

Мы не раз еще столкнемся со связью развития и потребности. А пока рассмотрим в этом ключе несколько фрагментов из истории такого литературного жанра, как басня.

Конечно же, изобретатель или изобретатели жанра басни неизвестны. Самой ранней басней, дошедшей до нас, является принадлежащая перу Гесиода (VIII в. до н. э.) басня о соловье и ястребе. (*Радциг С.И. История древнегреческой литературы. — М.: Высшая школа, 1977. — С. 33.*) Басня в то время представляла собой короткое **ритмическое** произведение, содержащее аллегорию на темы людских пороков (сейчас такой жанр называется анекдотом).

Это изобретение можно считать изменением пятого уровня (новый жанр).

Постепенно вырабатывались основные принципы прозаической басни, основные средства выражения (4 и 3 уровни). Басни, приписываемые Эзопу (V в. до н. э.), уже представляют собой прозаические произведения с высоким уровнем потребности. Но художественные отличия басен Эзопа от предыдущих невелики.

Живший в I — II вв. н. э. древнегреческий поэт Бабрий сделал новое изобретение в жанре басни — ввел в нее поэтические средства выражения. Именно ему принадлежат первые, еще весьма несовершенные стихотворные басни.

Это изобретение четвертого уровня (новый для данного жанра тип выразительных средств).

Кстати, Бабрий считается посредственным древнегреческим поэтом.

Для удобства ограничим дальнейшую историю русской литературой XVII — XX веков. Она получила в наследство басню бабриевского типа — поэтическую, аллегорическую, написанную высоким языком. Типичным примером могут служить басни Антиоха Кантемира.

Первым, кто в русской литературе начал писать басни, используя не высокий язык, а бытовую лексику, считается Сумароков. Это изобретение четвертого уровня (новый тип лексических выразительных средств).

Басни того периода были весьма обобщенными. Персонажи из носили «говорящие» имена — Крадон, Глупон и т. п. Но уже в XVIII в., а еще

больше к началу XIX века литература приобретала все более личностные черты. Потребовалось показывать не абстрактные человеческие качества, а подчеркнуть, что это качества реальных русских людей. Вот почему Крылов переходит к персонажам, носящим обычные русские имена.

Это третий уровень изобретений (новое конкретное выразительное средство).

Появлялись в русской басне и другие выразительные средства. Тут и бытовые метафоры, и разговорная ритмика, и многое другое. И к началу XX века арсенал их исчерпывается. Новые средства больше не появляются. И если Демьян Бедный еще мог кое-как продержаться за счет новой тематики, то у С. Михалкова не осталось и этой возможности. Его басни представляют собой наглядный пример массовой работы первого уровня — ни одного нового приема, легкие вариации на темы уже давно сделанного.

4Б. ЗАДАЧИ НА ОПРЕДЕЛЕНИЕ УРОВНЯ ИЗОБРЕТЕНИЙ

В этом разделе приведены выдержки из различных источников, в которых идет речь об изменениях в ряде ХС разных рангов. Попробуйте определить, какого уровня эти изменения. Обратите особое внимание на то, на каком ранге иерархии ХС происходят эти изменения. Нет ли связи между рангом системы и уровнями ее изменений? Не обращайтесь к комментариям критиков и журналистов — у них другие критерии оценки.

И еще.

Вы, наверняка, захотите проверить свои решения. Конечно, можно было бы сразу написать список ответов. Или сделать в конце книги отдельный раздел для них. Но подумайте о тех людях, которым захочется по школьной привычке заглянуть в ответ сразу. До попытки решить задачу. Тогда вы поймете естественное стремление автора спрятать эти ответы. Они будут растворены в тексте.

А пока — задачи.

ЗАДАЧА 7

К этому направлению («прогрессивный рок» — Ю.М.) причислили и «Джетро Талл». Но их отличало сильное джазовое начало многих композиций.

(Гаврилов А. Комментарий на конверте альбома «Джетро Талл». — Мелодия, 1987.)

ЗАДАЧА 8

«Интернационал» стал началом особой страницы в творчестве балерины. И связана она с именем Айседоры Дункан. Как известно, именно великая американка впервые танцевала революционный гимн.

(Юрьева М. Преодоление. // Советская культура. — 1988. — 6 ноября.)

ЗАДАЧА 9

Благодаря деятельности Симеона Полоцкого и его ближайших учеников силлабический стих начинает широко применяться в литературе. Возникает новый поэтический род — лирика.

(Кусков В.В. История древнерусской литературы. — М.: Высшая школа, 1989. — С. 280.)

ЗАДАЧА 10

Новый молдавский коллектив «Фрумос», что в переводе означает «красивый», дебютировал на манеже Кишиневского государственного цирка. <...> Поиск собственного, неповторимого лица вызвал к жизни номера, доселе в цирковом искусстве не встречавшиеся. Так, впервые стали жонглерским реквизитом атрибуты молдавских пастухов: кнуты посох, кушмы – бараньи папахи. Оригинальные трюки показывали музыкальные эксцентрики, играя не только на старинных молдавских инструментах – флуерах, кавалах, но и на сопилах, сделанных из особого вида сушеной тыквы.

(Летов В. На арене «Фрумос» // Советская культура. — 1988. — 1 ноября.)

ЗАДАЧА 11

(О повести И. Грековой «Перелом» — Ю.М.) Среди этих многих я бы особенно выделил доктора Чагина — внешне сурового, «колючего», а на поверку душевно тонкого и удивительно благородного. Сам прием контраста внешности и внутреннего содержания героя, конечно же, не нов. Ново то, как зримо, живо написан этот человек (не удержусь от цитаты: «Дом Чагина — двухэтажный, солидно насупленный, с козырьком у подъезда, чем-то похож на него самого»).

(Андрианов А. Удары счастья. // Литературная газета. — 1987. — 7 октября.)

ЗАДАЧА 12

Сравните два отрывка:

Пройдет стар человек — перекрестится,

Пройдет молодец — приосанится.

Пройдет девица — пригорюнится,

А пройдут гусяры — споют песенку.

(Лермонтов М.Ю. Песня про царя
Ивана Васильевича, молодого опричника
и удалого купца Калашникова)

Плывут пароходы — привет Мальчишу!

Пролетают летчики — привет Мальчишу!

Пробегут паровозы — привет Мальчишу!

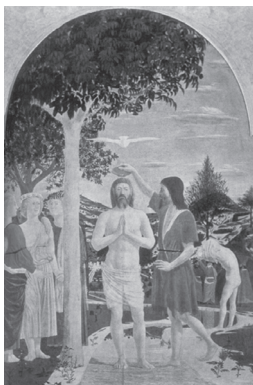
А пройдут пионеры — салют Мальчишу!

(Гайдар А. Сказка о Военной Тайне,
о Мальчише-Кибальчише и его твердом слове)

ЗАДАЧА 13

До Джотто ди Бондоне рисунок был плоским. Джотто... сосредоточил свое внимание на открытии способов, могущих привести к тому, что рассматривая полотно, мы получим впечатление, что смотрим на фигуры трехмерные. Как этого достичь? Во-первых, пользуясь светом и тенью; во-вторых, пользуясь сокращением перспективы.

(Guze Joanna. *Na tropach sztuki*. —Warszawa: Nasza Księgarnia, 1982. — S. 144 — 145.)



ЗАДАЧА 14

А вот еще одна вариация на тему песни и цветка и уже о результатах единения. — Макаров А. (// Наш современник. — 1988. — № 1) полагает так: «Я поздний цветок, я цветок полевой... Земля — это мать моя, небо — отец. Земля — это музыка, небо — певец. Я — песня в пространстве».

И тогда уж сравните — вот молодой И. Тюленев (Молодая гвардия. — 1987. — № 12): «Холодный свет касается лица, стою и прозреваю от печали. Мне поле — мать, а небо за отца, как хорошо втроем мы помолчали».

(Пикач А. Про студень из ножек болотного гнуса... // Литературная газета. — 1988. — 25 мая.)

ЗАДАЧА 15

Прием внутреннего монолога в кинематографе впервые применил Довженко.

(По статье Громова Е. «Тема» с вариациями // Литературная газета. — 1986. — 1 октября.)

ЗАДАЧА 16

Сравните два отрывка:

*Сам виноват, и слезы лью, и охаю –
Попал в чужую колею глубокую.
Я цели намечал свои на выбор сам –
А вот теперь из колеи не выбраться.
Крутые скользкие края
Имеет эта колея.
Я кляню проложивших ее –
Скоро лопнет терпенье мое –
И склоняю, как школьник плохой:
Колею, в колее, с колеей...*

(Высоцкий В.С. «Чужая колея». // Владимир Высоцкий. Человек. Поэт. Актер. — М.: Progress Publishers, 1990. — С. 82.)

*Что ж ты хочешь –
Может, где и съезжаю
Иногда со своей колеи.
В конце концов
Я же не еду по рельсам,
Как поезд.
Да и не удивительно,
Что колеи своей я не знаю –
Где-то на дне души чуть ощущаю,
Но все-таки
Ощущаю, ибо в основном
Двигается моя телега
В рамках своей колеи.*

(Тернавський М. «Коляя». // «За видноколом». — Сімферополь: Таврія, 1986. — С. 60-61. Подстрочный перевод с украинского — Ю.М.)

ЗАДАЧА 17

Витраж – это своеобразный вид живописи, где изображение достигается не красками, а кусочками цветного стекла. Если такой композицией из разноцветных кусочков стекла заменить обыкновенное оконное стекло в раме, то все помещение наполняется цветным светом, и создается необыкновенный художественный эффект. <...>

Цветное стекло в Европе знали уже давно, а искусство витража начало развиваться только около X века, когда в странах Западной Европы начали строить большие церкви.

(Cielava S. Mākslinieks un viņa darbnīca. — Rīga: Liesma, 1988. — Lpp. 39-42.)

ЗАДАЧА 18

А уж о языке «Записок охотника» и говорить нечего! Как и многое другое в литературе, он (Тургенев – Ю.М.) и здесь первый так чутко уловил народный говор, так умело ввел в рассказы местные слова, что без них куда беднее было бы описание и этих орловских, калужских, тульских мест, и Хоря с Калинычем, Бирюка...

(Рыжов И. ...кругом Россия – родной край. // Советская культура. – 1988. – 6 ноября.)

ЗАДАЧА 19

Джойс (Джозе) Джеймс (1882-1941), ирландский писатель. <...> Роман «Улисс» (1922) – хроника одного дня из жизни двух героев, соотношенная с эпизодами из «Одиссеи» Гомера, первое произведение литературы «потока сознания».

(СЭС. – М.: Сов. энциклопедия, 1989. – С. 389.)

ЗАДАЧА 20

Сравните два отрывка:

*В Чупе идет кино «Чапай»,
А ты на станцию ступай,
Билет чупейный почупай
И к югу чапай.*

(Сухарев Д. Чупа // Литературная газета. – 1988. – 10 февраля.)

*«...Хрипя, задыхаясь,
в хлорном хапахе хмерти».*

(Кирсанов С.И. «Герань-миндаль-фиалка», 1938 // Семен Кирсанов. Собр. соч.: В 4 т. – М.: Худ. лит. Т. 2, 1974.)

ЗАДАЧА 21

Мне кажется, не так уж часто у нас говорят о самых маленьких театрах – замечу, самых маленьких в мире, в которых работает всего лишь один актер, но он играет все роли, и спектакль в таком театре занимает столько же времени, сколько и в театре обычном, собирает то же количество зрителей и благодаря своему особому репертуару воздействует на человека, как и «большой» спектакль.

Первооткрывателем такого театра, как, собственно, и самого жанра, капризного и своеобразного, был выдающийся советский артист Владимир Яхонтов.

(Поволяев В. Лицом к лицу. // Литературная газета. – 1986. – 26 ноября.)

5. КИРПИЧКИ ХС

Опять-таки нам надлежит вспомнить,
что и в отношении всех прочих частей,
в соединении сущности которых
и состоит данный вид, можно показать...
насколько правильно построен или
насколько порочен их состав, затем же узнать,
какова природа каждой из их простых частей,
узнать их здоровье или пороки.
И легко исправить их повреждения.

ГАЛЕН

В предыдущих главах чуть ли не самыми частыми словами были слова «художественная система» (**ХС**). О том, что такое система вообще, мы говорили в **главе 2**. Функции **ХС** тоже сформулированы. Но остается вопрос: а что же такое именно **художественная система**? Из чего она делается?

Если мы собираемся не поахать на тему высокого искусства, а поработать над его **технологией**, то этот вопрос как раз из тех, которые требуют ответа.

Как же ответить на него и на десятки ему подобных?

«...Non finioendum aut excoq̄itandum, sed inveniendum, quid natura faciat aut ferat. (...Не выдумывать, не измышлять, а искать, что делает и несет с собой природа)», — советует нам философ Фрэнсис Бэкон.

«...Изучение всех элементов творчества как формальных представляется важнейшим и, может быть, единственным способом постижения путей творчества», — рекомендует искусствовед А.Г. Горнфельд.

Воспользуемся советами. Возьмем реальные **ХС** разных рангов и посмотрим, какие их элементы имеют функциональную общность. Начнем с маленького ранга: метафоры, сравнения. Вот, например, у Л.Н. Толстого в романе «Воскресение»:

«Глаза Катюши Масловой были черны, как мокрая смородина».

Прежде всего — функция. Автору нужно показать блестящую черноту глаз героини. Такова основная **тема** этой фразы. Эта блестящая чернота показана сравнением с мокрой смородиной. Сравнение удобно минимум по двум свойствам — смородина и черна, и кругла. А теперь — внимание! Какие именно слова (подсистемы данной фразы) воплощают это сравнение?

Совсем не вся фраза. А всего три слова: «...как мокрая смородина». Эти три слова и есть то **средство выражения**, которым передана тема.

А остальные слова? «Глаза Катюши Масловой были черны...». Тут нет ничего «художественного». Функция этих слов — создавать некий логический фон для средства выражения. Они «несут» на себе это средство. Так и назовем эту подсистему — **носитель**.

Итак, мы получили:

ТЕМА: Чернота глаз героини.

НОСИТЕЛЬ: «Глаза Катюши Масловой были черны...».

СРЕДСТВО ВЫРАЖЕНИЯ: «...как мокрая смородина».

Таким образом, в качестве рабочей гипотезы можно принять, что **ХС** должна содержать три функциональных элемента: **тему (Т)**, **носитель (Н)** и **средство выражения (СВ)**. Проверим на других примерах.

Пример 41



Бронзовая статуя Гаттамелаты выполнена Донателло в 1453 году и стоит в Падуе. У нее высокий постамент, благодаря чему статуя ясно выступает на фоне неба.

(Виппер Б.Р. Введение в историческое изучение искусства. — М.: Изобразительное искусство, 1985. — С. 104.)

Т: Возвышение образа Гаттамелаты.

Н: Постамент.

СВ: Постамент сделан очень высоким, «до неба».

Пример 42

...Именно благодаря крупному масштабу и откровенно условной плоскостной трактовке ордера здание (Палаццо Вальмарана работы архитектора Палладио — Ю.М.) выглядит среди скромных соседей сильным, сдержанно величавым и почти надменным.

(Маркузон В.Ф. Античные элементы в архитектуре итальянского Возрождения // Культура эпохи Возрождения. — Л.: Наука, 1986. — С. 66-67.)

Т: Величественность, мощь здания.

Н: Ордер.

СВ: Колонны сделаны не круглыми, а «плоскими».

(Строго говоря, увеличение размеров здания по сравнению с окружающими тоже сыграло свою роль в отражении темы. Но, видимо, недостаточно. И архитектор усилил эту тему ордерами. Таким образом, тему можно было бы точнее сформулировать, как «усиленная величественность».)

Пример 43

...Во второй половине XVII столетия создается и развивается новая демократическая литература. Отражая художественные вкусы посадского населения, она разрабатывает светскую тематику... <...> В центре внимания демократической литературы – судьба обыкновенного посадского человека, пытающегося строить жизнь по своей воле и разуму.

(Кусков В.В. История древнерусской литературы. Изд. 5-е. — М.: Высшая школа, 1989. — С. 269-270.)

Т: Значительное увеличение роли светских элементов в жизни и мышлении людей.

Н: Уже существующие жанры литературы (повести, сатиры и т. д.) со своими традиционными героями — князьями, воинами, святыми.

СВ: Введение нового типа героя — обыкновенного человека.

Заметим, что если в **примере 41** мы рассматривали ранг части скульптуры (постамент), а в **примере 42** — ранг части здания (орден), то в **примере 43** речь идет об очень высоком ранге — жанре или даже целом направлении в литературе. Тем не менее функциональные части **ХС** остаются теми же самими.

Однако, сравним этот пример со следующим.

Пример 44

Один из персонажей балета Чайковского «Щелкунчик» — фея. Чтобы передать музыкальными средствами воздушный характер феи, Чайковский ввел новый инструмент — челесту. Раньше этот инструмент в оркестрах не применялся.

Т: Воздушность феи.

Н: Музыкальная тема феи.

СВ: Новый инструмент (с новым тембром).

В **примере 43** герой — вообще герой — уже был в предыдущих

жанрах.

Когда сменилась тема, он изменился не полностью. А только некоторыми подсистемами — социальным положением, характером. В **примере 44** для новой темы было введено совершенно новое **СВ**. Почему же в первом случае оказалось возможным частичное изменение, а во втором пришлось пойти на полное? Можно ли было этого избежать?

Для передачи темы воздушности феи нужен был новый тембр. Но в инструментах классического состава симфонического оркестра такое изменение тембра невозможно. Это неизменяемый элемент. А вот социальное положение или характер героя — элементы вполне изменяемые. И при любой смене темы ими всегда можно управлять.

Если автор не предназначает свою **ХС** для других культурных групп, других времен, то можно и не управлять. Например, сравнение глаз со смородиной рассчитано только на тех людей, для которых смородина входит в круг бытовых знаний. Для жителей, скажем, Центральной Африки это сравнение будет непонятным, оно не выполнит свою функцию. Перед переводчиком неизбежно встанет дилемма: либо оставить авторский вариант — и не достичь авторской цели, либо... начать «управлять» смородиной. Скажем, сделать ягоду африканской — но столь же черной и блестящей.

Условимся элемент, который можно менять для изменения темы, называть **управляемым элементом (УЭ)**. И в **примере 43** таким **УЭ** является характер и социальное положение героя.

Пример 45

Известный болгарский переводчик Сидер Флорин в книге «Муки переводческие» (М.: Высшая школа, 1983) рассказывал о своей работе над переводом романа Джека Лондона «Маленькая хозяйка большого дома»: «Там есть сцена, в которой героиня смотрит в зеркало и сравнивает себя с хорьком — хитрым и хищным. Переводить это сравнение на болгарский язык не стоило: для болгар хорек («пор») напротив, вонючее создание. Пришлось превратить его в куницу. Куница (по-болгарски «златка») в болгарской культуре полностью выполняет все те смысловые и эмоциональные функции, которые для американца связаны с хорьком».

Итак, запомним правило:

Художественная система любого ранга состоит из четырех функциональных частей: темы, носителя, средства выражения и управляемого элемента.

На понятии «**тема**» следует остановиться особо. Одним из постоянных вопросов слушателей семинаров является вопрос: «А откуда вы знаете, что автор хотел сказать именно это?»

Иногда на этот вопрос можно ответить точно: автор сам об этом говорил или писал. Но чаще приходится отвечать по-другому: а так ли важно, что хотел сказать автор?

Простите за сравнение, но ни один судья не избавит убийцу от наказания, если тот скажет, что хотел не убивать, а только погладить по головке. Ни один из нас не станет носить криво сшитый костюм, если портной объяснит, что он хотел как лучше, а просто так получилось.

Так ли уж важно на самом деле, что хотел сказать автор из своего времени, своих взглядов, своей группы¹? Гораздо важнее, что мы увидели (услышали, вычитали) в его произведении. А еще важнее — почему. Понятие «тема», в конце концов, тоже имеет свою область применимости.

Подробнее этого момента мы коснемся в некоторых последующих главах. А пока посмотрим, что случится с **ХС**, если какого-то из перечисленных элементов в системе не будет?

Пример 46

Малое количество подробностей приводит к тому, что вместо полноты ощущения жизни на экране возникает сухая, примитивная схема. Вот, например, один начинающий режиссер должен был снять кабинет председателя колхоза. По его распоряжению была построена незатейливая декорация, кабинет обставлен соответствующим реквизитом: письменный стол, телефон, кресло, на стене карта земель колхоза... Вот и все. На экране эпизод получился ходульным, фальшивым.

Опытные художники знают: помимо самых необходимых вещей, в кадре должны быть еще вещи «лишние». Ведь точно так и в жизни. Всюду, куда бы мы не посмотрели, помимо строго функциональных предметов, оказывается много предметов «лишних», ненужных. А они-то как раз и создают ощущение реальности.

(Загданский Е.П. От мысли к образу. — Киев: Мистецтво, 1986. —С. 178.)

Мы скажем это так: в приведенной **ХС** был совершенно недостаточен носитель.

¹ Если, конечно, вы не историк.

Пример 47

В курсе грима г. Шиловского сказано: «Сросшиеся и притом опущенные внутренними концами вниз брови — признак жестокости, гневного и сурового характера». Между тем, «нарисованные таким образом брови мешают актеру придать своему лицу какое-либо другое выражение, кроме злого, отталкивающего, тогда как Ричард (В. Шекспир. Ричард III — Ю.М.) моментами должен казаться и добродушным, и простоватым, и даже обаятельным: иначе сцена с леди Анной останется для зрителя непонятной.

(Ленский А.П. Статьи. Письма. Записки. Цит. по: Левидов А.М. Автор-образ-читатель. 2-е изд. — Л.: Изд-во Ленинградского университета, 1983. — С. 61.)

Прекрасно описана ситуация, когда в **ХС** отсутствует управляемый элемент. Такие **ХС** могут быть вполне работоспособны, пока не изменились условия. Потом же они обречены. Впрочем, задачу «управляемый грим» в театре, кажется, никто и не ставил. А зря... Художественные возможности такой системы могут быть очень большими.

Пример 48

...В интересной книге Ю. Юзовского «Образ и эпоха». В главе, посвященной шекспировскому фестивалю в Армении, автор рассказывает о постановке сцен призрака в одном из ереванских театров. Судя по описанию, режиссер пытался напугать зрителей миганием таинственных световых пятен и декламацией в рупор, напоминающей, по словам критика, испорченное радиовещание.

(Козинцев Г.М. Наш современник Вильям Шекспир. — Л. — М.: Искусство, 1966. — С. 186—187.)

Перед нами парадоксальная, и тем не менее довольно частая ситуация, когда под средством выражения отсутствует тема. В примере с орденом на фасаде палатцо Вальмарана традиционные средства (увеличение размеров здания) **не дали нужного результата**. Поэтому и было введено дополнительное **СВ**. А для чего режиссер наворотил все эти световые и звуковые эффекты? Какую дополнительную тему, не передаваемую прежними средствами, пытался этим выразить?

«Тайна сия велика есть».

Но самый важный для нас случай — отсутствие СВ. Это стоит рассмотреть подробнее.

В самом строгом смысле такого не может быть. Даже когда мы произносим обычные слова, например, «дом», мы используем не сам дом,

а его словесный знак, символ, образ. Это та самая «магическая функция», о которой мы говорили. Которая и составляет суть искусства.

И все же использование обычных слов в обычных условиях не относится к сфере искусства. По той простой причине, что этот образ уже многократно использован, причем именно в таком виде. К искусству использование слова мы отнесем, когда оно применяется необычно, «не рутинно».

И это проявление очень важной тенденции, закономерности:

Уже использованные средства выражения превращаются в носитель.

Мы знаем, что повторение уже традиционных средств выражения относится к первому уровню по шкале уровней изобретений. Вот почему в подобных случаях мы можем говорить об отсутствии **СВ**.

Пример 49

...С.Д. Меркулов в проекте 1918 года памятника К. Марксу в Москве для усиления значимости образа великого мыслителя водрузил его фигуру... на четырех слонов.

(Яхонт О.В. Советская скульптура. — М.: Просвещение, 1988. — С. 11.)

При теме «всемирно-историческая значимость образа Маркса» четыре слона в качестве постаментов могли бы считаться **СВ**. Если бы этот прием не повторялся тысячи раз.

Что дает для практики создания **ХС** знание их состава? Посмотрим на реальных задачах.

ЗАДАЧА 22

Представьте себе, что вы – художник-медальер, то есть тот, кто делает художественные медали. Вы задумали очередную работу посвятить великому художнику Эль Греко. Причем с особенным нюансом темы: необходимо показать углубленность художника в себя.

Как это сделать в рамках выбранного жанра?

Хочется сразу предупредить. Мы начинаем непривычное дело — «технологическую» работу по созданию **ХС**. Она отличается от обычных представлений о работе в искусстве. В первую очередь тем, что требует строгой дисциплины мышления. Романтические «творческие муки» нам с вами будут только мешать. Не бойтесь, умение **МЫСЛИТЬ**

дисциплинированно не убивает романтику творческого труда. Не понравится эта модель — легко вернуться к прежней. У нас же с вами теперь полимодельное мышление!

Итак, отбрасываем всякое гадание. Никаких «а если сделать так...» Двигаемся к решению спокойно и планомерно.

Тема уже сформулирована в условии: медаль должна быть посвящена Эль Греко, художнику, **углубленному в себя**.

Носитель для такой темы в рамках жанра представить себе несложно: медаль с портретом Эль Греко.

Теперь нужно подобрать **СВ** для этой темы. Не забывая ограничений жанра. Мелкие детали на медалях не видны. Нет смысла и думать над тонкими чертами, над одухотворенным выражением лица. **СВ** должно быть на ранге самой медали или ее ближайших подсистем.

(На одном из семинаров было предложено портрет сделать с закрытыми глазами. В принципе неплохо. И если бы речь шла, скажем, о Пушкине, такое **СВ**, пожалуй, отразило бы тему. Но опросы показали: мало кто знает что-нибудь об Эль Греко. Поэтому, если вы работаете на узкую группу людей, знакомых с художественной культурой — можно оставить и такое **СВ**. Если же задачу понимать шире, работать на широкие группы людей, то закрытые глаза вызовут другое понимание — Эль Греко был слеп.)

(Практика свидетельствует: чем более сложную задачу вы поставите перед собой, тем интереснее будет решение.)

С какими еще подсистемами медали мы можем работать? На ней две крупные части — плоскость медали и портрет художника. С портретом получается не слишком хорошо. Попробуем с плоскостью. Как именно ею передать тему углубленности? Пожалуй, теперь несложно принять решение: аверс (передняя сторона) медали тоже должен быть углубленным, вогнутым.

Теперь сравним наше решение с тем, которое получил известный латышский художник-медальер Б. Страутиньш.

«...Создавая медаль, посвященную Эль Греко, художник долго изучал биографию великого живописца, его произведения, стремясь превратить медаль в подобие жизни, в образ, в котором раскрылась бы внутренняя сила этого человека. Для этого ему пришлось отступить от традиционной плоскости, изогнув поле медали, и поместить

портрет в ее глубину. Так была найдена форма, которая смогла подчеркнуть углубленность в себя великого живописца, его отрешенность от внешнего мира...»

Петров С. «Оттенки чувств», застывшие в металле // Наука и Техника (Рига) — 1989. — №2.

(На семинарах к этому решению слушатели стабильно приходят и без «долгого изучения биографии великого живописца»...)

Еще два замечания, чтобы потом не возвращаться к этой теме.

Нередко вначале слушатели семинаров возражают: мол, решение слабое, его можно трактовать и по-другому. Да, можно. Но мы рассматриваем не абстрактные возможности, не случайные ассоциации, мелькнувшие в голове того или иного человека. Нас интересуют результаты стабильные, профессиональные, статистически значимые.

Вообще, ТРИЗ — это наука статистическая. Любой отдельный случай можно трактовать как угодно. Мы же имеем дело с большими массивами случаев. В данном примере критик описал впечатление, возникающее у зрителей достаточно стабильно. Значит, оно для нас пригодно (кстати сказать, у автора этой книги тоже возникло несколько иное впечатление).

И еще. В точных науках понятие «ответ задачи» тоже точное и однозначное. Дважды два (если мы не вводим других ограничений) однозначно четыре. В ТРИЗ приходится оперировать иным понятием — «контрольный ответ». Это та система, из которой была сделана учебная задача. Ответ этот не однозначен. На второй — третий день семинаров, когда слушатели привыкают к новому стилю мышления, они часто дают ответы интереснее, сильнее контрольного. Или пригодные в других группах. Поэтому, если ваше решение не совпадает с контрольным ответом — не пугайтесь и не ругайте автора книги. Проверьте, выполнены ли условия задачи? Для той ли группы, к которой относится автор контрольного ответа? Если для другой, то работает ли ваше решение для всей группы или для одного человека? И если все в порядке — можно только радоваться — ваше решение не слабее контрольного ответа!

А сейчас еще две задачи для самостоятельной работы.

ЗАДАЧА 23

В фильме Михаила Ромма «Девять дней одного года» есть такой эпизод. Физик Гусев (главный герой фильма) заходит в лабораторию, где стоит созданный им фазотрон. Это сооружение предназначено для исследования мощных ядерных реакций.

Режиссер хотел в этом кадре поставить перед зрителем вопрос: «в силах ли человек справиться с джином, которого он сам выпустил из бутылки – с атомной реакцией»? Как это сделать без монологов и закадрового голоса – одним видеорядом эпизода?

ЗАДАЧА 24

Скульптор работает над памятником. Обычно одной из задач памятника является выделение героя скульптуры из рядовой бытовой среды. Скульптор же хотел показать обратное: герой скульптуры по-прежнему среди нас; это такой же человек – он не «рвался в монументы». Как это сделать?

До сих пор мы рассматривали одиночные задачи. Теперь попробуем посмотреть, что же происходит с **ХС** после того, как они созданы.

ЗАДАЧА 25 а

Вы находитесь в Древней Греции. Скульптура еще только начинает свое развитие. Одной из подтем ее было изображение богов. Допустим, вам нужно впервые (раньше эта мысль не приходила скульпторам в голову) изваять бога войны Ареса.

Как будет выглядеть скульптура?

Задача предельно проста.

Н: Скульптурное изображение бога.

А чтобы показать, что это бог именно войны, нужно вооружить его.

СВ: Оружие (Не забывайте, что это делается впервые).

ЗАДАЧА 25 б

Оружие в качестве символа бога войны перешло в разряд носителя. Его изображают на скульптурах повсеместно. И чем дальше, тем этого оружия становится больше. Теперь же нужно изваять богиню военной победы Нику. Здесь важно помнить, что греки считали Нику куда более сильной богиней, чем Ареса. Некоторые скульпторы пытались изображать Нику, попирающую ногой кучу оружия. Но при этом возникала ненужная ассоциация – Ника сильнее Ареса в военном смысле. А дело-то обстоит как раз наоборот: она и без оружия сильнее.

Как передать именно эту тему: богиня военной победы намного сильнее бога войны при всем его вооружении?

Эта задача посложнее. Решить ее слушателям семинаров в первую очередь мешает... их эрудиция. Все хором начинают предлагать при-

ставить Nike крылья. Они же видели такую — это знаменитый спортивный приз. Очень трудно бывает остановиться и спросить себя: а каким образом крылья раскрывают тему превосходства над богом войны?

Вернемся к началу. И попробуем отключить эрудицию и включить мышление.

Н: Фигура женщины.

Но как показать ее невоенную силу? Раз Ареса изображают при полном вооружении, то Нику было бы логично показать без оружия. Ей нечего бояться, незачем вооружаться.

СВ: Отсутствие оружия.

Запомним этот ход: средством выражения может быть не только какой-то элемент, но и его отсутствие. Мы еще вернемся к этому сильному приему.

ЗАДАЧА 25 в

Но при всей своей божественной силе Ника — жутко непостоянная женщина. Никогда нельзя сказать, на чьей стороне она будет в следующий момент. Только что была здесь — и уже у противника!

Как на следующей скульптуре показать эту ее черту?

Н: Ника без оружия.

Тему же «перепархивания» от одного войска к другому можно показать крыльями.

СВ: Крылья.

Вот когда появилась та крылатая Ника, которую мы знаем по спортивным призам.

ЗАДАЧА 25 г

Войны в Древней Греции продолжались веками. То одни, то другие города брали верх. И Нику продолжали изображать крылатой. Наконец, самым сильным городом-государством оказались Афины. Им удалось расправиться со всеми противниками. Нет и никогда не будет воинов, равных афинянам. Поэтому в очередном изображении Ники, которое предназначалось для Афин, нужно было отразить противоположную тему. Богиня победы навсегда останется в Афинах. Она больше не перелетит к другим войскам!

Как это показать?

Н: Крылатая Ника.

Что же может «помешать» ей улететь? Знакомый ход: в качестве **СВ** берем его отсутствие.

СВ: Отсутствие крыльев. Так в Афинах появилась бескрылая Ника — Ника Аптерос.

На этом «приключения» богини победы не кончились. Но следующую стадию этой задачи попробуйте решить самостоятельно.

ЗАДАЧА 25 д

Если бы Ника была изображена просто без крыльев, это могло бы вызвать мысль о том, что ее в Афинах удерживают насильно. Отсюда новая тема.

Как показать, что Нике здесь удобно, что она в Афинах как дома, среди своих?

Мы вернемся к этой задаче в одной из последующих глав. Будет очень важно сравнить ваш результат с контрольным ответом. Это сравнение выведет нас к новой, интересной теме.

А пока вернемся еще раз к структуре **ХС**. В главе 2 было упоминание о том, что система может выполнять одну функцию, а ее подсистемы — другие. Но ведь это значит, что каждая из подсистем должна иметь свою структуру, подобную структуре всей системы?

Действительно, это так. Но хитрые подсистемы не просто выполняют свои функции. Они нередко «паразитируют» на системе, используя в своих целях другие части этой системы.

Присмотримся повнимательнее к фразе, с которой мы начали изучение структуры **ХС**. «**Глаза Катюши Масловой были черны, как мокрая смородина**». Слова «как мокрая смородина», как мы говорили, передают тему блестящей черноты. Но ведь это не одна, а две функции: чернота и блеск. Попробуем их условно разделить.

Т-1: Чернота глаз.

Н-1: Глаза Катюши Масловой были черны...

СВ-1: ...как... смородина.

Т-2: Блеск глаз.

Мы уже поняли, что **СВ-2:** ...мокрая...

Но тогда **Н-2** — все остальное: Глаза Катюши Масловой были черны, как... смородина.

То есть, то, что было **СВ** для одной системы, спокойно выполняет функцию **Н** для другой. Это и дает ту многофункциональность, которая так восхищает нас в сильных, глубоких, талантливых **ХС**. В том числе и в этой фразе Толстого.

Любая художественная система состоит из четырех функциональных частей: темы, носителя, средства выражения и управляемого элемента. Если какой-то части не хватает, то система свою функцию не выполняет или выполняет плохо. Функциональные части взаимодействуют между собой. Одно из таких взаимодействий заключается в том, что в процессе развития художественных систем их средства выражения переходят в носитель.

5А. ЗАДАЧИ НА ВЫЯВЛЕНИЕ СТРУКТУРЫ ХС

В этом разделе приведены десять описаний различных ХС. Попробуйте выявить в этих описаниях составные части ХС: тему, носитель, средство выражения, а если есть — то и управляемый элемент.

Не забывайте, что каждая из подсистем может иметь свою функцию и, соответственно, свою структуру. И части любой из подсистем могут совпадать, сливаться с другими подсистемами или со всей системой.

ЗАДАЧА 26

(О фризе на афинском Акрополе — Ю.М.) Праздничное шествие на «фризе» — так называется вытянутый в ленту рельеф — завершается пиром богов, и здесь боги не превосходят людей ни ростом, ни осанкой, ни пышностью одеяний. Восседая за столом, бог-кузнец Гефест и основательница ткачества Афина беседуют между собой просто и дружелюбно, как обыкновенные труженики по окончании дня.

(Бродский Б. Связь времен. — М.: Детская литература, 1974. — С. 49.)

ЗАДАЧА 27

...Бронзовый бюст самого Петра I. Сжатые челюсти, слегка сдвинутые брови, гордо приподнятый над тонким кружевом воротника волевой подбородок раскрывает натуру порывистую и стремительную. Беспокойные ломающиеся складки горностаевой мантии и чеканный рыцарский панцирь подчеркивают всепобеждающую силу. Не прибегая к лести, Растрелли создал образ человека, полного ума и энергии, убежденного и в то же время не терпимого, беспощадного.

(Там же. — С. 209—210.)



ЗАДАЧА 28

(О храме Софии в Константинополе – Ю.М.) ...Церковь... утверждала, что мир стоит на страданиях и муках, и предписывала художникам изображать мучеников на подкупольных столбах, то есть архитектурных опорах, на которых держится вся сложная каменная конструкция храма.

(Там же. — С. 109.)



ЗАДАЧА 29

(В древнегреческом полисе Пергаме на площади стояла скульптура, изображавшая бога солнца Гелиоса – Ю.М.) Во II веке в Пергаме были подданные и был василевс, вознесенный над ними, подобно богам, и его изображения ставились в ряду с божествами. <...> Гелиос был явно похож на василевса Аттала II – победителя галатов.

(Там же. — С. 65.)

ЗАДАЧА 30

Посмотрите Пьеро дела Франческа. Его язык кажется абсолютно ясным. А присмотритесь: голова строится как идеальный овал, нос превращен в пирамиду; и так – любая деталь. Художник пишет абсолютно осознанную, конструктивно переосмысленную форму. И до тех пор, пока он не переплавит всю натуру в такие пластические формы, которые отвечают его мировоззрению, живописный мир картины не может быть сотворен.

(Жилинский Д. О языке искусства. // Панорама искусств № 1. — М.: Советский художник, 1978. — С. 160.)

ЗАДАЧА 31

(О спектакле «На всякого мудреца довольно простоты» в ЛБДТ. Режиссер Г.А. Товстоногов; роль Глумова исполняет актер В. Ивченко – Ю.М.)

Его Глузов не уходит, а остается; лишь формально, на время, не далее турусинского сада, покидает сцену Наполеоном, диктатором (одна рука за спину, другая – за отворот сюртука), безжалостно отчитав «мудрецов» и нешуточно им угрожая.

(Максимова В. Возвращение к Островскому // Правда. — 1986. — 31 января.)

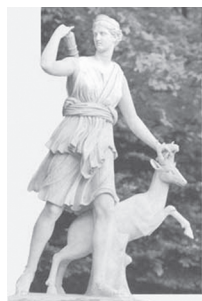
ЗАДАЧА 32



К Всесоюзной художественной выставке 1942 года «Великая Отечественная война» скульптор Матвей Генрихович Манизер... исполнил портретную статую Зои Космодемьянской..., главной темой которой стал момент принятия Зоей твердого решения. «Умереть или вернуться героем» – последние ее слова, сказанные матери при прощании...

В портретной статуе скульптор создает возвышенный образ героини. Композиция памятника зеркально повторяет известную античную скульптуру, изображавшую Артемиду – прекрасную и воинственную богиню Древней Греции.

(Яхонт О.В. Советская скульптура. — М.: Просвещение, 1988. — С. 115–116.)



ЗАДАЧА 33

В сознании древнерусского писателя категории этического и эстетического сливались. Добро всегда прекрасно, оно исполнено света и сияния. Зло связано с тьмой, помрачением ума.

(Кусков В.В. История древнерусской литературы. — М.: Высшая школа, 1989. — С. 12.)

ЗАДАЧА 34



*(о картинах XVIII века в стиле «русский примитив» — Ю.М.)
...Они были важным связующим звеном между столичной, преимущественно придворной культурой и художественным сознанием обширных и разных в сословном смысле слоев городского и сельского населения, очень ярко воплощали самоощущение дворянина, чиновника, купца.*

(Герчук Ю. Век портрета. // Панорама искусств № 1 — М.: Советский художник, 1978. — С. 70.)

ЗАДАЧА 35



Символика виноградной лозы, как известно, связана с дионисийским началом (атрибут Вакха). Наряду с этим в ней заключалась идея спасения, ибо вино символизировало эликсир вечной жизни или бессмертия. <...> Вероятно, виноградные лозы, покрывающие мозаику свода в Санта Констанца в Риме, имеют именно этот смысл. Это самый ранний памятник после официального принятия христианства.

Прямой аналогией служит мозаика пола языческой виллы в Пиацце Армерине в Сицилии, которая датируется временем между 320 и 360 годами. Существует такое мнение, что одни и те же мастера работали одновременно по заказам язычников и христиан.

(Хелу Н. Мозаики V—VI веков в Ливане // Панорама искусств № 8, — М.: Советский художник. — С. 52.)

Для тех, кому этого покажется мало, — задание повышенной сложности.

Представьте себе какую-то другую группу, максимально отличающуюся от вашей. Если вы относите себя к интеллигенции — представьте группу панков или металлистов. Если вы панк или металлист — попробуйте вжиться в группу интеллигенции. Но только с положительным отношением к этой группе!

А теперь подумайте, какой **управляемый элемент** вы могли бы предложить для описанных **ХС**? Конечно, не ради самовыражения. А ради того, чтобы представители противоположной группы поняли **тему** этой **ХС** так, как ее понимаете вы.

Вот, например, как можно «поуправлять» сонетами Шекспира, чтобы сделать их понятными совсем другой группе («перевод» Фимы Жиганца).

*Уж если ты готовишь мне кидняк,
Свали сейчас, когда мне все не в жилу.*

Хорошим примером такого управления может служить и разговор рэкетиров о философии, приведенный в книге В. Пелевина «Чапаев и Пустота».

ТЕМАТИКА

*О чести спорились философ и портной.
«Я душу, — говорил философ, — украшаю».
«А я, — сказал портной, — все тело убираю.
Так что же есть честней: покрышка иль подбой?»*

О.П. БЕЛЯЕВ

Для познания, как известно, есть два пути: анализ и синтез. Они не конкурируют между собой, а дополняют друг друга. Анализ — это изучение объекта по частям: из чего части сделаны, как они функционируют, как развиваются. Синтез — это изучение объекта в целом: как он себя ведет, как внутри него проявляют себя ранее изученные части.

Мы тоже начнем с анализа. Мы уже выяснили, что **ХС** состоит из четырех подсистем: **темы, носителя, средства выражения и управляемого элемента**. Начнем с **тематики**. И посмотрим на ее развитие. Нет ли там каких-то закономерностей. Договоримся пока рассматривать развитие тематики независимо от того, какими средствами она выражена. Пусть форма будет гениальной или крайне неудачной — пока неважно. Нас интересует только **тема**.

6. ПОД ОДЕЖДАМИ ГОЛОГО КОРОЛЯ

- Каждый считает, что может стать писателем, — сказал он с легкой иронией.
 - Попытка — не преступление, — отпарировала она.
 - Преступление думать, что это легко, — гнет он свое.
- Но если всерьез подойти, быстро выясняется, что труднее занятия нет.
 - Особенно когда вам абсолютно нечего сказать, — возразила она.
- Может оттого-то и считается, что писать так трудно? Если человек умеет составлять предложения да пользоваться словарем, может, вся трудность в том одном, что ничего-то он толком не знает и ничего-то его не волнует?

Курт ВОННЕГУТ

В словах воннегутовского персонажа, — знаменитой писательницы Полли Медисон, — немалая доля правды. Ситуация, когда **ХС** сделана красиво, по всем правилам, даже впереди этих правил, — а содержание ее пусто и банально, к сожалению, встречается слишком часто. Так что, если речь идет о технологическом подходе, то один из подвопросов должен звучать так:

Как конструировать новые, опережающие темы?

Чтобы на него ответить, нужно проследить, как менялись, развивались темы **ХС** в истории искусств. И если там есть какие-то закономерности, то мы имеем полное право применить их для конструирования будущих тем.

Подход к этой проблеме был обычным. Посмотреть, о чем (именно о чем, а не как) писали, рисовали, играли и пели в разные времена, у разных народов. И тут возникла противоречивая ситуация.

С одной стороны, тематика **ХС** с древнейших времен как будто не изменилась. Писали о войне и о мире, рисовали добро и зло, пели о любви и о ненависти. Все те же «вечные темы».

С другой же стороны...

Ну, скажем, обычная тема войны. Античная литература начального периода воспевала войну. Если почитать произведения тогдашних поэтов и писателей, то не было занятия более достойного и благородного, чем воевать.

Пример 50

Знаменитый древнегреческий поэт Тиртей (VII в. до н. э.) писал: «Вражеских полчищ огромных не бойтесь, не ведайте страха. Каждый пусть держит свой щит прямо меж первых бойцов, жизнь ненавистной считая, а мрачных предвестников смерти столь же милыми, сколь милы нам солнца лучи. Сладко ведь жизнь

потерять, среди воинов доблестных павши, — храброму мужу в бою ради отчизны своей...»

(Тиртей. Фрагменты: 6—7. Греческая литература в избранных переводах. — М.: 1939. — С. 85.)

Пусть вас не смущает формулировка «ради отчизны своей». Речь не идет о знакомой нам теме защиты своей страны. «Ради отчизны» древние греки вели омерзительные захватнические войны. Вспомните «Илиаду». Что это, как не многостраничная слава грубым захватчикам?

Но уже в речах Сократа и в пьесах его современника и противника Аристофана отношение к войне прямо противоположное. Война — зло, она должна быть остановлена. Куда благороднее избегать войны, нежели храбро воевать. Эта идея недвусмысленно выражена, например, в комедиях Аристофана «Лисистрата» и «Ахарняне».

То есть, все наоборот. Вот вам и «вечные темы».

Таких примеров много, слишком много, чтобы их можно было игнорировать. Выйти из этой противоречивой ситуации можно, если разделить **название темы** и ее **содержание**.

Название темы действительно почти всегда сохраняется неизменным с момента ее возникновения. Это и позволяет говорить о вечности тематики **ХС**. А вот **содержание**, которое кроется под этим названием, меняется — и порой радикально.

Мы уже видели, какие метаморфозы претерпела тема войны. Дальше мы еще не раз столкнемся с аналогичными изменениями. И естественно было бы предположить, что изменения эти тоже закономерны.

Вот почему мы не будем в этом разделе восхищаться одедами голого короля, а посмотрим, что происходит с самим королем, независимо от того, во что он одет. Как он родился, как вырос, как правил, как умер. И кто сменил его на троне.

Но начнем мы не с самого новорожденного, а с капусты, в которой его нашли. И с аиста, который его туда принес. Т. е. с групп, в которых возникают и развиваются темы.

А уж потом перейдем к конкретным закономерностям их развития.

Темы художественных систем не вечны. Они меняются во времени, порой превращаясь в прямо противоположные. Понятие «вечные темы» относится не к сути темы, а к ее названию. Изучить закономерности развития тематики художественных систем можно, опираясь на изменения в соответствующих группах и их культурах.

6А. КАПУСТА И КОРОЛИ

*Раз желаньям, творец, ты предел положил,
От рожденья поступки мои предрешил,
То выходит, грехи я не сам совершил,
А лишь в меру тобою отпущенных сил.*

Омар ХАЙЯМ

В главах 3, 3а и 3б уже шла речь о группах и их культурах. И о том, что рассматривать действие и развитие искусства нельзя без рассмотрения деятельности и развития соответствующих групп.

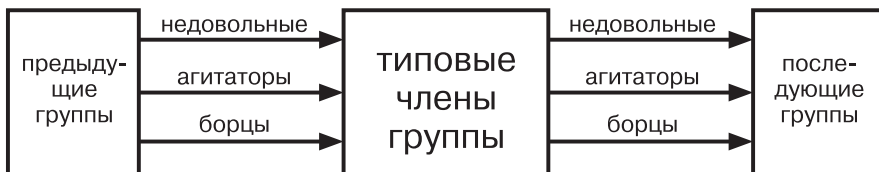
Группы — такая же реальность, как и люди, в них входящие. И так же, как люди, группы рождаются, растут, стареют и умирают. История человечества — это история смены народов, религий, сословий. Малые группы живут сравнительно недолго, средние — значительно дольше. А жизнь больших групп может измеряться веками. Но у любой из них было начало; неизбежно наступает и конец.

Рассмотрим основные этапы жизни групп.

1. Рождение

С чего начинается группа? Как происходит ее рождение? Прежде всего появляется функция: общие занятия, общая деятельность будущих членов группы. Именно эта деятельность и формирует начальную культуру группы. Постепенно деятельность группы расширяется, появляются контакты с другими группами, возникают и внутренние проблемы. При этом начальная культура группы меняется и подчас принципиально. Так непротивленческая культура первых христиан превратилась в зверскую культуру средневекового христианства (вспомните инквизицию в Западной Европе или массовые сожжения волхвов, устраиваемые Священным Синодом на Руси). А демократические принципы первых русских марксистов переросли в чудовище сталинизма.

Возникновение, стабилизация и исчезновение группы схематически показаны на схеме.



В предыдущих, уже устоявшихся группах появляются люди, недовольные ситуацией, действиями других членов группы, внутригрупповыми отношениями, своим положением в группе. Чаще всего эти люди еще не осознают, что именно их не устраивает: они просто мучаются от этого или видят косвенные причины вместо прямых.

Удобным примером может служить история христианства.

В I в. н. э. в Малой Азии и Греции возникло несколько иудейских сект, которые отличались от ортодоксального иудаизма тем, что активно готовились к концу света. Эти общины были глубоко демократичны. Роль распорядителя совместных обрядов (епископа) выполняли все поочередно. Постепенно епископы выделяются из общей массы. Появляется духовенство и клир — вспомогательные, «технические» службы. Епископами руководят патриархи, патриархами — папа. Рядовые члены общин остаются в стороне от благ и власти, и многие из них были этим недовольны.

Чтобы правильно понять дальнейшие события, нужно учесть, что такая иерархическая структура была характерна для всей Римской империи, где и происходили описываемые события. А раз такова структура земного устройства, то в представлениях тогдашних людей она должна быть такой же и для устройства небесного. Поэтому недовольство рядовых христиан и мелких общин выливалось в недовольство предлагаемой церковью небесной структурой. Небесная же структура сводилась тогда к Троице. Если в Троице есть иерархия, то и на земле она оправдана. Вот почему уже в конце II в. н. э. появляются антиринитаристские (т. е. направленные против Троицы) ереси. Алоги вообще отвергали существование бога-Сына (Логоса). Динамисты считали Сына и Святого Духа только «силами», а не ипостасями божества. Савеллиане отвергали и Сына, и Святого Духа, считая, что на кресте пострадал сам Отец. Было еще множество сект (адопциане, монархиане и пр.). И все они выступали так или иначе против небесной (а значит, и против земной) иерархии.

Но вслед за этими «недовольными» (а отчасти и из них) возникают и те, кто осознает: старая группа уже просто не в состоянии выполнить то, ради чего она когда-то создавалась. Скорее, наоборот, группа уже вредит той, первоначальной деятельности. «Еретики» начинают разъяснять свою позицию, надеясь, что другие поймут их и последуют за ними. Именно эти «агитаторы» и закладывают теоретическую базу новой группы.

Так внутри христианской церкви появились идеологи нового направления. Они активно проповедовали свои идеи. В IV в. в христианском мире шла напряженная борьба между арианами и афанасианами. Арий и его

последователи (например, константинопольский патриарх Несторий) отстаивали идею, что Христос вовсе не бог, а человек, который в результате своей деятельности стал Мессией. Как видим, речь идет по-прежнему об иерархии. Вселенские соборы то принимали, то отвергали новые идеи. Никейский собор, например, принял совершенно потрясающее по своей нелепости решение: Христос рожден, но не сотворен. Поэтому он сидит рядом с Отцом и единосущен ему. В результате Антиохийская, Египетская и Армянская церкви отошли от общей христианской. Первые две вернули путем кровопролитной войны. Армянская не присоединилась до сих пор.

Позже возникло движение монофелитов. Они считали, что у Христа две природы — божеская и человеческая. Но обе вдохновляются одной волей.

Постепенно растет осознание того, что агитация не приводит к желаемой цели. Большинству хорошо и в старых группах. «Отказа нет в еде-питье в уютной этой колее», — как писал В.С. Высоцкий. Это совершенно естественно — старая группа выглядит надежнее, стабильнее. Новая обещает журавля, но в небе. А старая дает синицу в руке. Правда, синицу все более тощую...

И тогда на первый план выходят «борцы». Они своими активными действиями разрушают старые группы. Они же создают и новую группу, поскольку культуру группы, как мы знаем, формирует именно деятельность. Уже затем к этой группе частично примыкают «агитаторы» и «недовольные».

В 726 г. в Византии заявило о себе мощное движение иконоборцев. Его возглавил император Лев III Исавр. Разрушались статуи, сжигались иконы. Борьба продолжалась более ста лет (до 843 г.). Движение иконоборцев было утоплено в крови.

Но расслоение духовенства на богатых и нищих продолжалось. И в X в. в Европе начинается движение «клянистов» — за изменения в структуре и деятельности церкви, за возрождение «апостольских» порядков. Как видим, осознание причин недовольства уже глубже.

В конце концов, после многолетнего поливания друг друга грязью, после интриг и активных военных действий в 1054 г. обе стороны прокляли друг друга и разделились. Образовались католическая и православная церкви — две разные, сегодня уже мало похожие друг на друга группы.¹

¹ Пока трудно сказать, как сложилась бы судьба старой группы, не будь «борцов». Некоторые примеры свидетельствуют, что группа разрушится все равно — только более хаотично. Скажем, распад СССР. Прямых активных «разрушителей» практически не было. Но надежных примеров в достаточном количестве пока собрать не удалось. Автор будет благодарен за любые примеры этого типа. В дальнейших публикациях на эту тему имена приславших примеры будут обязательно указаны.

2. Развитие

Теперь новая группа окончательно сформирована. Это не значит, что к ней больше никто не сможет примкнуть — группа еще растет. Просто она уже не борется за место среди других групп, а обживает его. Здесь ее поджидает ряд типовых этапов. Вот один из них.

Еще в период борьбы за признание группа испытывает активное сопротивление со стороны других групп, которое нередко принимает жестокие формы. Тут и издевательства, и унижения, и насмешки, и репрессии... Так, противника монофелитства папу Мартина I византийский император Константин II арестовал, подверг пыткам и сослал в Херсонес, где тот через несколько месяцев умер. Другого «агитатора» — Максима Исповедника — бичевали, вырвали язык и отрубили руку. А иконопочитательница византийская императрица Ирина своему сыну — иконоборцу — выколола глаза.

И так же, как жестокость родителей нередко рождает жестокость детей, так и у новой группы формируется «синдром врага». Сперва он проявляется в том, что члены группы видят злой умысел со стороны других групп даже там, где его нет. Позже, когда группа уже встала на ноги и реальных врагов у нее стало меньше или вообще не осталось, появляются враги мнимые. Синдром врага проявляется в борьбе против собственных членов — недостаточно «правоверных». Тут и борьба с еретиками, и борьба против «врагов народа» и др. Та же ранняя христианская церковь уже в первые же годы своей официальной деятельности добилась императорского указа о запрете языческих религий. Гонения на язычников проводились куда более планомерно и жестоко, чем в свое время гонения язычников на христиан.

Поначалу развитие группы расширяет ее основную деятельность. Но при этом потребуются все больше расширять деятельность вспомогательную. По мере ее расширения все больше конфликтов рождается внутри группы — между основной деятельностью и вспомогательной, между разными видами вспомогательной и т. д. Приоритет все больше отдается именно вспомогательной деятельности, особенно административной и финансовой.

Именно здесь коренятся первые ростки будущего недовольства. Через некоторое время наступает, как говорят математики, «точка перегиба». Усилия, предпринимаемые группой для выживания, начинают значительно превышать результат основной деятельности. Для группы становится гораздо важнее сохраниться, чем поддерживать свою первоначальную деятельность. Именно ту, ради которой она

когда-то возникла. Если раньше создавалась **группа для дела**, то теперь приходится спешно подыскивать **дело для группы**.

Яркий тому пример — попытки возрождения казачества.

Когда-то казаки возникли как группа, обеспечивающая свободу и независимость беглых крепостных. Затем им были приданы военно-полицейские функции. Сейчас ни то, ни другое в принципе не нужно. И за что только не берутся современные казаки. Но ни один из видов их деятельности не дает результатов хоть сколько-нибудь лучших, чем результаты других групп.

3. Старость

Внутри группы снова возникают «недовольные». Осознать причины своего недовольства они еще не могут — работает внутренняя идеология группы, она мешает увидеть реальное положение дел. Противоречие между ощущением своего места в группе и групповой идеологией вызывает внутренние конфликты у этих людей. Дело осложняется еще и тем, что многие из них искренне хотят заниматься исходной деятельностью: христиане — помогать людям обрести веру, коммунисты — улучшить жизнь людей на коллективных началах. Но сама группа не нуждается в этой деятельности. Более того, такая деятельность мешает группе. Если бы все христиане раздали свое имущество и занялись проповеднической деятельностью, церковь бы просто исчезла. Если бы коммунисты все как один стали реально воплощать в жизнь идеи научного коммунизма, КПСС оказалась бы просто не нужна.

Это и начинают осознавать «агитаторы». А когда их деятельность не приносит освобождения от давления старой группы, начинают свою деятельность «борцы». Все вернулось на круги своя.

Но обратим внимание на важнейший момент. Завершение цикла **не означает возрождения старой группы!** Такое возрождение в принципе невозможно. Нет в надсистеме потребности в былой деятельности. Нет уже и средств ее реализации. В истории человечества еще не было случаев успешного «возрождения». Просто создается следующая группа, которая пройдет все эти этапы снова.

А попытки возрождения будут. Не важно, что время ушло. Не важно, что «возрождатели» уже давно не знают, какова была та, старая группа; они питаются собственными несвязными иллюзиями о ней. Если этих «возрождателей» будет не слишком много, они превратятся в милых чудаков. Но если их количество перерастет в качество и они получают хоть минимум власти... Реально они бессильны воплотить свои мечты. Поэтому им остается только одно: насилие.

Утешает только то, что долго власть насилия не держится...

Искусство, как мы уже видели, — одна из подсистем культуры любой группы. И, следовательно, тоже имеет групповой характер. Вот почему причины, по которым появляются, изменяются и исчезают **темы** в **ХС**, стоит искать в этапах и характере развития соответствующих групп. Темы возникают в определенных группах, важны только для них, отражают их развитие и умирают вместе с ними. Персонажи произведений искусства отражают изменение состояния людей в группах. Так, чеховский Иванов — типичный пример «недовольного» в умирающей помещичьей группе. В романе М. Горького «Мать» — типы «агитаторов» и «борцов» в зарождающейся пролетарской группе. Превращение «недовольных» в «агитаторов» и даже «борцов» в американском обществе отчетливо показано в романе К. Воннегута «Утопия 14».

Традиционное искусствознание и система обучения гуманитарным дисциплинам обычно игнорируют групповой характер искусства. И, как следствие, навязывают искусство и тематику своей группы всем остальным. Постепенно такое навязывание становится одной из центральных задач этой группы. И тогда его называют борьбой за нравственность и духовность...

Кстати, о нравственности. Перевоспитание молодежных групп — хиппи, панков, металлистов — практически непрерывное занятие учителей гуманитарного цикла. Это мы все видим.

А видел ли кто-нибудь, чтобы те же хиппи, панки или металлисты навязывали свою культуру учителям?..

Любая группа в своем развитии проходит три этапа — «рождение», «развитие» и «старость». Каждый из этих этапов характерен своей идеологией и, соответственно, своей тематикой художественных систем. Старые группы закономерно стремятся подавить новые, навязывая им свою культуру, свое искусство. Новые группы, стремясь преодолеть это давление, формируют свою культуру, в том числе и стремление, набрав силу, подавить старую группу. Все это отражается на тематике ее искусства.

7. О ЧЕМ НАПИШУТ ЗАВТРА

*А если они отвернутся, то скажи:
«Я возвещаю вам ровно, и я не знаю, близко
или далеко то, что вам обещано».*

Коран, сура 21, стих 109

Как рождению ребенка предшествует эмбрион, вовсе не похожий на человека, так и рождению новой темы предшествует нечто не очень понятное и не очень симпатичное. Причина этого лежит в истории группы.

Группа начинает формироваться. Кто может ее хорошо описать в виде **ХС**? Лучше всего с этим бы справились представители самой группы. Но они, чаще всего, не имеют для этого ни навыков, ни времени, ни желания заниматься чужим для них делом. А если бы и попытались, то им бы это не удалось. Ведь искусство и каналы его распространения полностью находятся в руках старых групп. Те же, в силу своей групповой принадлежности, не могут воспринимать новую группу всерьез и положительно. Не могут понять ее во всей полноте — им это просто не нужно.

Вспомните, как шло распространение жанра, отражающего культуру молодой городской интеллигенции, — авторской песни. Как вошла в массовый оборот рок-культура. Как завоевывал свое место под солнцем авангард в живописи и поэзии.

Вот почему любая новая тема в искусстве начинается с общих рассуждений, не имеющих ничего общего с объектом, или с насмешек. Как в русской литературе начиналась тема нигилистов? Вспомним туманные рассуждения Тургенева в «Отцах и детях». О Базарове можно сказать все, что угодно, причем с любым знаком. То же было с темой чиновников. Только на этот раз насмешки звучали со стороны Павлова и Одоевского.

Еще один пример. Первым в европейской культуре профессиональным ученым был Сократ. С него и началась история всей группы ученых. Но посмотрите, как высмеивает Сократа его современник Аристофан. Низко, пошло, примитивно... Не имея ни представления, ни желания узнать, чем же на самом деле занимается Сократ.

Но вот проходит время, и уже следующий древнегреческий автор — Ксенофонт — пишет о Сократе вполне серьезно и уважительно. Новая группа вступила во вторую фазу своего развития. Появились другие ученые — тот же Ксенофонт, Платон, Лукиан, Плутарх, Элиан... «Апология Сократу» Платона — пример уже вполне сформированного образа ученого — положительного, даже героического. В искусстве началась новая **тема**.

Обычно тему раскрывают не целиком, а частями — подтемами. Можно выделить несколько наиболее частых типовых подтем:

1. Описание разных типов людей, входящих в группу. Они выполняют основную, а позже вспомогательную деятельность группы. Описание взаимодействия членов группы между собой.
2. Взаимодействие членов группы с представителями других групп. Это взаимодействие заканчивается нравственной победой «своих».
3. Ретроспективный взгляд на «недовольных», «агитаторов», и «борцов» с размежеванием их на «своих» и «чужих» и оценкой их сквозь призму представлений новой группы. Сюда же относится полное одобрение поступков «своих» (даже заведомо отрицательных — убийства, пьянство и т.п.). Тут же и возвеличивание «отцов-основателей» группы. Причем основание группы описывается, как тяжелая, но быстрая победа.
4. Переработка исторических событий в свете взглядов новой группы.

(От постсоветской интеллигенции нередко можно услышать, что только советская культура перекраивала все на свой лад. Эти слова — такое же перекраивание, но сделанное следующей, победившей группой. Советская культура перекраивала историю не больше и не меньше, чем любая другая. Литература об освоении Америки у белых и у индейцев прямо противоположна. Записи об истории половцев в исторических документах северокавказских народов — там половцы прятались от набегов славян — отличаются от русских летописей и «Слов» с точностью «до наоборот».)

Только теперь **тема** сформирована. Ее дальнейшее существование зависит от группы, в которой она сформировалась. А деятельность группы постепенно усложняется. Появляется множество крупных и мелких вспомогательных видов деятельности. Группа растет количественно. Внутри нее возникают противоречия между разными направлениями деятельности, между людьми. Поначалу искусство предпочитает не замечать этих противоречий. Затем пробует их «гневно осуждать». Но вскоре игнорировать противоречия становится невозможно. И тогда некоторые подтемы, которые, как и вся тема, были положительными, начинают робко трактоваться как отрицательные. Начинается **обращение тематики**. Все больше и больше подтем превращаются в **анти-подтемы**.

Вспомним одну из популярных некогда тем — спорт. Тема была исключительно положительной. Но постепенно стали появляться про-

изведения, в которых отдельные нетипичные спортсмены, тренеры, чиновники и бизнесмены от спорта оказываются «нехорошими людьми». А в некоторых случаях спорт приводит к негативным моральным последствиям. Что ни в коем случае не бросает тень на в целом положительное явление. Со временем число этих «отдельных нетипичных» разрастается.

В какой-то момент становится очевидным, что группа вырождается.

Здоровье (исходная задача системы спорта) не только не является больше самым главным, но и просто вредит этой системе. Бывшая положительная **тема** в искусстве превращается в отрицательную **анти-тему**. Тот же спорт в произведениях искусства и журналистики последних лет выглядит как бесчеловечная система. Она ради рекордов и доходов в массовом порядке приносит в жертву здоровье спортсменов. И отнимает средства на развитие здоровья огромного количества прочих людей.

Не следует думать, что обращение **темы** — быстрый процесс, идущий сплошным фронтом. **Тема** еще жива и сильна. Она продолжает дробиться на мельчайшие **под-под-темки**. Обсасываются тончайшие нюансы положительности. О ней пишут критики, ведутся дискуссии. Ей выдаются премии любого ранга. Но **анти-тема** уже встала во весь рост. Она уже очевидна, хотя большинство пока **не хочет** ее видеть.

За счет чего же живет и даже процветает **тема** в этот период? Ведь ее минусы должны быть уже видны всем? Отнюдь. Во-первых, **анти-тема** еще не узнаваема. Потребители еще ищут оправдание **теме**. Этому способствуют два сильных хода, которые еще есть у **темы** в запасе.

Первый ход — это «**психологизация**». Она базируется на все той же узнаваемости. Куда приятнее читать, смотреть, слушать некий тонкий психологический нюанс знакомой **темы**, нежели мучаться над попыткой понять незнакомую и неприятную **анти-тему**. Когда же заканчиваются нюансы темы, остается еще огромный запас психологических нюансов поведения персонажей в этой **теме**.

Однако «психологизация» сильно действует только на тех людей, чьи вкусы формировались в период развития **темы**. А это не столь уж большая группа. Просто у нее теперь в руках все рычаги воздействия на потребителя — система распространения, критики, науки, массовой информации, обучения и воспитания. Эта господствующая группа давит на тех, кто формировался позже или в других группах. Для последних же нюансы темы или скучны, или непонятны. Наши опросы показали, что для современных старшеклассниц, не страда-

ющих комплексом неполноценности, муки и поведение Татьяны Лариной или Наташи Ростовой представляются в лучшем случае нелепыми (Если, конечно, не принимать за чистую монету то, что эти девушки пишут в школьных сочинениях.). А группе лесбиянок (у них тоже своя культура) эти персонажи вообще кажутся неестественными.

Мы любим объявлять эти факты падением нравственности и бездуховностью. Стоит, однако, подумать, — насколько духовно стремление во что бы то ни стало навязать свои художественные вкусы другим группам.

Второй ход. Умирающая **тема** объявляет себя «**вечной духовной ценностью**». Ход сильный — он дает возможность, не утруждая себя аргументами, унижить всякого, кто не понимает привычной темы или не согласен с ней.

Пример 51

Приходится сказать, однако, что ныне, по данным просвещенческой статистики, «русский отрок» все меньше обращается к Некрасову и если идет в своем развитии в другую сторону, то уже не после Некрасова, а потому и вряд ли идет дальше. В таких случаях мы чаще всего склонны обвинять поэта: не устарел ли, не отстал ли? А вопрос, может быть, стоит поставить иначе: а не отстал ли «русский отрок» от заданной высоты в своем, иной раз стремительном попятном духовном движении? Может быть, дело не в поэте, а в иной раз расстраивающемся у «русского отрока» механизме солидарности, сочувствия и сострадания?

(Скатов Н. Перечитывая Некрасова // Литературная газета. — 1987. — 15 июля.)

Интересно, что речь о «нетленности» темы заходит именно тогда, когда **тема** становится неактуальной даже в породившей ее группе. При этом «бездуховными» автоматически становятся 99 процентов человечества. Реальных аргументов в защиту **темы** нет, поэтому все, кто подвергают тему сомнению, — все «бездуховны».

У **анти-темы** пока больше возможностей. Ее поддерживают и другие группы, сытые по горло «вечными ценностями» полумертвой **темы**. Будущее пока за ней. Ее будет разрабатывать новое поколение, в нее переметнется и часть тех, кто не совсем удачно работал в **теме**. Анти-тему, которая станет новой темой, ожидает та же судьба — сначала психологизация, а потом причисление к лику нетленных и вечных. Сколько их, вечных, кануло в Лету, не успев даже договорить проклятья в адрес неверных. История искусств показывает ясно: пока тема жива,

она не нуждается в увековечивании. Это удел тем уже умирающих, нежизнеспособных. **Анти-тема**, как и **тема**, завершает свой жизненный цикл. Отличия новых произведений друг от друга становятся незаметными. Узнаваемость оборачивается стандартизацией.

И тогда последний удар наносит пародия. Многие **темы**, жанры искусства оканчивали свою жизнь именно под ее ударами. Рыцарский роман с его темой благородных защитников-рыцарей был сражен «Доном Кихотом» Сервантеса. Русская светская повесть с **темой** возвышенных аристократов и **анти-темой** зацикленных салонных марионеток была отпета соллогубовским «Большим светом». **Тема** нигилистов в русской литературе кончилась гончаровским «Обрывом» — пародией на нигилизм.

Линия развития темы началась насмешкой и закончилась пародией...

Но — «король умер, да здравствует король!» Тема исчерпалась, а «дело ее живет и побеждает». Ни одна тема (содержание, а не название) еще не вернулась в реальное, действующее искусство. Но «свято место» ни на секунду не остается пустым. Тема переходит в свою надсистему. Для этого у нее есть три пути (чаще всего одновременных).

Первый — **объединение темы с другой темой**. Темы, сливаясь, дают качественно новое явление, подход, точку зрения. Такое новое качество мы видим, например, в пушкинской «Капитанской дочке». Романтическая **тема** спасения возлюбленной (изрядно надоевшая российскому читателю после двадцатилетнего разгула романтической повести) объединена с **темой** крестьянского бунта.

Самый простой вид такого объединения — это пара **темы с анти-темой**. Такую пару можно увидеть, например, в фильме афганского режиссера Абдула Латифа, где объединены два отношения к афганской войне.

Второй путь — это переход к **надтеме**. То есть к более широкой теме, для которой исходная была только частным случаем. Так, от приключений отдельных светских аристократов (у Бестужева-Марлинского) русская светская повесть перешла к «приключениям» всего высшего света (Одоевский М.Ф., Жукова М.С. и др.)...

И, наконец, третий путь — **замена «внешней среды»**, условий, в которых до сих пор развивалась **тема**. Перенос **темы** в другую группу, в другую культуру. Возьмем, например, такое французское изобретение, как введение потусторонних персонажей в бытовые события (Казот Ж. Влюбленный дьявол). Перенос этой **темы** из Франции в Малороссию (Украину), т. е. в совершенно другие условия, дал целый поджанр романтической повести — малороссийскую повесть.

Один из наиболее известных примеров (из сотни похожих) — «Вечера на хуторе близ Диканьки» Н.В. Гоголя.

Можно заметить некоторую структурную близость всех трех путей. И результат получается один: появляется новая **тема**.

Ее дальнейшая судьба нам уже известна. Рассуждения, насмешки, формирование темы, обращение **подтем**, а затем и всей **темы**, психологизация и увековечивание **темы** и **анти-темы**, пародия — и новый переход в надсистему.

Темы смертны. «Вечных тем» просто не существует. И в то же время ни одна тема «не умирает насовсем». Отработавшие свое, они становятся стройматериалом для следующих, новых, пока еще актуальных.

Всегда ли развитие тематики идет таким образом? И да и нет.

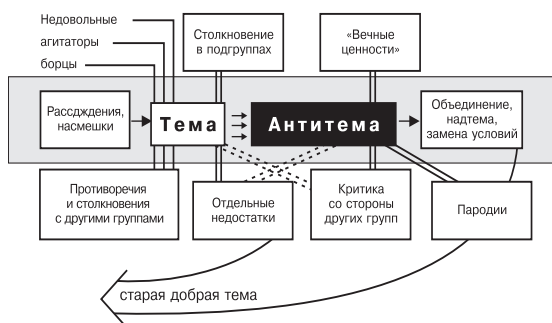
Дело в том, что описанная схема определяет развитие тематики **ХС качественно**. В количественном же отношении дело выглядит несколько иначе.

Известен шуточный закон научной деятельности, который называют «Закон 20/80». Он звучит так: «Двадцать процентов людей на Земле выпивают восемьдесят процентов пива. То же происходит и в науке». Закон этот справедлив и для развития тематики **ХС**. Обращения, системные переходы занимают в каждый момент времени не более 20 процентов всех **ХС**. А в иные периоды — и того меньше. Основное же количество **ХС** содержит одну-единственную «тему»: оплакивание уходящей тематики. Пока меньшинство авторов прорывается в анти-тему, большинство страдает по старой доброй теме (и призывает к ее возрождению). Когда меньшинство поднимается в надсистему, большинство объявляет вечной анти-тему. И так далее. На потребление работает большинство. Меньшинство же работает на развитие тематики.

Но долго удерживать свои позиции «плакальщики» по старым добрым временам не могут. Проходит поколение — два, и они забываются. И мы невольно начинаем думать, что меньшинство — это и было все тогдашнее искусство. Как мы представляем себе, например, русскую литературу начала XIX века? Пушкин, его круг, декабристы, паратройка романтиков... А ведь это была количественно небольшая и мало кому известная группа (сейчас в это так трудно поверить!). Основную массу составляли классицисты, сентименталисты, романтики. За период до сорокового года XIX века в России издавалось до сорока литературных журналов и газет. Выходили сотни, если не тысячи наименований книг. Это значит — сотни и сотни писателей, поэтов. Мы же литературой этого периода называем пару десятков писателей и поэтов, к тому же

тогда не слишком популярных. Подлинной популярностью пользовались не Пушкин, а Жуковский, Батюшков, Давыдов, Барков. Не Гоголь, а Сенковский, Бестужев-Марлинский, Соллогуб. На вопрос, кто в России в начале девятнадцатого века писал прозу, наши современники сейчас вспомнят разве что Пушкина с его «Капитанской дочкой» да «Дубровским». А ведь тогдашние люди читали по большей части других авторов — романтиков, сентименталистов, да и классицизм еще отнюдь не сдал своих позиций. Десятки авторов, сотни талантливых произведений. Но менялись времена, менялись понятия, менялась культура (не портилась — менялась!). Классицистов нашим современникам читать уже почти невозможно — устарел язык, не актуальна тематика... И мы спокойно отдаем всю эпоху той количественно небольшой группе, которую сегодня еще понимаем.

Теперь обобщим вышесказанное в виде схемы.



Чуть дальше мы поработаем с этой схемой, поконструируем субъективно и объективно новые темы. А пока, чтобы схема не осталась голым переплетением линий, рассмотрим с ее помощью одну из самых «школьных» тем русской литературы — **крестьянскую тему**.

Тематика художественных систем развивается закономерно. Это выражается следующим образом. Сперва идут насмешки над формирующейся темой или туманные рассуждения о ней. Затем формируется сама тема. Она разбивается на типовые подтемы. Постепенно подтемы обращаются — превращаются в анти-подтемы. Из них формируется анти-тема. И тема, и анти-тема стремятся закрепиться путем «психологизации» и объявления себя вечными духовными ценностями. Затем они переходят в тематическую надсистему, а оставшиеся темы и анти-темы исчерпываются пародиями и умирают. Количественно же вперед по линии развития уходит меньшая часть художественных систем.

7А. СЛОЖНЫЙ ПУТЬ «ПРОСТЫХ ЛЮДЕЙ»

Глава написана совместно с А.Б. Соколом

Чушь!

Не течет момент.

И течь не должен.

Ни с места он

и вечно недвижим,

как лед,

который лыжами заскольжен.

Не убавляем он,

не растяжим,

не начат никогда

и не продолжен.

А это мы —

скользим,

течем,

бежим...

Семен КИРСАНОВ

Вероятнее всего, крестьянская тема началась в русской литературе во второй половине XVIII века в статьях Н.И. Новикова. Это были общие аллегорические рассуждения отнюдь не крестьянина, а представителя совершенно иной группы об отдельных плохих помещиках и сожаления о плохой крестьянской жизни.

Пример 52

Бедные крестьяне... они работают день и ночь, но... едва имеют дневное пропитание... насилию могут платить господские поборы (1).

Чуть позже Эмин в своем журнале «Смесь» показывает умственное превосходство крестьян над помещиками (2). А Крылов прямо заявляет:

«Добродетельный и честный крестьянин для меня во сто раз драгоценнее дворянина, счисляющего в своем роде до тридцати дворянских колен, но не имеющего никаких достоинств» (3).

Добродетельность и честность крестьян дворянин Крылов, естественно, хочет видеть тоже дворянского типа. Нереальность таких качеств не имеет при этом значения. Вот почему **литературные образы крестьян**, которые появляются в этот период, еще туманны и малореальны.²

¹ Нумерация источников относится только к этой главе.

² Упоминания крестьян встречаются в литературе и раньше. Но это не тема, не образы; скорее, это элемент пейзажа, вроде «оратаев» в «Слове о полку Игореве». Или персонажи героические, такие как Илья Муромец.

Только в самом конце XVIII века в «Путешествии из Петербурга в Москву» А.Н. Радищева крестьяне уже появляются как самостоятельные персонажи.

Но они, по-прежнему, скорее желательные, чем реальные. У того же Радищева крестьянин отказывается от денег за добрую услугу. Это характерно для романтической традиции, но никак не для реальных крестьян (4).

В самой крестьянской среде тем временем происходят изменения.

Условия становятся все жестче, а крепостное состояние не позволяет на них реагировать. Люди начинают чувствовать, что что-то не так. Этот процесс отражается в произведениях писателей-романтиков — Н.Ф. Павлова и В.А. Соллогуба. Но и здесь жанровая психология перекрашивает авторские представления о крестьянах в свои цвета.

Пример 53

Вот типично романтическое утверждение Ивана Васильевича — персонажа повести Соллогуба «Тарантас»: «Посмотрите-ка на русского мужика: что может быть его красивее и живописнее?» (5).

К началу XIX века представления интеллигенции о группе крестьян уже сформировались. О ней уже можно писать. И в «Кате, или Истории воспитанницы» В.Ф. Одоевский показывает одно из возможных противоречий с другими группами. Девушка, вырванная из крестьянской среды, понимает, насколько страшна и мучительна жизнь в другой группе (6). В «Записках охотника» Тургенев пошел еще дальше — там уже появляется элемент осознанного недовольства, причем не отдельных людей, а крестьян как группы, имеющей свою характерную культуру (7).

Но окончательно со всеми подробностями положительная **тема** русских крестьян сформировалась у Некрасова и его последователей. Основная черта этой темы: жестоко, беспощадно и незаслуженно угнетаются хорошие люди.

Тема сформирована. И теперь сквозь эту призму можно увидеть недавнее прошлое и настоящее. Идет разделение на «своих» и «чужих». Поступки «своих» оправдываются, поступки «чужих» поливаются грязью.

Пример 54

Характерное высказывание Герцена: «Крепостной человек убил своего помещика, вступившись за честь своей невесты. И прервосходно сделал, прибавим мы» (8).

Пример 55

Аналогично у Некрасова: «Нам подобает пить! Пьем – значит силу чувствуем!» (9).

То же самое произойдет позже, когда развернется **анти-тема**, только «свои» и «чужие» поменяются местами.

Пример 56

Вот утверждение Г.Успенского: «Беззаконная жизнь во всех отношениях, жизнь грубая, жирная, неряшливая, нецеремонная, – а главное, непременно «дармоедная», – вся от одного дуновения той неотразимой правды, сознание которой пришло вместе с освобождением крестьян, разложилась, и еще недавно торжествующий, авторитетный, властный, крепко держащийся на ногах человек превратился в совершенное ничтожество, в нищего и подсудимого одновременно».

(Сравним последнюю часть высказывания «мечтателя о прошлом» Успенского со словами очевидца Новикова, приведенными в начале этой главы. Захваченный своей убежденностью в том, что при крепостном праве крестьянам жилось лучше, Успенский не видит того, что видит Новиков — беспощадное рабство крепостных. Групповые представления перекрывают реальность. Но не надо думать, что такое происходило только с Успенским. Это постоянно происходит с каждым из нас. Таково свойство человеческого мышления — модель сильнее реальности.)

Но переход к **анти-теме** «плохие крестьяне» будет чуть позже. А пока начинают появляться произведения, в которых **подтемы** хороших крестьян обращаются в **анти-подтемы**.

(Попытки выявить анти-подтемы случались и раньше (11). Но тогда все силы литературы были устремлены на формирование темы, поэтому такие попытки решающего значения не имели и замечены не были.)

Анти-подтемы являются зеркальным отражением **подтем**, они столь же типичны. Ниже представлены параллельные ряды примеров **подтем** и **анти-подтем**. Обратите внимание на годы написания упомянутых произведений. Таким образом, к концу XIX — началу XX века в русской литературе сформировалась отчетливо видимая **анти-тема**: крестьяне царской России окончательно лишены всякого человеческого облика.

Кстати, о реализме русских «писателей-реалистов». Когда В.А. Слеп-

а) Хорошие угнетенные крестьяне беспомощны перед государственной системой царской России: чиновниками, полицией, церковью и т.п. (12, 13, 14, 15, 16, 17, 18, 19, 20).	Крестьяне не могут преодолеть государственную систему царской России из-за собственного нежелания что-либо предпринимать, апатичности, недалёковидности и т.п. (16, 21, 22, 23, 40).
б) Особая моральная чистота крестьянских женщин и детей – по отношению к ним эта тема выражена с особой яркостью (24, 46).	Особая заботливость и примитивность крестьянских женщин и детей (12, 25, 47).
в) Нищета крестьян как следствие несправедливого угнетения (23, 26).	Нищета крестьян как следствие лени и апатии (35).
г) Добрые традиции крестьянской общины – так называемого «мира» (24, 27).	«Мир» – орудие еще большего угнетения крестьян, тормоз в любой попытке выйти за пределы патриархальной грязи (17, 28, 36).
д) Попытки изменить ситуацию благородны (22).	Попытки изменить ситуацию предпринимаются только сумасшедшими (33).
е) Общие моральные достоинства крестьян (24).	Жадность, тупость, лень, звериная злоба крестьян (29, 32, 34, 37, 39).
ж) Расслоение крестьян на богатых и бедных – здесь подтема крестьян бедных и анти-подтема крестьян богатых присутствует одновременно (13, 27, 28, 30, 31).	

цов еще в середине XIX века поднимал кое-какие **анти-подтемы** русского крестьянства, Тургенев обвинял его в... отсутствии фантазии при описании характеров русских крестьян.

Наиболее ярко **анти-тема** видна в творчестве Н.Г. Гарина-Михайловского.

Пример 57

«...Добрые, простые с виду люди оказались просто гнусными, недостойными негодяями, тупо и бессмысленно разбивающими свое собственное благо» (32).

А восхвалявшийся ранее крестьянский «мир» писатель сравнивает с волком, питающимся человеческими жертвами: «вдовами, да сиротами, да обезземелившимися» (36).

Конечно, развитие идет неравномерно. И в конце XIX — начале XX века появлялись произведения с хорошими крестьянами (38). Именно они вызвали восторг старшего поколения, воспитанного на Не-

красове и Тургеневе. У молодого же поколения тот же Бунин вызывал скептическую улыбку — его патриархальные крестьяне были уже красивой ложью.

Но тема не стоит на месте. Пока текут слезы по уже безвозвратно ушедшим чистеньким благородным крестьянам, сама группа крестьян начинает распадаться (42, 43). Из «одного корня», из одной среды вырастают люди с душой собственника, «мироеда» на одном полюсе и с душою труженика, радетеля за народные интересы на другом» (27). Появляется ряд произведений, где показаны «борцы» и «агитаторы». Сначала их немного, и они ничего не могут сделать. Это отдельные личности, любые попытки которых изменить ситуацию терпят неудачу. В лучшем случае на них не обращают внимания, в других — просто доводят до смерти (36, 44). Потом появляются целые группы борющихся людей. Их культура все еще не изменилась, они по-прежнему «толпа» и практически не отличаются от обычных крестьян. Но даже малейших различий достаточно для постоянных раздоров со старой группой (45). Впрочем, тем, кто остался в старой группе, не позавидуешь. Там царит полный развал. Разрастается зависть к людям, уже покинувшим группу, но еще не нашедшим своего места («недовольным»).

Пример 58

В рассказе А.П. Чехова «На подводе» прекрасно показана эта зависть к молодой учительнице, которая чаще всего имеет дело с пьяным сторожем, избивающим ее учеников. Да и в школу-то она пришла из-за нужды (42).

А крестьянская тема начинает переходить в **надсистему**. Появляются попытки объединить «хороших» и «плохих» крестьян (48). Соединяется тема крестьян и с другими темами. Например, с темой самовлюбленности и оторванности от реальной жизни журналистов, их преданности дешевым банальностям и собственной болтовне (36).

Надтемой в данном случае будет тема трудящихся вообще. И действительно, по мере исчерпания крестьянской темы в русской литературе расширяется тема рабочих.

«Поднятая целина» М.А. Шолохова является примером замены внешней среды: крестьяне в новых условиях — при советской власти.

Новые темы, возникшие из этих переходов, развиваются так же, как и предыдущие. Тема советских крестьян от общих и совершенно нереальных рассуждений В.В. Маяковского («сидят папаша, каждый хитр, землю попашут — попишут стихи») и насмешек А.П. Платонова

перешла к «хорошим» колхозникам Ф.А. Абрамова и «деревенских писателей». А В.М. Шукшин своим рассказом «Срезал» начал **анти-тему** — злобных, завистливых и необразованных колхозников. Эта **анти-тема** в каком-то смысле доживает и сейчас. Вместе с тем в рассказах Распутина, Астафьева и иже с ними до сих пор сильны страдания по патриархальному крестьянству, огульные обвинения всего нового в «падении нравов» и «бездуховности».

Цифрами в тексте обозначены:

1. Новиков Н.И. Рецепт для г. Безрассуда // История русской журналистики. — М., 1991. — С. 15. 1769.
2. Эмин Ф. Адская почта. // Друг честных людей. — М., 1989. — С.15. 1770.
3. Крылов И. Почта духов. Там же. — С. 20. 1789.
4. Радищев А.Р. Путешествие из Петербурга в Москву. — Л., 1969. 1790.
5. Соллогуб В.А. Тарантас. Избранная проза. — М., 1983. — С. 243. 1840.
6. Одоевский В.Ф. Катя, или История воспитанницы. Повести и рассказы. — М., 1959. — С. 123. 1834.
7. Тургенев И.С. Записки охотника. Избранные сочинения — М., 1987. — С. 18. 1852.
8. Герцен А.И. Крещенная собственность. // История русской журналистики. — М., 1991. — С. 144. 1860.
9. Некрасов Н.А. Кому на Руси жить хорошо. Избранные сочинения.— [М.] : ОГИЗ, 1947. — С. 251.
10. Успенский Г. За малым дело. Власть земли. — М., 1988. — С. 241. 1887.
11. Фонвизин Д. Поучение // Друг честных людей. — М., 1989. — С. 120. 1783.
12. Наумов Н.И. У перевоза. // Крестьянские судьбы. — М., 1986. — С. 142. 1863.
13. Наумов Н.И. Мирской учет. Там же. — С. 156. 1873.
14. Каронин С. (Петропавловский Н.Е). Безгласный. Там же. — С. 322. 1880.

14. Каронин С. (Петропавловский Н.Е). Ученый. Там же. — С. 342. 1880.
15. Каронин С. (Петропавловский Н.Е). Куда и как они переселялись? Там же. — С. 355. 1880.
16. Засодимский П.В. Пропал человек. Там же. — С. 429. 1883.
17. Засодимский П.В. От сохи к ружью. Там же. — С. 454. 1885.
18. Каронин С. (Петропавловский Н.Е). Светлый праздник. Там же. — С. 312. 1887.
19. Засодимский П.В. История одной уставной грамоты. Там же. — С. 484.
20. Слепцов В.А. Свины. Там же. — С. 54. 1864.
21. Наумов Н.И. Умалишенный. Там же. — С. 179. 1879.
22. Эртель А.И. Поплешка. Там же. — С. 402. 1881.
23. Потехин А.А. Крестьянские дети. Там же. — С. 226. 1881.
24. Слепцов В.А. Питомка. Там же. — С. 44. 1863.
25. Засодимский П.В. Терехин сон. Там же. — С. 410. 1880.
26. Эртель А.И. От одного корня. Там же. — С. 410. ок. 1881.
27. Левитов А.И. Расправа. Там же. — С. 70. 1862.
28. Засодимский П.В. Черные вороны. Там же. — С. 471. 1886.
29. Решетников Ф.М. Тетушка Опарина. Там же. — С. 80. 1886.
30. Златовратский Н.Н. Авраам. Там же. — С. 204. 1887.
31. Гарин-Михайловский Н.Г. Несколько лет в деревне. Рассказы и очерки. — М., 1984. — С. 5. Конец 1880-х.
32. Гарин-Михайловский Н.Г. Карандашом с натуры. Там же. — С. 207. 1894.
33. Гарин-Михайловский Н.Г. В усадьбе помещицы Ярыщевой. Там же. — С. 254. 1894.
34. Гарин-Михайловский Н.Г. На ночлеге. Там же. — С. 392. 1896.
35. Гарин-Михайловский Н.Г. Волк. Там же. — С. 385. 1902.
36. Бунин И.А. Федосеевна. Рассказы. — М., 1983. — С. 31. 1891.
37. Бунин И.А. Танька. Там же. — С. 36. 1892.
38. Бунин И.А. Жертва. Там же. — С. 322. 1913.

39. Бунин И.А. Пожар. Там же. — С. 423. 1930.
40. Шмелев И.С. Росстани. Деревенские летописи. — М., 1990. — С. 447. 1933.
41. Чехов А.П. На подводе. Там же. — С. 81. 1897.
42. Потапенко Н.Н. Редкий праздник. Там же. — С. 94. 1891.
43. Чириков Е.Н. Лес разгорался. Там же. — С. 189. Чириков Е.Н. Полевой суд. — С. 205. 1905.
44. Вольнов И.Е. Юность. Там же. — С. 218. 1913.
45. Некрасов Н.А. Мороз Красный нос. Избранные сочинения. — С. 101. 1863.
46. Блауманис Р. Сорная трава // Танец втроем. Рассказы. — Рига: Лиесма, 1988. С. 169. 1887.
47. Блауманис Р. В тени смерти. Там же. — С. 347. 1899.

7Б. УРОВНИ ИЗМЕНЕНИЙ ТЕМ

*Ведь чем истина абсолютнее и безусловнее,
тем ближе она к роковому моменту превращения
в собственную противоположность.*

Э.В. Ильенков

Связь развития тематики **XC** с развитием группы дает возможность обосновать шкалу изменений тематики. Она аналогична той, которую мы применили для развития **XC** в целом. Те же пять уровней изменений.

5 УРОВЕНЬ.

Изобретение принципиально новой темы — введение в сферу искусства новой группы.

Например: тема «хороших» русских крестьян.

4 УРОВЕНЬ.

Принципиальный поворот темы — новое состояние группы.

Например: тема «плохих» русских крестьян.

3 УРОВЕНЬ.

Новая подтема — новый тип членов группы или новый вид связи с другими группами.

Например: крестьянские женщины, дети; крестьяне во взаимодействии с чиновниками, духовенством.

2 УРОВЕНЬ.

Нюанс подтемы — некоторая новая тонкость в самоощущении членов группы в уже описанных ситуациях.

Например: крестьяне во взаимодействии с чиновниками — разных организаций, по разным вопросам; разные формы беспомощности крестьян при этом.

1 УРОВЕНЬ.

Повтор темы. Углубленное и более развернутое описание уже известных нюансов.

Как и в случае с **XC** в целом, высокие уровни изменений в тематике имеют низкую потребимость, узнаваемость (для современников). И наоборот: низкие уровни изменений легко и приятно узнаваемы. К тому же, одновременно с этим на высокий уровень потребимости выходят и новые **CB** для этих тем. Не случайно одним из лучших писателей дореволюционной крестьянской тематики

считается тематически банальный Бунин с его отнюдь не новыми, но блестяще отточенными **СВ**. А вот новые для своего времени городские темы, введенные Достоевским, воспринимались плохо. Пока к ним не привыкли.

Интересная ситуация складывается сейчас, когда исчерпанность старых тем более чем очевидна, но основная масса людей воспитана на них. Относительное восприятие Бунина и Достоевского снова начинает перекашиваться в сторону Бунина. Именно за его отточенность, рафинированность, предельную узнаваемость во всех деталях.

Пример 59

Из интервью с писателем И. Кабаковым: «...Многие образцы высокой литературы – вещи не самого высокого вкуса. На мой взгляд, безукоризненный вкус у Бунина, но очень сильные провалы по этой части – у Достоевского. А ведь в литературной иерархии эти писатели занимают разные места. Я предпочитаю хороший вкус великим прозрениям».

119 - Последний романтик. // СМ-сегодня (Рига) – 1995. – 1 ноября.

В этом перекосе нет ничего ни хорошего, ни плохого. Такова сегодняшняя модель для некоторых групп. И если она их устраивает, если она помогает им ориентироваться в мире — то лучшего для них и желать не приходится.

Кабаков оценивает этих двух писателей с точки зрения потребности. И тут с ним спорить не приходится. Но мы договорились, что оценка **ХС** должна быть многокритериальной. Не только по «вкусу», но и по тому, насколько новая **ХС** способствует развитию. Ведь этого самого «вкуса» просто не будет без «великих прозрений».

Один из видов этих «прозрений» — прозрение новых тем. Поэтому стоит потренироваться в определении их уровня.

Чему и будет посвящена следующая глава.

Изменения в тематике художественных систем тоже происходят не плавно, а скачками. Величину этих скачков тоже можно разбить на пять уровней. Три верхних относятся к творческим. Они вносят вклад в развитие искусств. Нижние же два уровня работают только на потребность.

7В. ЗАДАЧИ НА ОПРЕДЕЛЕНИЕ УРОВНЯ ИЗМЕНЕНИЙ ТЕМАТИКИ ХС

В этом разделе описаны **8 тем** различных **ХС**. Описания подобраны так, чтобы можно было сопоставить тему с ее предыдущим вариантом или с последующим. Вам нужно определить, насколько более новая тема отличается от предыдущей. Основой будем считать пятиуровневую шкалу, введенную в предыдущей главе.

В некоторых задачах, правда, ни предыдущий, ни последующий варианты не указаны. Это значит, что тема общеизвестна, что вы наверняка читали, видели, слышали десятки таких тем. Тогда нужно сравнить приведенный пример с тем, что вы сами знаете, и определить уровень изменения по сравнению с этим известным.

ЗАДАЧА 36

Сейчас много говорят и пишут о его (В. Распутина – Ю.М.) последней повести «Пожар». Но следует вспомнить и одноименную повесть Анатолия Ткаченко, которая не привлекла, к сожалению, внимания критики. Здесь затронута еще одна важная «болевая точка» сегодняшней жизни: показуха... Именно это административное уродство послужило истинной причиной гибели главного героя повести...

(Гончаров Б. Короткое слово «лишь».. // Литературная газета. — 1988. — 29 июля.)

ЗАДАЧА 37

О доценте Александре Ивановиче Горте, ведущем в столичном университете спецкурс по истории средневекового Китая – повесть Николая Шмелева «Пашков дом».

(Знамя. — 1987. — № 3.)

О преподавателе русского языка для иностранцев Вадиме Нечаеве – повесть Валерия Алексева «Из жизни магистра Нечаева».

(— М.: Молодая гвардия. — 1987.)

О старшем научном сотруднике Грише Новохотове, его жене Кире, его друзьях и соперниках – роман Анатолия Афанасьева «Больно не будет».

(— М.: Советский писатель. — 1986.)

О молодом кинооператоре, выпускнике ВГИКа, снимающем свою дипломную ленту, – повесть Евгения Туинова «Фильм».

(Звезда. — 1987. — № 1, 2.)

<...> С личной нравственностью... и у Димы Бережкова, и у Вадима Нечаева, и у Гриши Новохатова, и, само собой, у Александра Ивановича Горта все в порядке. При покушении на их личный внутренний мир, на их личные понятия о том, что такое хорошо и что такое плохо, они будут сопротивляться до последнего и скорее умрут, чем совершат бесчестный поступок. <...> Но они и шагу не сделают, если возникнет необходимость по доброй воле вмешаться в течение событий, перейти от пассивной защиты своих ценностей, своих идеалов к активному их утверждению.

(Чупринин С. Лишние люди? // Литературная газета. — 1987. — 25 марта.)

ЗАДАЧА 38

Фильм Ф. Копполы «Сад камней». Молодой американец думал, что война во Вьетнаме — это героизм. Он добивается отправки туда, познает бессмысленность этой бойни, но возвращается назад в свинцовом гробу.

(Данилов С., Притула В. Эта многоликая десятая муза // За рубежом. — 1987. — № 30.)

Фильм О. Стоуна «Взвод». Молодой американец думал, что война во Вьетнаме — это героизм. Он добивается отправки туда, познает жестокость этой бойни и погибает.

(Галанов Б. Колокола родного дома // Литературная газета. — 1987. — 1 апреля.)

ЗАДАЧА 39

Помню примечательное литературное событие двадцатилетней давности. Еще свежи были впечатления от первого прочтения нашумевшей в ту пору повести Б. Можая «Из жизни Федора Кузькина» (в последующих публикациях — «Живой»), когда появилось «Привычное дело» В. Белова. Бросалось в глаза сходство фабульной основы обеих вещей: и там, и там — послевоенная обнищавшая российская деревня, экономический произвол, бесправие мужика. И там, и там — герой уезжает из родного села в поисках лучшей доли. Но история Федора Кузькина на том и закончилась, что никак нельзя поставить в упрек автору, ибо он тем самым убедительно и публицистически страстно объяснил, почему и как обезлюдело российское село. А беловский Иван Африканович, помаявшись бессонницей на жесткой вагонной полке, покаянно возвращается к родному очагу...

(Лукьянин В. Устаревшие формулы и незыблемость сути // Литературная газета. — 1987. — 1 апреля.)

ЗАДАЧА 40

...В повести Н. Леонова «Профессионалы» (Юность. — 1986. — № 8, 9) Лев Туров, майор милиции, подставляет себя под выстрел преступника, чтобы тот не принялся палить в других, и смею заверить, и предыстория этого «дела», и само его течение, и исход — внутреннее потрясение человека, избежавшего верной смерти, — написаны талантливо, на высоком психологическом уровне.

(Андреев Ю. Трудное восхождение // Литературная газета. — 1987. — 3 июня.)

ЗАДАЧА 41

На тему «простодушного человека» были сняты следующие фильмы: «Зимняя вишня», «Зачем человеку крылья», «Ступень», «Жил-был доктор», «Калина красная», «Садовник», «Обида», «Одинокая женщина желает познакомиться», «Байка» и др. Первым, или одним из первых, был «Жил-был доктор», критикой не замеченный.

(Иванова В. Простодушный наших дней // Советская культура. — 1987. — 20 октября.)

ЗАДАЧА 42

...Право же, мудрые аксакалы и почему-то несчастные (чаще всего) их внуки, на мой взгляд, перенаселили страницы книг писателей среднеазиатского региона.

(Ульяшов П. Обретение // Литературная газета. — 1984. — 28 марта.)

ЗАДАЧА 43

В пьесе П.А. Плавильщикова «Сговор Кутейкина», представленной на сцене в 1789 году, впервые введены живописательные сцены из провинциального купеческого быта с небольшим оттенком сатиры. Эта комедия Плавильщикова открывала пути реалистической драматургии А.Н. Островского.

7Г. ЗАДАЧИ НА КОНСТРУИРОВАНИЕ ТЕМАТИКИ ХС

А теперь начинаются собственно творческие задачи. Вам предстоит уже не просто оценить сделанное другими, а создавать новое самим. Частично эти задачи уже решены до нас. Но ни одно решение, как мы знаем, не является конечным. Мы вправе продолжить прогноз.

В задачах, приведенных ниже, вам нужно будет определить, на каком этапе развития находится описанная тема. А затем, пользуясь схемой, описать в общем виде следующие этапы ее развития. Например, так:

ЗАДАЧА 44

Тургенев был одним из последних в целой плеяде русских писателей, которые считали, что описания природы самоцельны. Природа – сама по себе. Человек лишней в ней, поэтому в настоящих литературных пейзажах не должно быть ни человека, ни его следов. Каков, по-вашему, должен быть следующий шаг в развитии тематики пейзажей в русской литературе?

В задаче сформулирована **тема**: природа хороша без человека. Причем сказано, что эта **тема** уже кончается. Очевидно, в ней должно уже происходить обращение **подтем в анти-подтемы**. Т. е. некоторые элементы природы начнут нести следы человека. Или явятся прямым следствием человеческой деятельности.

Затем между этими элементами должны возникнуть столкновения, противоречия. И все больше и больше положительный тон описаний будет переходить к «очеловеченным» элементам. В конце концов ведущее место займет **анти-тема**: природы без человека не существует. Она либо содержит обязательные следы человека, либо вообще рассматривается человеческими глазами.

А потом **тема** природы перейдет в надсистему. Она объединится с другими темами, особенно связанными с человеческой деятельностью. Возникнут и пары «природа без человека/природа с человеком» — в разной степени сочетания или противостояния. Природа станет частью более общего понятия окружающей среды; это включает в себя не только биологическую природу, но и искусственную, техническую среду для жизни человека. Фантастика даст и такой вариант надсистемы, как внесение элементов земной природы в инопланетные условия.

Каждая из этих новых тем пройдет тот же путь. Так, техническая окружающая среда будет положительным явлением, затем через ряд

обращенных подтем станет отрицательным, а позже литература придет к теме технической среды как нормального окружения человека со своими плюсами и минусами. Это будет уже не место жительства, а элемент меняющейся культуры человека.

Проверить эти прогнозы можно на произведениях, например, В.И. Слепцова (элементы деятельности человека в природе), Л.Н. Толстого (природа только через человека), А.П. Чехова (природа описана только как равноправный участник деятельности персонажей). Литература конца XIX — начала XX века показывала природу весьма и весьма технизированную (максимальным вариантом можно считать романы Жюль Верна). Технизация природы воспевается, затем литература переходит к ее отрицанию (сейчас этот этап носит название «борьбы за чистоту окружающей среды»; более ироничные критики называют его экологической истерикой). Это отрицание уже удостаивается редких пародий. Последний этап — признание того, что природа является одним из рабочих элементов человеческой культуры — еще не наступил. Тут наш прогноз имеет уже некоторую объективную новизну. Насколько он правилен мы сможем убедиться в ближайшее десятилетие.

А следующие задачи предлагаются уже для самостоятельного разбора.

ЗАДАЧА 45

В двадцатых годах XIX века тема Кавказа, горских народов была однозначной: горцы — дикари, звери, убийцы. У Жуковского: «Бросают смерть из-за угла...», «Рассыпавшись, добычи ждут...», «И об убийствах говорят...», «Иль сабли на кремнях острят, готовясь на убийства новы». У Пушкина: «Плывет оружие злодея...», «Но скучен мир однообразный сердцам, рожденным для войны...». Спрогнозируйте дальнейшее развитие темы Кавказа и горцев в российской литературе.

ЗАДАЧА 46

В балете «Спартак» центральными персонажами являются вождь восстания рабов Спартак и победивший его военачальник Красс. Спартак олицетворяет собой силы свободы, Красс — силы тьмы, подавляющей эту свободу. Красс, как писал Марис Лиена, «был однозначно злым».

Какую тему образа Крассе в балете вы предложили бы современному постановщику этого спектакля? Каково надсистемное обоснование вашего выбора?

ЗАДАЧА 47

«Патриотизм – наша тема». Эти слова написал для себя режиссер С. Эйзенштейн, приступая к работе над фильмом «Александр Невский».

И это не единственный пример. Тема патриотизма, любви к своей стране, поддержка ее репутации среди других стран – одна из самых распространенных в мировом искусстве. Спрогнозируйте, пожалуйста, дальнейшее развитие этой темы.

ЗАДАЧА 48

Для литературы XIX века характерен образ соблазненной и покинутой девушки. Положение ее было безвыходным, и она всегда кончала жизнь самоубийством (или автор насылал какой-то другой вид смерти, причем всегда очень вовремя).

Какой, по-вашему, вид приобретет эта тема в дальнейшем?

ЗАДАЧА 49

Барон Мюнхгаузен изначально был символом вранья. При этом подразумевалось, что все окружающие люди честны. Как со временем изменится тема барона Мюнхгаузена?

ЗАДАЧА 50

«Короля Лира» у нас традиционно ставили как историю отца, несправедливо пострадавшего от коварных и корыстолюбивых дочерей. Это отчасти соответствует исходному замыслу Шекспира – история короля, представителя старой доброй феодальной морали, пострадавшего от подлой и безнравственной новомодной буржуазии.

Как должны измениться со временем тема всего спектакля, тема самого Лира? Обоснуйте ваш выбор.

ЗАДАЧА 51

В XII – XIV веках в Испании был популярен жанр «рыцарского романа». Тема главного героя этого жанра: он преодолевает все невзгоды и препятствия благодаря своим высоким моральным качествам – честности, благородству, набожности. С самого детства рыцарь воспитывается в этом духе. И вся его жизнь – возвышенный гимн этико-сентиментальному совершенству.

Главный герой испанских романов XVI века тоже преодолевает невзгоды, посылаемые ему судьбой.

Какова, по-вашему, тема главного героя романов XVI века? Какими качествами он должен обладать? Каковы его моральные принципы? Чему он учится с детства? Какие методы деятельности типичны для него?

Если эти задачи показались вам недостаточно сложными, то задание можно усложнить.

Сравните результаты вашего прогнозирования во всех задачах. Нет ли между ними чего-то общего? Не совпадают ли они в каких-то своих чертах? Совпадение может быть вызвано вашими личными убеждениями или объективными причинами.

Обдумайте это. Иногда после таких совпадений слушатели семинаров выходили на новое понимание развития нашего мира, приобретали новые, небанальные убеждения.

НОСИТЕЛЬ

Платон, Шекспир, Бетховен и Рафаэль до сих пор влияют на состояние нашего ума и наши действия, когда мы читаем, слушаем или смотрим их работы. Очевидно, что такое взаимодействие возможно только через посредство носителей как проводников.
Питирим СОРОКИН

В **главе 5** мы уже упоминали о том, что **носитель** — это «техническая», как бы «нехудожественная» часть **ХС**. Казалось бы, что о ней можно сказать? Однако при ближайшем рассмотрении носитель оказался поистине terra inkognita — удивительная область с совершенно загадочными свойствами. Значительная часть этих свойств еще требует исследования.

Например, такое свойство: для разных видов и родов искусства при передаче однотипных тем носитель нужен разного объема.

Пример 60

Уместно вспомнить в связи с этим рассказ Немировича-Данченко о мхатовской постановке «На дне». Заметив специально набросанный мусор на полу декорации ночлежки, он велел убрать его, чтобы зритель не подумал, что на сцене действительно грязно.

Иное дело на экране: в начальных сценах фильма «Мать» (режиссер Панфилов) пьяный Михаил Власов, чертыхаясь, едва не тонет в самой настоящей огромной вязкой луже, через которую рабочие бредут с фабрики.

(Фрейлих С.И. Теория кино. — М.: Искусство, 1992. — С. 300.)

В следующей главе придется рассказать только о самом важном и самом противоречивом свойстве носителя.

8. ЗАГАДКА НОСИТЕЛЯ

*Смертный, если не ведаешь страха — борись.
Если слаб — перед волей Аллаха смирись.
Но того, что сосуд, сотворенный из праха,
Прахом станет, — оспаривать не берись.*
Омар ХАЙЯМ

Вернемся к задаче 25. Она, как вы помните, состояла из нескольких последовательных подзадач. Первая из них — о скульптуре бога войны Ареса.

Напомним: **носителем** было обычное скульптурное изображение мужчины.

Средство выражения было нужно для того, чтобы показать: изображен не просто первый попавшийся мужчина, а именно бог войны. Таким **СВ** стало **оружие**.

Вероятно, первая скульптура Ареса с оружием была для древних греков открытием. И собирала, как сейчас пишут в газетах, потрясенных зрителей. И другие скульпторы начинали «творчески переосмысливать», а точнее — повторять эту находку. Уровень изменения в этих **ХС** резко понизился. И оружие у Ареса из **СВ** быстро стало **носителем**. На котором выросло следующее **СВ-2**.

Если помните, вторая подзадача (о скульптуре Ники — богини военной победы, гораздо более сильной, чем Арес) была посвящена нахождению этого **СВ-2**. Им оказалось **отсутствие** уже ставшего традиционным **оружия**.

И снова Ника без оружия стала «творчески переосмысливаться». **СВ-2** тоже перешло в **носитель**. Для **СВ-3** — крыльев. Когда же и крылатая Ника превратилась в сплошной **носитель**, появилось **СВ-4** — отсутствие крыльев.

На этой многоступенчатой линии мы можем заметить очень важную закономерность (мы о ней уже говорили в **главе 5**):

В процессе эволюции ХС средства выражения переходят в носитель.

Пример 61

В Галицко-Волынской летописи (1205 – 1264 гг.), видимо, впервые в русской литературе автор нарушил хронологический принцип изложения. В летописи сперва описаны деяния князя Даниила Галицкого, а только потом – его биография.

(Кусков В.В. История древнерусской литературы. Изд. 5-е. — М.: Высшая школа, 1989. — С. 118.)

В современной литературе такие перестановки уже банальность. Из мощного для XIII века **СВ** они превратились в **носитель**.

Пример 62

В статье Громовай Е. «Тема» с вариациями» сказано, что прием внутреннего монолога в кинематографе впервые применил А. Довженко.

(// Литературная газета. — 1986. — 1 октября.)

Это был новый тип выразительных средств (изменение 4 уровня). Сегодня режиссеры старательно избегают «голоса за кадром», как предельно банального приема. **СВ** перешло в **носитель**.

Интересно проследить и отношение к этим средствам авторов и ценителей искусства. Когда прием возникает в виде нового **СВ**, его называют проявлением непостижимого таланта автора. Считается, что этому научить невозможно. Когда же **СВ** прочно занимает свое место в **носителе**, о непостижимости больше не говорят. Наоборот, всякого, кто не использует этот прием, обвиняют в отсутствии элементарного профессионализма. А самому приему учат в соответствующих заведениях. Всех. Даже самых неталантливых.

Пример 63

Чуть ли не с первобытных времен одной из самых сложных проблем живописи была проблема перспективы. Как изобразить глубину пространства на плоскости? Как показать, что одни объекты находятся дальше других? Наиболее сильно и комплексно эту задачу решил итальянский архитектор, скульптор и ученый Филиппо Брунеллеско (1377 – 1446). Он разработал систему линейной перспективы. Это было проявлением неслыханной гениальности. Через несколько десятков лет Леонардо да Винчи (1452 – 1519) писал, что использование линейной перспективы является элементом обычного мастерства художника. В наше время принципам линейной перспективы учат на уроках рисования в младших классах.

Таких примеров можно приводить тысячи. Но гораздо интереснее поискать примеры, которые не вписываются в предложенную модель. Скажем, такой.

Пример 64

Деятели эпохи Ренессанса были одержимы идеей «возрождения» античной культуры. Они строили, лепили, рисовали, писали по античным образцам. В литературе, в частности, снова был введен в практику жанр диалогов. Естественно, персонажи этих диалогов носили античные имена.

Но темы-то волей-неволей приходилось брать современные!

И чтобы подчеркнуть злободневность выбранной темы, итальянский гуманист Поджо Браччолини в своем диалоге «De avaritia» («О жадности» – 1429–1430) дает персонажам обычные итальянские имена.

(Самсонова Г.И. Этические взгляды Поджо Браччолини по диалогу «De avaritia» // Культура эпохи Возрождения. — Л.: Наука, 1986. — С. 188.)

Структура **ХС**-прототипа была следующей:

Т: жадность.

Н: диалог античного типа — с античными персонажами, носящими античные имена.

И в эту систему Браччолини должен был внести дополнительную **Т-2:** актуальность, злободневность исходной темы.

СВ: неантичные, современные имена.

Но ведь имена — это часть **носителя!** По сформулированной выше модели, **СВ** должно было слиться с **носителем**, стать его частью. Мы же видим противоположное явление: часть носителя превращается в **СВ**. Проверим на других аналогичных примерах.

Пример 65

*Музыкальные произведения для голоса, сопровождаемого фортепиано, известны очень давно. Фортепиано выполняло вспомогательную роль, поддерживая ритмику голоса и заполняя паузы вокала. Постепенно выразительные средства голоса исчерпывались. Чтобы усилить художественные возможности этих произведений, Шуберт новые **СВ** строит не на голосе, а на аккомпанементе. Фортепиано из вспомогательного превращается в равноправный инструмент «дуэта».*

Фортепианный аккомпанемент для этого жанра был **носителем**. И именно из него Шуберт строит новые **СВ**.

Пример 66

Скульптор-анималист А. Марц рассказывал, как он работал над одной из своих рыб. Темы, которые он собирался заложить в скульптуру, были четко сформулированы: «...ассоциации... с якорями, с кораблями, с пристанью, с затонувшим железом...» Для этого рыба была сделана действительно железной и по форме напоминавшей утюг.

(Марц А. О языке скульптуры // Панорама искусств № 1. — М.: Советский художник, 1978. — С. 170.)



В этом примере **носителем** было само скульптурное изображение рыбы. **СВ** для сформулированных автором тем — материал и форма скульптуры. Как видите, они тоже выделены из **носителя**.

Таких примеров тоже множество. Они позволяют нам сформулировать закономерность, прямо противоположную предыдущей:

В процессе эволюции ХС носитель переходит в средства выражения.

Не значит ли это, что одна из этих закономерностей неправильная?

Вовсе нет. Мы же договорились придерживаться принципа поли-модельности. Если так, то для обеих этих моделей просто должны быть разные области применимости. Давайте рассмотрим не один этап в развитии ХС, а целую линию. Это поможет нам разграничить области применимости обеих моделей.

Пример 67

Первые фильмы братьев Люмьер (с которых не совсем справедливо ведется отсчет истории кино) были сняты с натуры. Прибытие поезда на станцию, выход рабочих с фабрики — это, собственно, еще не киноискусство, а констатация фактов. Когда же начали снимать более или менее художественные сюжеты, стало ясно, что «натурные» съемки не помогут. Действие могло происходить в любом уголке Земли, а то и в вымышленных местах. Как это показать?

На помощь пришел способ, хорошо известный из театра — декорации. Декорации рисовали, как в театре, — на полотне, натянутом на бруски. Так, для фильма «Русалка» было нарисовано на полотне даже подводное царство с растениями, раковинами, рыбами. На фоне этого чудесного пейзажа сидела на троне дочь мельника, превратившаяся в русалку. Зрители, привыкшие к условности театральных декораций, воспринимали это как должное». В двадцатые годы начались эксперименты с различными ракурсами, движением и светом. Естественно, это сказалось на декорациях. Их стали делать уже не театральными, а «киношными» — объемными, более натуральными. Собственно говоря, они считались даже более натуральными, чем реальные пейзажи. Так, знаменитый русский режиссер Евгений Бауэр категорически отказывался снимать натуру; он мог даже съемки горной тропинки проводить на фоне декорации с нарисованной тропинкой.

Следующий этап развития кинодекораций был связан с выходом на натурные съемки. Теперь декорацией служили реальные пейзажи. Однако, чем сложнее становились сюжеты, тем большее значение приобретали детали пейзажа. Они должны были отражать и состояние героев, и настроение эпизода; они могли напоминать зрителю нужные предыдущие кадры, могли и предварять будущее. В реальных пейзажах всего набора нужных деталей не было. Поэтому пейзажи стали «корректировать» – изменять, вносить нужное, убирать лишнее.

(Польская Л. Кто делает кино? — М.: Детская литература, 1988.)

Итак, первые люмьеровские фильмы представляли собой неполную **ХС**: **тема** и **носитель**. Затем появилась потребность обогатить новые кинотемы подтемой места действия. В качестве **СВ** для этого были взяты театральные декорации. Очень быстро они, в соответствии с **первой закономерностью**, влились в **носитель**.

Затем появились новые темы средних и нижних рангов. Носитель для них уже был готов — декорации. И новые **СВ**, в соответствии уже со **второй закономерностью**, были взяты именно из него — выделялись формы, детали декораций. Они и выражали нужные темы.

Когда выразительные возможности сплошных декораций были исчерпаны, снова **СВ** пришлось брать «снаружи» — из окружающей среды. И снова эти натурные съемки быстро стали **носителем** (опять **первая закономерность**). А для новых, сложных подтем пришлось **СВ** выделять уже из этого нового **носителя** — менять, добавлять, убирать детали (снова **вторая**).

Этот процесс очень напоминает то, что каждый год происходит в природе. Цветы, трава, листья, которыми мы любуемся каждое лето, к осени засыхают и падают на землю, превращаясь в перегной. Им уже не полюбуешься. Но весной вещества перегноя снова превращаются в цветы. Они уже другие, не те, которыми мы любовались в прошлом году. Но не менее красивы.

Метаморфозы **носителя**, как видим, тесно связаны с метаморфозами **темы**.

Итак, противоречие между обеими закономерностями снято. Действуют обе. Но не одновременно, а поочередно. Когда появляются **темы** высоких рангов (изменения высоких уровней в тематике **ХС**), — приходится брать **СВ** «снаружи», из других жанров, родов, видов искусства. И они, по первой закономерности, вливаются в **носитель**. Затем ранги тематики снижаются. И для выражения этих уже подтем **СВ** берется из подсистем **носителя**. То есть действует вторая закономерность. Но **носитель** не бездонная боч-

ка. Он тоже исчерпывается. И снова включается первая закономерность — вводятся новые **СВ**, которые быстро вливаются в носитель¹.

Мы еще не раз вернемся к этой паре закономерностей. Но из этой главы нам стоит вынести и еще один вывод: наличие противоположных закономерностей вовсе не означает, что одна из них неправильна. Они вполне могут дополнять друг друга.

Чаще всего именно так и происходит. История науки полна аналогичных ситуаций. Что такое свет — поток частиц или электромагнитные волны? Оказалось — и то, и другое. Вместе. В разных условиях проявляя то одни, то другие свойства.

Тут самое время вернуться к задачам на конструирование тематики **ХС**. Сравните контрольные ответы с теми, что получились у вас.

Контрольный ответ к задаче 44. Анти-тема: пейзаж неотделим от человека, он связан с человеком, он свидетельствует о человеке. Это особенно ярко видно в пейзажах Л. Толстого. и А. Чехова.

(Страхов Н. Критические статьи об И.С. Тургеневе и Л.Н. Толстом. Спб., 1895. — С. 237–239)

Контрольный ответ к задаче 45. Тема: горцы — злодеи, убийцы; россияне пришли, чтобы принести им культуру. Анти-тема: горцы — люди со своей жизнью и культурой, на которых напали злодеи и убийцы — российские поработители. Эта анти-тема отчасти уже отражается у Лермонтова, но особенно ярко и остро — у Тараса Шевченко.

(«Кавказ». Шевченко Т. Твори. — Київ: Дніпро, 1978. Т. 1. — С. 295 – 299.)

Контрольный ответ к задаче 46. «Григорович дает Спартаку достойного противника, большую личность, выдающегося сына своего класса и своего века, носителя и защитника идеалов века». (*Liepa M. Gribu dejot simts gadu. — Rīga: Liesma, 1981. — Lpp. 95.*) Следующим этапом развития темы Красса будет объединение ее с другими темами. С тем же Спартаком. Возможная надтема: безумие борьбы двух правд. Этой трактовки еще, кажется, не было.

Контрольный ответ к задаче 47. Анти-тема: патриотизм — анахронизм, нелепость в современном мире, где общечеловеческие ценности находятся в непримиримом противоречии с местными, «патриотическими» ценностями. Такой анти-темой, например, пропитано все творчество К. Воннегута.

¹«Последние исследования в области развития систем показывают, что этот процесс на самом деле гораздо сложнее. Попеременное действие обеих закономерностей проявляется не всегда. Исследования этого вопроса продолжаются».

Контрольный ответ к задаче 48. Анти-тема: личная трагедия становится для девушки стимулом к деятельности, к развитию личности. Яркий пример — Тайбеле из одноименного рассказа Шолом-Алейхема.

(Шолом-Алейхем. Собр. соч.: В 6 т. — М.: Худ. лит., 1971. Т. 1. — С. 44–75.)

Контрольный ответ к задаче 49. Анти-тема: Мюнхгаузен — единственный правдивый человек в мире лжи. Так, например, построен телефильм «Тот самый Мюнхгаузен» по сценарию Г. Горина.

Контрольный ответ к задаче 50. Анти-тема спектакля: обреченность нелепой попытки вернуть бесчеловечные феодальные традиции. Анти-тема Лира: тиран не только в стране, но и в семье, получает по заслугам от собственных дочерей. Так ставили «Короля Лира», например, в Англии середины XX века.

(Афанасьева Т. Кто скачет впереди? // Семья и школа. — 1990. — № 5.)

Контрольный ответ к задаче 51. На смену «рыцарскому роману» пришел так называемый «плутовской роман». Его главный герой — плут, без всякой чести, набожности, благородства. Самое главное для него — надуть ближнего как можно хитрее и быстрее. Он с детства учится плутовству и хитрости. Основные черты его — оптимизм, жизнерадостность, умение ложью, хитростью, своеобразным остроумием преодолеть любые невзгоды жизни.

Наличие ситуаций, содержащих противоположности, говорит, что наука не застыла в дряхлом академизме, не окаменела, а развивается.

Так что, если предлагаемая модель оказывается противоположной той, к которой вы привыкли, не отчаивайтесь. Присмотритесь, в чем они дополняют друг друга. В конце концов, владея двумя моделями вместо одной, мы ничего не теряем.

Как говорил в начале XX века замечательный испанский мыслитель Мигель де Унамуно: «Свободен тот, кто что-то знает. Тот, кто знает больше, больше свободен».

Несмотря на свою внешнюю простоту, носитель пока остается самой загадочной частью художественных систем. Его взаимодействие со средствами выражения происходит по двум противоположным закономерностям. Средства выражения со временем переходят в носитель, а носитель превращается в средства выражения. Эту противоположность легко разрешить, «расставив» области применимости обеих закономерностей поочередно. Новые средства выражения, отработав, сливаются с носителем, а затем из материала носителя создаются следующие средства выражения.

СРЕДСТВА ВЫРАЖЕНИЯ

*...Музыкой приемов мы изображаем видимый мир,
но видимый мир можно изобразить
и без музыки приемов. Это может сделать фото.
Но такое фото не искусство.
Потому что у него один прием — выбор факта.
Но сам факт изображен не музыкой приемов.*

М. АНЧАРОВ

*Первое, что преимущественно требуется
во всяком поэтическом произведении, —
это вымысел или подражание, если его нет,
то сколько бы ни сочинять стихов, все
они будут ничем иным, как только стихами,
и именовать их поэзией будет, конечно, несправедливо.
Или если захочешь назвать поэзией, то назовешь ее мертвой...*

Феофан ПРОКОПОВИЧ

При рассмотрении закономерностей развития тематики **ХС** нас не интересовало, насколько удачными, сильными, художественными **СВ** переданы эти темы. Аналитический подход требовал от нас условно абстрагироваться от надсистемы исследуемого объекта.

Теперь мы переходим к собственно **СВ**. Но пока не выходя за рамки аналитического подхода. И нас теперь не будет интересовать «качество» тематики. Только **СВ**. Грубо говоря, раньше нам было важно, какова тема, а хорошо ли, плохо ли она передана — все равно. Теперь наоборот. Пусть тема будет самой слабой, отстающей, даже откровенно антигуманной — лишь бы она была выражена сильным **СВ**.

И если вам покажется, что какой-то пример или задача плохи из-за своей темы, — потерпите. Анализ кончится. И мы перейдем к синтезу, когда будет важно, чтобы и темы были сыты, и **СВ** целы.

9. ЛЕСТНИЦА СВ

Технология ведь очень мудрая, очень логичная вещь.
Если образ не оправдан технологически, получится ложно.

А. МАРЦ

Еще раз вспомним: функций **ХС** превеликое множество. А метод донесения этих функций до потребителя один: художественные **средства выражения**.

Давайте сравним несколько примеров:

Пример 68



Труба как символ Славы – изобретение Ренессанса (античность, хотя и персонифицировала Славу, но не снабжала ее этими атрибутами). В живописи Ренессанса Слава иногда имела две трубы – длинную (добрая Слава) и короткую (плохая Слава).

(Майкапар А.Е. Музыкальные сюжеты античности в трактовке художников итальянского Возрождения // Культура эпохи Возрождения. — Л.: Наука, 1986. — С. 78.)

Пример 69

История этих двух влюбленных традиционно трактуется как гимн любви, побеждающей смерть. Но в чем суть «печальнейшей на свете повести», рассказанной Шекспиром? Такой вопрос задал себе главный балетмейстер Белорусского академического театра оперы и балета Валентин Елизарьев, приступая к постановке балета С. Прокофьева «Ромео и Джульетта». Не в том ли, что величайшая жертва принесена человеческим порокам, ставшим, увы, такими обыденными: злобе, клевете, зависти?

Постановщик с первой же сцены вводит тему вражды. И вот возникают странные фигуры, полумюди-полурастения, некие биологические образования – раны человеческих душ, которые материализовались, чтобы повсюду сопровождать действующих лиц. Меркуцио в пылу поединка и не замечает, что, бравлируя своим легкомыслием, он обнимает змееподобную Вражду... У Шекспира нет такого персонажа, но вражда пронизывает атмосферу трагедии. Не хватает только маленького толчка – неосторожного слова, упрека, насмешки, чтобы она стала зримой.

(Тюрина Т. Двое в мире вражды // Советская культура. — 1989. — 21 февраля.)

Пример 70

Одним из ярких деятелей Контрреформации был Жан Кальвин. Главной задачей своей деятельности он считал восстановление «истинного» христианства, испорченного гуманистами Возрождения. Аргументация в пользу этой деятельности изложена в его труде «Наставление».

Гуманистов, в основу своей позиции положивших античную культуру (в своем, конечно, разумении), Кальвин и его сторонники считали профанами. Гуманисты, мол, не только сами не понимают истинного смысла Библии, но и мешают понимать остальным, ссылаясь на античных (то есть языческих!) философов.

Чтобы показать всю глубину и опасность подобных заблуждений, Кальвин лишает гуманистов права после смерти попасть в рай. «Закрыв перед профанами двери рая, Кальвин тем самым указал на антихристианский смысл ренессансного культа добродетели и на бунтарский характер любопытствующей философии».

(Ревуненкова Н.В. Использование античных источников Жаном Кальвином // Культура эпохи Возрождения. — Л.: Наука, 1986. — С. 181.)

Что общего в этих трех примерах? Конечно, структура, т. е. взаимоотношения темы, носителя и **СВ**. Взгляните сами:

Т-1: Слава разносится далеко от своего источника.

Т-2: Вражда пронизывает атмосферу мира, где живут Монтекки и Капулетти.

Т-3: Гуманисты Ренессанса — «плохие люди». (Последняя тема для многих из нас может показаться «неправильной». Неважно. Сейчас мы рассматриваем **СВ**. Согласитесь, что для выражения этой, пусть и «неправильной», темы Кальвин выбрал неплохое средство.)

Н-1: Изображение Славы по античным образцам в виде женской фигуры.

Н-2: Обычная балетная постановка «Ромео и Джульетты».

Н-3: Обычный раздел публицистического произведения с критикой «неправильных» представлений.

СВ-1: Новый атрибут — труба (иногда даже две).

СВ-2: Новый аллегорический персонаж — «Вражда».

СВ-3: Новая трактовка — «неправильным» гуманистам отказывают в праве попасть в рай.

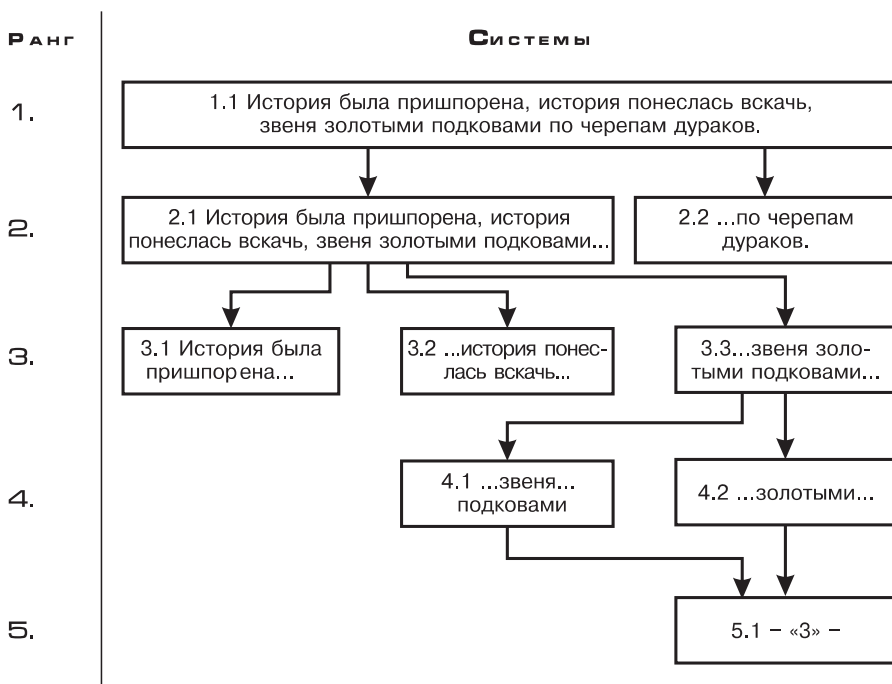
Все три примера объединяет то, что к **носителю** присоединяется некий новый элемент, непосредственно выражающий **тему**. Это и **есть средство выражения — СВ**.

Но мы уже знаем, что мир **ХС** системен (остальной мир — тоже).

И в наших примерах **СВ** находятся на совершенно разных рангах. Труба — низкий ранг, атрибут персонажа. «Вражда» — ранг повыше, сам персонаж. Кальвин же свою тему выражает на еще более высоком ранге — ситуацией, в которой находятся многие персонажи и обстоятельства вокруг них.

Любая **ХС** может быть представлена в виде иерархии. И на каждом ранге могут быть свои **СВ**.

Разберем по системному оператору всего одну фразу из романа А.Н. Толстого «Гиперболоид инженера Гарина»:



У нас получилась пятиранговая **ХС**. Попробуем разобрать ее структуру на всех рангах. Системой первого ранга будем считать весь образ, содержащийся во всей приведенной фразе.

- 1.1. Т:** В результате неких событий произошло резкое ускорение истории, это сопровождалось разнообразными шумными следствиями; происшедшее было непонятно для непосвященных.
Н: «История... история...»
СВ: Сравнение истории с лошадью, а непосвященных — с дураками.
- 2.1 Т:** В результате неких событий произошло резкое ускорение истории; это сопровождалось разнообразными шумными последствиями.
Н: «История... история...»
СВ: Сравнение истории с лошадью.
- 2.2 Т:** Происшедшие события были непонятны для непосвященных.
Н: «История была пришпорена, история понеслась вскачь, звеня золотыми подковами...»
СВ: «...по черепакам дураков»
- 3.1 Т:** Произошли некие события, ускорившие историю.
Н: «История..»
СВ: «...была пришпорена...»
- 3.2 Т:** Скорость истории резко увеличилась.
Н: «История была пришпорена, история...»
СВ: «...понеслась вскачь...»
- 3.3 Т:** Ускоренное движение истории сопровождалось разнообразными шумными следствиями.
Н: «...история понеслась вскачь...»
СВ: «...звеня золотыми подковами...»
- 4.1 Т:** Следствия были шумными.
Н: «...история понеслась вскачь...»
СВ: «...звеня... подковами»
- 4.2 Т:** История значима, богата, «блестяща»...
Н: «...история понеслась вскачь, звеня... подковами»
СВ: «...золотыми...»
- 5.1 Т:** Ощущение ритмического звона.
Н: «...(-)веня (-)олотыми подковами..»
СВ: Ритмический повтор звука -З- в начале слов.

В принципе, можно было бы «поковыряться» в этой **ХС** еще. Например, раздробить пару «понеслась вскачь». Слово «вскачь» относится к усилению «лошадиной» функции, а слово «понеслась» — к скорости. И так далее. Но не уже не даст качественного изменения.

Нам важно другое. Даже самая маленькая **ХС** имеет несколько рангов, каждый из которых может содержать свою **тему**. И эта **тема** может быть выражена своим **СВ**.

Такое наполнение других, ранее пустовавших рангов темами и средствами их выражения условимся называть загрузкой рангов.

В реальных **ХС** загружены далеко не все ранги. В нашем примере загрузка довольно плотная. Тем не менее, свободно от художественной нагрузки слово «была». Пятый, фонетический ранг, за исключением двукратного повтора звука **-3-** совершенно не загружен. Да и более высокие ранги загружены не до конца.

Нужно ли это? Обоснованно ответить на этот вопрос пока не удалось. Нам просто не попадались **ХС**, загруженные полностью. Но при сравнении **ХС** с разной загрузкой рангов почти всегда оказывается, что чем больше загрузка, тем богаче, красивее, многозначнее **ХС**.

Пример 71

...Суть того нового, что явственно обозначилось в концертах Брамса, заключается в... тематической осмысленности едва ли не всех слагаемых музыкальной ткани... <...> Отсюда прямой шаг к тотальной тематичности ткани, восходящей к единой интонационной первооснове – принципу (конечно, далеко не единственному), получившему развитие именно в музыке XX века.

(Тараканов М.Е. Инструментальный концерт. — М.: Знание, 1986. — С. 23-24.)

При более тонком разборе следовало бы обратить внимание и на уровни изменений в **СВ**. Какое из них действительно новое, а какое уже скорее **носитель**, чем **СВ**? Скажем, оборот «...история понеслась вскачь...» Сравнение движущихся объектов с «несущейся вскачь» лошадью отнюдь не ново. А вот приложение этого сравнения к истории... Нам такое еще не встречалось. Значит, это третий уровень? А может быть, мы просто не знаем?

Знать многое из истории мирового искусства невероятно трудно. Знать все — просто невозможно. И определяемый нами уровень изменения в исследуемой **ХС** всегда будет неточным. Впрочем, это одна из типовых проблем статистических исследований.

Имея это в виду, сравним вашу оценку уровней изменений в **ХС**, приведенных в **главе 46**, с нашей.

Контрольный ответ к задаче 7. 4-й уровень — новый тип выразительных средств. При условии, конечно, что «Джетро Талл» применили джазовые средства выражения в роке первыми.

Контрольный ответ к задаче 8. У Айседоры Дункан это был 4-й уровень — новый поджанр, танец + политическая песня.

Контрольный ответ к задаче 9. Новый поэтический род — типичный 5-й уровень.

Контрольный ответ к задаче 10. Жонглирование бытовыми предметами известно с незапамятных времен. Жонглеры из «Фрумос» слегка изменили «материал». Типичный 2-й уровень.

Контрольный ответ к задаче 11. Давно известен не только прием контраста внешности и внутреннего мира героя. Известно и сравнение героя с его домом. Изменения совершенно косметические. Обычный 1-й уровень.

Контрольный ответ к задаче 12. Известно, что Гайдар сознательно применил структуру лермонтовского стиха для подчеркивания народного характера подвига Мальчиша. Следовательно, это 3-й уровень — новое использование конкретного средства выражения для новой функции.

Контрольный ответ к задаче 13. 4-й уровень — новый комплекс средств выражения.

Контрольный ответ к задаче 14. Это даже не требует пояснений — безусловный 1-й уровень.

Контрольный ответ к задаче 15. Новый тип средств выражения — 4-й уровень.

Контрольный ответ к задаче 16. Простой повтор сравнения — 1-й уровень.

Контрольный ответ к задаче 17. Новый род изобразительного искусства — 5-й уровень.

Контрольный ответ к задаче 18. К тексту надо отнестись внимательно, поскольку автор выражается неточно. Тургенев далеко не первый ввел в русскую литературу местные диалектизмы. Он, по утверждению автора, первым ввел их «умело». А это всегда не выше 3-го уровня.

Контрольный ответ к задаче 19. Новый тип выразительных средств — 4-й уровень.

Контрольный ответ к задаче 20. Повтор средства выражения с заменой «материала» — 2-й уровень.

Контрольный ответ к задаче 21. Если автор точен, то это новый театральный жанр — 5-й уровень.

Да, неточности в оценке очень и очень возможны. Но есть и смягчающие обстоятельства. Едва ли найдется много случаев, когда нам нужно определить уровень по отношению к мировому искусству. Практически всегда достаточно это сделать для данной группы. А это несложно. Поэтому остановимся пока на том, что в исследуемой фразе (в рамках знаний исследователя) **СВ** имеет третий уровень сравнительно с предыдущими.

Возможно, вы вспомните, что встречали что-то аналогичное до А.Н. Толстого. И тогда уровень именно для вас окажется вторым или первым. И вместо **СВ** вы с чистой совестью отнесете сей оборот к **носителю**. И скажете: этот ранг остался незагруженным.

Пожалуй, пришло время задать еще один вопрос. Зачем нужен такой разбор? Ведь настоящее искусство действует на человека и без углубления в ранги и средства выражения...

На него прекрасно ответил в свое время Михайло Васильевич Ломоносов:

«Все мы глядим с удивлением на картину, когда видим изображенную на ней натуру или страсть человеческую. Но те, которые при том видят растворение красок, смелость кисти живописца, соединение теней со светом, регулярную пропорцию в рисовании, изображенное удаление и близость объектов в своей перспективе, смягчение в дальних объектах же света и тени, двойственное увеселение чувствуют».

(Материалы I Всесоюзного съезда советских художников. — М., 1958. — С. 89.)

То же самое, но более современным языком выразил выдающийся искусствовед А.Г. Горнфельд, анализируя работы французского исследователя Гюйо:

«...опасность, грозящую искусству со стороны развивающейся науки, представляет антагонизм между умом и чувством. Научный анализ пагубен для жизни чувства, а чувство необходимо для поэзии. На это Гюйо отвечает указанием на эволюцию чувств; они развиваются под влиянием жизни мысли, они интеллектуализируются, но, став более философскими, не становятся менее поэтичными. Рост знаний расширяет мир, расширяет и личность человека: это не ослабляет, а, наоборот, усиливает напряженность его чувства».

(Горнфельд А.Г. Пути творчества. — Петроград.: Колос, 1922. — С. 206-207.)

Нередко встречается еще одно рассуждение: чтобы создать хорошую **ХС**, не нужны никакие разборы, а нужен богатый внутренний мир автора. В какой-то мере это правильно. Но с определенными ограничениями.

Во-первых, для какой группы этот внутренний мир богат? Для группы автора? А из какой группы мы оцениваем полученные **ХС**?

Во-вторых, и это еще важнее, внутренний мир человека может так и остаться у него внутри. Если не будет представлен потребителю в виде той самой «музыки приемов». А приемы, как мы уже видели, живут в искусстве без всякой связи с «внутренними мирами».

А значит, чтобы получить это самое «двойственное увеселение», потребителю жизненно необходимо понимать «музыку приемов». А художнику необходимо владеть этими приемами, чтобы его «внутренний мир» не остался запертым. Как Сезам с заклинившей дверью.

Чем больше мы видим, слышим, понимаем в любой **ХС**, тем богаче становимся мы сами.

Мы действительно приобретаем «двойственное увеселение». А рассуждения о том, что настоящее искусство должно действовать и без углубления в него... Похоже, что это просто прикрытие. Углубляться то неохота.

«Расширять» свою личность, в том числе и свой мир чувств — это постоянный труд. Вот и мечтаем о волшебной ХС, понятной самой по себе.

Автор этой книги таких «самопонятных» не встречал.

Средства выражения тоже образуют свою иерархическую и развивающуюся систему. Причем далеко не все ранги художественных систем загружены полностью. Всегда есть возможность усилить художественную систему, загрузив новыми средствами выражения еще не заполненный ранг.

9А. ЕЩЕ РАЗ «ПАН»

Один из возможных вариантов анализа картины М.А. Врубеля «Пан» с определением носителей, темы и выразительных средств.

Глава написана Р.С. Флореску.

При работе с этой главой желательно «держат перед глазами» главу **26**. Тогда будет яснее видно, что некоторые ранги (и **ХС** на них) загружены новыми или известными **СВ**. А некоторые остались в виде носителя. При необходимости их еще можно загрузить новыми **СВ**, усилив эффективность произведения.

Знаком «(с)» в тексте обозначены старые, известные на тот момент **СВ**, знаком «(н)» — относительно новые **СВ**

- 1.1 Носитель** — холст, подрамник и рама, масляные краски.
- 1.2 Носитель** — эскизы, наброски, картины, фрески, иллюстрации.
- 1.3 Носитель** — картинные галереи: 1901, Вена; 1906, Париж; 1921, Москва; 1956 — 1957, Москва, Ленинград, Киев; 1979, Париж — Москва; 1981, Москва; 1982, Москва Античность в живописи; 1984 — 1985, ФРГ Традиции и современность.
- 1.4 Носитель** — журналы, каталоги, книги, статьи: Мир искусства №№ 2 — 3, 1901; — Гузун О. Михаил Александрович Врубель. Каталог выставки. К 100-летию со дня рождения М.А. Врубеля». — Киев, 1957; Журавлева Е.В. М.А. Врубель. — М.: 1971; Ягодковская А. Михаил Александрович Врубель. — Л.: 1966; Федоров-Давыдов А. Русский пейзаж конца XIX — начала XX века. — М.: 1974; Тарабукин Н.М. Михаил Александрович Врубель. — М.: 1974; Врубель. Переписка. Воспоминания о художнике /Сост. Подкопаева Ю.Н., Новиков Ю.В. — Л.: 1976; Суздалев П.К. Врубель. Личность. Мировоззрение. Метод. — М.: 1984; Михаил Врубель. Альбом. — Л.: 1989.
- 2.1 СВ (н)** — опора на знания Зрителя (по книге Анатоля Франса «Святой Сатир»).
- 3.1 СВ (с)** — фигура Пана согласована с пейзажем, в частности с березами одинаковым наклоном влево.
- 3.2 Носитель** — земля и небо.
- 3.3 СВ (с)** — приемы композиции.
- 4.1 Носитель** — Старик (пожилой Человек).
- 4.2 СВ (с)** — пень-копыта, сказочное существо сливается с землей.
- 4.3 Носитель** — березы, кустарники, трава, река.
- 4.4 Носитель** — небо, облака и полумесяц.
- 4.5 СВ (с)** — линия золотого сечения, на которой находится фигура Пана.
- 4.6 СВ (с)** — двусторонняя асимметрия изображения Пана.
- 5.1 Носитель** — лицо, борода, усы, волосы.
- 5.2 Носитель** — шея.
- 5.3 Носитель** — плечи и туловище.
- 5.4 СВ (н)** — контраст мускулистых плеч и старческих пальцев рук.
- 5.5 СВ (н)** — пень-копыта состоят из шерсти, напоминая текстуру и фактуру дерева.
- 5.6 СВ (с)** — опора на знания Зрителя; березы как символ Руси.
- 5.7 Носитель** — кустарники.
- 5.8 Носитель** — трава.
- 5.9 Носитель** — река.
- 5.10 Носитель** — облака.
- 5.11 СВ (н)** — полумесяц как символ угасания былой силы Пана.

- 5.12 СВ (с)** — цвет вызывает определенное психофизиологическое состояние Зрителя.
- 6.1 СВ (с)** — лоб.
- 6.2 Носитель** — щетина.
- 6.3 Носитель** — волосы.
- 6.4 Носитель** — мускулы.
- 6.5 — 6.6 СВ (с)** — морщинки.
- 6.7 СВ (с)** — копыта в форме пня.
- 6.8 Носитель** — копыта.
- 6.9 Носитель** — шерсть.
- 6.10 СВ (н)** — половина серпа как дополнительный символ угасания былой силы Героя.
- 6.11 Носитель** — следы: линии и пятна.
- 7.1 СВ (н)** — яркое темя.
- 7.2 СВ (с)** — рога.
- 7.3 Носитель** — брови.
- 7.4 СВ (н)** — голубой цвет, согласованный с цветом реки.
- 7.5 Носитель** — нос.
- 7.6 Носитель** — щеки.
- 7.7 СВ (с)** — морщинки, корявость формы.
- 7.8 СВ (н)** — принадлежность к славянской музыкальной культуре.
- 7.9 СВ (с)** — волнистость и плавность линий.
- 7.10 СВ (с)** — свет-полутень-тьень-рефлекс-блик: лепка объема и пространства на плоскости холста.

10. ЗАКОНОМЕРНОСТИ ДЛЯ ПИГМАЛИОНА

Современность артиста очень часто означает современные выразительные средства. Средства стареют. Может случиться, что выдающееся искусство выдающегося артиста устарело, так как устарели выразительные средства. Единственная гарантия развития — это непрерывное обновление выразительных средств. А настоящий художник больше всего поражает развитием.

А. Шапиро

Слова, сказанные замечательным театральным режиссером Адольфом Шапиро, останутся просто словами, если мы не подкрепим их конкретными примерами. Но этого тоже мало. Ведь наша задача — не просто проиллюстрировать чьи-то слова. Нам нужно достигать и своих целей.

Новая же модель утверждает, что **СВ** не просто меняются, развиваются; они при этом образуют непрерывную и закономерную линию.

Как нельзя лучше эти тезисы иллюстрируются примерами, приведенными выдающимся искусствоведом Б. Р. Виппером. (Он тоже был сторонником непрерывной и закономерной линии развития **ХС**.) Так что эта глава будет представлять собой просто большую цитату из книги Виппера «Введение в историческое изучение искусства» (М.: Изобразительное искусство, 1985. — С. 115 — 117). Слегка «разбавленную» комментариями с позиций нашей модели.

А речь пойдет о развитии приемов, передающих движение в стоящей скульптуре.

«Начало этого развития знаменует абсолютно неподвижная статуя (египетская скульптура за все время своего развития не выходит из этой стадии). В это время в скульптуре вырабатывается так называемый закон фронтальности, впервые сформулированный датским ученым Юлиусом Ланге. Суть этого закона заключается в двух основных пунктах:



1. Все признаки пластической формы, все характерные особенности образа по возможности сосредотачиваются на передней плоскости статуи, на ее фронтоне.

2. Вертикальная ось, которая делит фигуру на две симметрично равные части, в архаических статуях абсолютно прямая, без всяких изгибов, причем все парные элементы человеческой фигуры (плечи, бедра, колени) находятся на одном уровне. Архаического скульптора увлекает не столько органическое пост-

(Рис. 1. Стоящий юноша, около 640 г. до н. э.)

роение человеческого тела, сколько абстрактная тектоника статуи, поэтому отдельные элементы тела и головы как бы геометризированы (торс подобен треугольнику, ноги — цилиндрам и т. п.)».

Фактическая **тема** древнеегипетской скульптуры оказывается похожей на темы первых рисунков и пластилиновых «скульптур» маленьких детей — **показать (себе и другим), из каких основных частей состоит человек**. Отсюда симметрия, неподвижность, схематичность. Человек еще не осознает себя как отдельное всестороннее существо. Он видит других (а в них и себя) только спереди — отсюда фронтальность. И дело не в неумении лепить. Движение еще не нужно в скульптуре. Чтобы изображать движение, нужно научиться изображать сам объект (который потом будет двигаться).

Собственно говоря, **СВ** здесь будет вся фигура. Сама еще трудно осознаваемая возможность изобразить человека из «мертвого» материала.¹

«В следующий период начинаются поиски динамики. При этом следует отметить, что начинаются они снизу, с ног статуи, затем поднимаются все выше, так что голова вовлекается в общий ритм движения только на поздней стадии архаического искусства.

Первый признак движения — выдвинутая вперед левая нога. При этом выдвинутая нога прочно опирается о землю всей подошвой, и поэтому на движении тела этот первый жест никак не отражается.

Характерно, что в архаической скульптуре движение фиксируется только на скелете и на конечностях; значительно позднее внимание скульптора обращается на мягкие части тела, на активные элементы движения — мускулы, жилы, кожу. В мужских фигурах греческой архаики, так называемых аполлонах (на самом деле это — или надгробные памятники, или статуи победителей на олимпийских состязаниях), очень тщательно разработаны шарниры (например, колени), тогда как мускулы даны обобщенными, застывшими плоскостями».

Но вот факт изображения человека стал рядовым, осознанным. Прямое, фронтальное, неподвижное тело превратилось в **носитель**. Тогда и только тогда смогла появиться новая **тема**: движение изображаемого человека.

Откуда же взять **СВ** для изображения этой темы? Мы уже знаем — из носителя. И скульп-



Рис. 2. Полимед Аргосский, около 600 г. до н. э. Авторы Клеобис и Битон.



Рис. 3. Аполлон Тенейский, середина 6 в. до н. э.

¹ Здесь носитель полностью совпадает с СВ. Это характерно для начала любой системы.

пторы начинают постепенно превращать части носителя в **СВ**. Сперва — ноги. Когда этот элемент отработал, он опять превратился в **носитель**, а на его место пришлось брать следующий.

«Дальше развитие идет с поразительной последовательностью. С ног динамика переходит выше, на руки. Рука сгибается в локте, сначала одна, потом другая. Руки вытягиваются вперед, поднимаются до плеч и затем еще выше — над головой. И только тогда динамическая энергия перекидывается на голову — голова начинает нагибаться, поворачиваться, откидываться назад. Но в течение всей архаики торс остается неподвижным — таков тысячелетний гипноз традиций, суровое иго поработанной личности. Особенно наглядно неподвижность торса заметна, когда статуя изображает быстрое и сильное движение (например, в статуе «Зевс, мечущий молнию»): руки и ноги статуи в энергичном движении, торс же абсолютно неподвижен и фронтален. При этом все движения человека фиксируются в силуэте, на плоскости, и, вопреки законам статики, руки и ноги действуют не в перекрестном движении, а одной стороны тела — или правой, или левой».



(Рис.4. Зевс, мечущий молнию, около 470 г. до н. э.)

Отработали и превратились в **носитель** еще и руки. Тогда и только тогда настала очередь головы. И пока не уйдет обратно в **носитель** вырвавшееся из него **СВ**, новые средства не возникают. Но, зная закономерность, мы можем спрогнозировать: вслед за головой настанет очередь торса. Он тоже начнет сдвигаться со своей оси симметрии.

«В динамике архаической статуи нет еще диалектики движения, нет принципа действия и противодействия. Только классический стиль решает проблему перекрестного движения (так называемого хиазма или хиастического, от греческой буквы «X» — кси).

Но для того, чтобы решить эту проблему, необходимо было новое, более органическое понимание динамики человеческого тела. В этом новом понимании и заключается решающий переход от архаического к классическому стилю. Казалось бы, речь идет о простейшем приеме. Однако понадобились тысячелетия, чтобы прийти к его осуществлению.

Суть этого нового приема заключалась в новом равновесии тела, в перемещении центра тяжести. Архаическая статуя опирается обеими подошвами ног, и таким образом линия опоры проходит между ногами.

Классическое искусство находит новое равновесие, при котором тяжесть тела опирается на одну ногу, другая же свободна от функций опоры (это разделение функций несущей и свободной ноги по немецкой терминологии носит название «Standbein» и «Spiebein»).

Нужно, однако, отметить, что это открытие не явилось внезапно, оно было подготовлено: сначала свободная нога опиралась всей подошвой и была без сгиба выдвинута вперед; потом ее стали отодвигать в сторону и сгибать, сначала немного, потом все больше.

Решающий шаг делает Поликлет, мастер дорийской школы второй половины V века: он отводит свободную ногу назад, внушая зрителю впечатление гибкого шага; при этом свободная нога в отличие от несущей прикасается к земле только кончиками пальцев.

Новый мотив свободного шага, изобретенный Поликлетом, на первый взгляд как будто незначительный, на самом деле отражается на всем теле статуи и наполняет ее совершенно новым ритмом: правая и левая стороны тела в коленях и бедрах оказываются на разной высоте, но для сохранения равновесия тела плечи находятся в противоположном отношении, то есть если правое колено выше левого, то правое плечо ниже левого. В результате вертикальная ось тела (тысячелетиями остававшаяся абсолютно прямой) начинает изгибаться. Иначе говоря, Поликлет решительно порывает с законом фронтальности».

«Новый баланс тела — любимый мотив классического стиля в античном искусстве и искусстве Возрождения — получил название «контрапоста», то есть оппозиции, контраста, подвижного равновесия симметричных частей тела. Благодаря контрасту несущих и свободных элементов равновесие тела нарушается и вновь восстанавливается. И хотя композиция статуи гармонично уравновешена, в результате «контрапоста» получается не покой, а, напротив, усиление, обогащение движения (ноги двигаются вправо, тело — влево, голова — снова вправо; правое бедро тянет вперед, левое плечо — назад) в бесконечной смене поворотов, изгибов, рывков и т. п. Одно из самых гениальных изобретений в истории скульптуры



(Рис.5. Статуя юноши (или Гиацинт, или Эрот Саранцо), 5 в. до н. э. Автор Пифогор Ретийский.)



(Рис.6. Атлет с повязкой победителя, 420 г. до н. э. Автор Поликлет.)

— «контрапост» Поликлета наполняет сырую материю свободной энергией и динамикой живого существа».

Действительно, дошла очередь и до торса. Но куда развиваться скульптуре дальше, когда кончились части тела, пригодные для **СВ**?

Возвращаться «к истокам»?

Увы, в истории возврата нет. Поэтому приходится браться за еще не загруженные ранги — повыше и пониже на иерархической лестнице **ХС**.

Нога как таковая уже свое отработала и навсегда ушла в **носитель**. Но есть еще надсистемы для ноги — пара ног, объединение ног с руками. В них можно объединять по-разному. Если раньше ноги и руки объединялись в симметричном ритме, то теперь можно это сделать в перекрестном. А можно заняться и подсистемами ноги — суставами, пальцами.

И решение этих проблем привело к изменению четвертого уровня — открытию «контрапоста».

«Характерно, однако, что и «контрапост» развивается от периферии к центру, от ритма на плоскости к ритму в пространстве. Тело человека и в классической скульптуре сначала менее свободно, чем конечности: у Поликлета, например, тело еще прямое, малоподвижное, формы его, особенно мускулы живота, — обобщенные, пассивные плоскости с преувеличенно резкими границами».

Пока идет процесс загрузки суставов и пальцев, мы можем снова прогнозировать. Какие еще подсистемы не загружены? Конечно, мышцы.

Посмотрим.

«В IV веке мускулы становятся мягче, переходы текучей, но они еще плоски, мало закругляются. Только в эпоху эллинизма в греческой скульптуре проявляется стремление к максимальной пластической выразительности, к энергичным выступам и углублениям формы. В результате наряду со стройными пропорциями классического эфеба появляются могучие мускулы атлета Геракла».

Допустим теперь, что исчерпаются выразительные возможности мышц. Их рельеф перейдет в **носитель**. Что можно использовать дальше?

Вспомним, что в скульптуре по-прежнему сохраняется принцип фронтальности. То есть, для «изготовления» **СВ** используют переднюю плоскость **носителя**. Очевидно, что придется заняться боками и спиной. А это значит, что не только они сами по себе смогут поставлять новые **СВ**. Их можно будет еще и комбинировать, по-разному объединять в свои надсистемы.

«Параллельно росту динамики поверхности усиливается динамика торса. У Поликлета торс почти прямой. В IV веке он начинает изгибаться вправо и влево, причем Пракситель стремится оправдать эти изгибы особыми мотивами — боковой опорой, к которой тело Аполлона («Аполлон с ящерицей») или

отдыхающего сатира прислоняется с мягкой ленивой грацией. В конце IV века Лисипп и его школа достигают максимальной свободы движения, тело сгибается не только в стороны, но вперед и назад, его движение может теперь разворачиваться по диагонали («Боргезский боец»), наконец, самое главное, тело может вращаться вокруг своей оси, а конечности — направляться во все стороны, часто в прямо противоположных направлениях».

Мотив «контрапоста» стал так сложен (например, так называемый «Апоксиомен», то есть атлет, очищающий тело скребницей, Лисиппа), что взаимоотношение опирающихся и свободных элементов оказывается почти неуловимым: равновесие нестабильно, изменчиво, мгновенно; кажется, в следующий момент свободная нога станет опорной и наоборот. Так возникает совершенно небывалое раньше явление — абсолютно круглая статуя, которую можно и нужно осматривать со всех сторон, которой требуется обход кругом».

И снова решение проблем, возникших при исчерпании **носителя**, как поставщика материала для **СВ**, приводит к изменениям высших уровней. На этот раз — пятого. Новый вид скульптуры — круглая. То есть такая, которую надо смотреть со всех сторон, а не спереди, как раньше. Если верно все, о чем мы говорили, если это не случайное совпадение, а закономерность, то она должна проявляться и в других случаях. Посмотрим.

«Отмеченная нами основная эволюция... в общем, повторяется в развитии от раннесредневекового искусства к Микеланджело, к Челлини, к Джованни да Болонья».

Итак, **средства выражения** развиваются, непрерывно обновляются. Прямого возврата к уже использованным **СВ** нет. Но есть использование все более глубоких подсистем. И разнообразных объединений уже использованных **СВ**.

Но если мы констатировали, что идет какой-то процесс развития, обновления, то не пора ли задать самим себе следующий вопрос: а как, по каким внутренним законам идет это развитие?

Попробуем с этим вопросом разобраться в следующей главе. А пока для тренировки — несколько заданий.

Пример развития скульптуры подтверждает тезис о том, что развитие художественных систем идет за счет загрузки все более глубоких рангов. Возвращения к предыдущим системам нет.

10А. ЗАДАЧИ НА ОТСЛЕЖИВАНИЕ ЛИНИЙ РАЗВИТИЯ СВ

Приведем еще два примера, иллюстрирующих линии развития разных **ХС**. Проследите, как менялись **СВ**.

В текстах сделаны паузы. Попробуйте в этих местах прервать чтение и спрогнозировать, какой характер примут **СВ** следующего этапа развития.

У вас все получится. Только учтите: вы знаете закономерности, которых не знали создатели этих линий. Поэтому ваши предложения могут оказаться лучше, сильнее. Вы можете обгонять события.

ЗАДАЧА 52

Рассмотрим более детально эволюцию перового рисунка. Средневековый рисунок никогда не имел самостоятельного значения, а всегда служил подготовкой для стенной композиции или рукописной миниатюры. Его штрих не столько чертит реальные формы, сколько выполняет орнаментально-декоративные функции: вертикальные, лучевые линии подчеркивают, усиливают текущую динамику контура. <...> Сохранились альбомы рисунков эпохи готики: но их своеобразная роль не имеет ничего общего с той, которую играли альбомы последующих эпох; это не непосредственные впечатления художника от действительности, а собрания образцов и рецептов, условные типы и схемы.

Таков, например, альбом Виллара де Онненкура, французского архитектора XIII в. (Парижская Национальная библиотека): в нем нет никаких зарисовок с натуры, но мы найдем там планы и типы зданий, мотивы орнамента и драпировок, геометризованные фигуры людей и животных, определяющие их структуру, канон пропорций и способ использования для архитектурных деталей или для рисунка витражей. Первые альбомы в современном понимании как собрание этюдов с натуры появляются только в начале XV в. Пока известны два таких альбома итальянских художников Джованнино де Трасси и Пизанелло. Оба отличаются очень широким репертуаром: тут и животные, и этюды драпировок, и портреты, и акты (у Пизанелло мы находим даже зарисовки повешенных). Многие из рисунков Пизанелло использованы в его картинах. Вместе с тем, наряду с острыми реалистическими наблюдениями, мы встречаем в его альбоме и готические пережитки чисто орнаментальных принципов штриховки.

В течение всего XV века происходит борьба между двумя системами рисования: готической, линейной, орнаментально-плоскостной и ренессансной с ее органическим восприятием природы и пластической моделировкой форм. Важную роль в этой эволюции сыграли падуанский мастер Мантенья, который первым применяет диагональную штриховку и достигает в своих рисунках мощного рельефа, и флорентиец Антонио Полайоло, использующий штрих пера различного нажима и придающий линиям острую динамику. Но в рисунках Полайоло и его современника Боттичелли наряду с тенденцией к пластической моделировке сильно чувствуются пережитки готической орнаментальности. В итальянских рисунках их преодолевают только на рубеже XV и XVI вв. Причем происходит это в двух направлениях.

Во-первых, появляется новый вид рисунка – набросок пером движения, позы, даже поворота головы или очень беглого эскиза композиции. Иногда это – набросок будущей фрески или алтарной картины, иногда – совершенно самостоятельный замысел, который нельзя реализовать в другой технике. Таким образом, рисунок из вспомогательного средства становится все более самостоятельным, автономным искусством. Во-вторых, в то же самое время входит в употребление перекрестная штриховка, придающая пластическую выпуклость формам и создающая иллюзию пространственной глубины. Тем самым контур теряет свое значение и центр тяжести переносится в рисунке на внутреннюю форму.

На этой стадии развития находятся рисунки великих мастеров Высокого Возрождения в Италии: Леонардо да Винчи блестяще удаются наброски, беглые эскизы, порой точных и тонких штрихов выполняющие главные элементы композиции, выразительный жест, характерный профиль. <...> В рисунках Рафаэля поражают необычайно свободная, «открытая» линия, пластическая сила и динамическая штриховка; гибкие нажимы пера отзываются на малейший изгиб поверхности, форму лепит параллельная круглящаяся штриховка. Микеланджело и в рисунках остается скульптором: пластическую форму лепит тонкой сетью перекрестных штрихов, чеканит и шлифует мускулы, почти уничтожая значение контура.

Иногда бывает, что на одной странице альбома художник сделал несколько рисунков. Тогда во Флоренции каждый из них суще-

ствует самостоятельно, отдельно, независимо друг от друга; художника Северной Италии, напротив, интересует вся композиция листа, ее общий декоративный ритм.

(Виппер Б.Р. Введение в историческое изучение искусства. — М.: Изобразительное искусство, 1985. — С. 19—21.)

ЗАДАЧА 53

В архитектуре Древнего Рима ведущую роль играли стена, свод и арка. Ордер (то есть определенного типа колоннада) применялся либо отдельно (в портиках), либо накладывался на стену в виде полуколонн. Это было украшение, не несшее конструктивной нагрузки. В частности в римском Табуларии колонны по сторонам арочных проемов как бы врезаны в стену, подчеркивая ее массивность.

В поздней античности и в Средневековье стена оставалась основной архитектурных композиций. Ордер если и применялся, то только как украшение.

В самом начале Возрождения эти архитектурные средства исчерпались и не могли отразить новых идей. Согласно тогдашним представлениям, искать новые средства следовало в искусстве древних, в античности. В частности, Филиппо Брунеллеско исследовал раскопки Табулария. Его и других архитекторов поразили колонны, «утопленные» в стене. Он не знал, что в средние века стены Табулария были заделаны новой кладкой. В результате чего колонны-украшения стали выглядеть, как опорный, конструктивный элемент.

Эта ошибка оказалась прекрасно применимой к возникшей ситуации. И в первом же архитектурном произведении Возрождения — Флорентийском соборе — Брунеллеско применил свое «открытие». Купол собора сделан с использованием коринфского ордера — одного из видов колоннады.

Тот же Брунеллеско применяет ордер для связи отдельно стоящих опор с ордером основной стены (церкви Сан-Лоренцо и Сан-Спирито). Когда нужно было подчеркнуть роль стены, он искусственно уменьшал ордер (сакристия Сан-Лоренцо, капелла Пацци). Если до этого ордер применялся внутри зданий и под куполом, то в палаццо ди Парте Гвельфа Брунеллеско впервые выводит его на один из ярусов традиционного трехъярусного фасада флорентийского палаццо.

Затем ордерные элементы начинают обходить элементы здания (неоконченная церковь Санта-Мария дельи Анджели).

В палатцо Рученаи ордер располагается уже во всех трех ярусах.

Затем начинают использоваться различные варианты элементов ордера, дополнительных украшений (церкви Санта-Мария Новелла, Сан-Андреа, Сан-Франческо работы архитектора Альберти).

Архитектор Росселино использовал различные расстояния между колоннами ордера, делал колонны различной высоты, применил в качестве выразительного средства форму кладки (палатцо Пикколомини). А в палатцо Канцеллерия архитектор Браманте работает уже с цветом материала, меняя его по высоте колонн и стены.

Архитектор Сансовино в Венеции применяет ордер уже не только в отдельных зданиях, но и на уровне целых районов города. Здания городского центра покрыты логически связанными между собой ордерными конструкциями. А архитектор Палладио, продолживший работу над центром Венеции, в ордерах церквей Иль Реденторе и Сан-Джорджо Маджоре сделал ассоциативную связь даже с Венецианской лагуной.

Тот же Палладио не только конструирует ордер из колонн разного размера, но и удваивает некоторые из них (Базилика Виченцы). Внутри зданий конструкции ордеров повторяют конструкции других элементов, имеют разную высоту, по-разному связываются между собой (церкви Сан-Франческо дела Винья, Сан-Джорджо Маджоре), одновременно выполняют и функции других архитектурных элементов (церковь Иль Реденторе).

(Маркузон В. Ф. Античные элементы в архитектуре итальянского Возрождения // Культура эпохи Возрождения. — Л.: Наука, 1986. — С. 54—67.)

11. ТРИ ШАГА К РЕШЕНИЮ

Отношение к противоречиям является очень точным критерием культуры ума. Даже, собственно говоря, его наличия.

Э. В. Ильенков

Описывать момент возникновения новой **ХС** (и причины ее возникновения) можно по-разному. Можно сказать, что общественная ситуация потребовала от художника тех или иных **СВ**, — и он ответил на «общественный заказ». Это дает некое понимание начала и конца длинной цепи событий, но умалчивает о середине этой цепи. Точно так же, если мы объясним, что лампочка загорелась потому, что кто-то щелкнул выключателем, это будет правильно. Но очень уж поверхностно.

Можно сказать, что новая **ХС** такова потому, что такова природа таланта автора. Этот вариант вообще ничего не объясняет. Продолжая сравнение с лампочкой, можно сказать: она загорелась потому, что ее спираль именно из вольфрама.

Такие объяснения вполне устраивают тех, кому достаточно простого потребления искусства. Но нам с вами этого явно мало. Мы ведь поставили перед собой технологические задачи.

Поэтому попробуем понаблюдать процесс возникновения реальных новых **ХС** и выстроить модель, хоть сколько-нибудь инструментальную.

ЗАДАЧА 54



В X – XII веках в европейской архитектуре сформировался так называемый романский стиль. Если не углубляться в детали, то ТЕМОЙ его было характерное для средневекового христианства принижение, подавление человека. СВ для этого – толстые, массивные стены, тяжелое мощное перекрытие, узенькие окна-бойницы, полумрак внутри храма.

С середины XII века начинает набирать силу анти-тема: могущество, свобода человеческого разума, взлет вместо подавления. Эти идеи в архитектуре отразил новый стиль – готика. Для архитекторов-новаторов важно было создать конструкции легкие, летящие.

Но новый стиль не возник мгновенно из ничего. Изменения начались с самого близкого и простого элемента – со стен¹. Как при помощи стены передать тему легкости?

¹В других источниках развитие готического стиля начинают с других архитектурных элементов. Но для нашей задачи это просто не имеет значения.

Эта задача неоднократно разбиралась на семинарах по теории развития художественных систем. Практика семинаров показала: первый шаг к решению этой задачи все делают правильно. Все просто: если толстые стены выражают тяжесть и подавление, то легкость и взлет ясно покажут тонкие стены.

Но радость от простого решения быстро испаряется, как только слушатели начинают мысленно продолжать строительство. Возвели тонкие стены. Затем начинаем строить перекрытие. Какое? Обычное, известное, других пока нет. А оно тяжелое. Стены не выдержали и рухнули.

Среди слушателей начинается тихая паника. Кое-кто предлагает срочно изобрести новый материал — полегче. Это в двенадцатом-то веке. Другие советуют сделать стены не слишком тонкими. Правда, неясно, каким образом теперь передать тему легкости. Третьи рекомендуют не валять дурака, а строить старые добрые толстые стены. «А еретиков — сжечь!» — добавляет преподаватель. Всегда находится некто, кто по трезвому размышлению посоветует ставить внутри храма колонны. Снова приходится вводить поправку: в двенадцатом веке опорных колонн еще не изобрели. И не изобретут, не так это просто.

Из семинара в семинар на этом предложении исчерпываются. А дальше начинается спокойная планомерная работа — каковым и должно быть настоящее творчество.

Ситуация свелась к следующему: или мы делаем толстые стены — и перекрытие не падает (но новой идеи нет!), или мы делаем тонкие стены — и есть новая идея (но перекрытие падает!). Противоречие...

Но если для бытового мышления противоречие — признак тупика, то для ТРИЗ — живительная влага. ТРИЗ — наука о решении противоречий².

Сейчас мы рассмотрим, как все это выглядит в системах художественных.

Итак, противоречие — это ситуация, при которой выигрыш в одном качестве сопровождается явным и недопустимым проигрышем в другом.

Условимся такую ситуацию в **ХС** называть **художественным противоречием (ХП)**³.

² Впервые принципы решения противоречий в системах (тогда только технических) сформулировал автор ТРИЗ — Г. С. Альтшуллер. (Альтшуллер Г. С. Как научиться изобретать. Тамбовское книжное издательство, 1961).

³ Если подходить корректно, то в данной задаче только одно свойство является художественным — легкость стены. Второе — держать перекрытие — скорее свойство техническое. Тем не менее, мы рассмотрим эту систему до конца, поскольку на самом деле абсолютно художественных требований практически не существует. Всегда они упираются в проблемы исполнения. Прочность стены, свойства инструмента, ненужный контраст между частями ХС — все это требования не самые художественные, но, тем не менее, вполне реальные в художественной практике.

В практике к противоречиям обычно применяют три подхода.

1. Компромиссный.

Стараются не слишком усиливать выигрыш в одном качестве, чтобы не слишком проигрывать в другом. Если задача не содержит противоречия, то компромиссный путь, несомненно, хорош. Скажем, если бы нам надо было не передать ощущение легкости, а несколько сэкономить стройматериалы. Тогда бы мы сделали стену чуть потоньше, но так, чтобы она не уронила перекрытие. В задачах же, содержащих противоречие, компромисс — это всегда двусторонний проигрыш. Сделаем стену средней — и ни должной легкости не получим, ни гарантий удержания перекрытия.

2. Экстремистский.

Сохраняют или усиливают одно качество за счет другого. Если в задаче одно из требований к системе незначимо, не связано с потерями, то такой путь тоже вполне приемлем. Скажем, если бы требование легкости было не подготовлено всем общественным развитием, а выдвинуто каким-нибудь сумасшедшим. Тогда бы мы сделали стену толстой, «и никаких гвоздей».

Но таких ситуаций практически не бывает. В реальных же ситуациях, содержащих противоречие, экстремистский подход ведет к проигрышу еще более очевидному, чем компромисс. В нашем случае это обернется либо игнорированием огромной общественной потребности, либо тем, что в угоду легкости мы будем строить один за другим «саморазрушающиеся» храмы.

3. Творческий.

Сохраняют или усиливают одно свойство, но так, чтобы сохранить или усилить и другое. Этот путь почти всегда неочевиден. Такие решения относят к области таланта, гениальности. Но именно через такие решения наш мир движется вперед. В том числе и искусство.

Оставим экстремизм фанатикам, «разумные компромиссы» — хитрым политикам. Мы впредь будем заниматься только творческими решениями.

А для этого вернемся к нашим противоречиям. Существует стандартная формулировка **ХП**. Вот она:

ЕСЛИ (сделать нужное), **ТО** (хорошее следствие), **НО** (плохое следствие).

Для нашей задачи это будет выглядеть так:

ХП-1: если сделать стену тонкой, **то** она передаст тему легкости, **но** не выдержит перекрытия.

Очевидно, вы уже заметили, что возможно и второе **ХП**:

ХП-2: если стену сделать толстой, **то** она выдержит перекрытие, **но** не передаст тему легкости.

Запомним этот момент: в любой задаче содержится два прямо противоположных **ХП**. Мы в этом еще не раз убедимся.

Вернемся еще раз к исходной **ХС**. Какие элементы она содержит?

Можно, конечно, назвать и храм, и его фундамент, и воздух вокруг храма. Но все эти элементы не участвуют в задаче, проблема с ними никак не связана. В проблеме прямо участвуют только **стена, перекрытие и потребитель** (то есть тот, кто должен воспринять идею легкости). Этим и ограничивается система, в которой возникла проблема.

Причем перекрытие и потребитель прямо между собой не связаны. А вот **стена** непосредственно связана и с тем и с другим. Она должна держать перекрытие, она же должна вызывать у потребителя ощущение легкости. Фактически, задача «сошлась клином» именно на стене.

Такой элемент, на котором все сходится клином, есть в любой задаче. Его принято называть термином «**инструмент**»⁴. Сформулировать ХП — первый шаг к решению противоречия. Второй шаг — выбрать инструмент.

Теперь присмотримся к инструменту поближе. Что он должен делать? Чего мы от него ждем?

Ничего нового — он должен вызывать чувство легкости (первая подзадача) и держать перекрытие (вторая подзадача). Тогда зададимся вопросом: почему инструмент не выполняет наших требований? Каким он должен быть, чтобы все это проделывать?

Оказывается, он не так уж виноват. Ведь для того, чтобы передавать ощущение легкости, стена-«инструмент» должна быть **тонкой** (и чем тоньше — тем лучше). А чтобы держать перекрытие, она должна быть **толстой** (и чем толще — тем лучше). Рано или поздно любая противоречивая задача сводится именно к такой ситуации. В ней инструмент должен обладать сразу двумя противоположными «физическими» свойствами. Вот почему эта ситуация носит название **физическое противоречие (ФП)**.

Формулировка **ФП** тоже стандартна для любых задач:

(инструмент) **ДОЛЖЕН БЫТЬ** (свойство), **ЧТОБЫ** (первая подзадача), **И ДОЛЖЕН БЫТЬ** (антисвойство), **ЧТОБЫ** (вторая подзадача).

В нашем случае это будет выглядеть так:

ФП: стена **должна быть** тонкой, **чтобы** вызывать чувство легкости, **и должна быть** толстой, **чтобы** держать перекрытие.

⁴ Термин введен автором ТРИЗ Г. С. Альтшуллером.

(Пусть вас не смущает некоторая нескладность получаемых выражений. Это зависит от восприятия, от целей. Если бы нас интересовали литературные цели этого процесса, то мы бы откорректировали фразы. Но невольно повторили бы и старые понятия, мешавшие нам решать противоречие. Если же мы заинтересованы в решении, то формулировки противоречий стоит оценивать именно с этих позиций: насколько они приближают к решению, насколько выводят из круга старых понятий. По этим критериям наши фразы приобретут свою красоту).

Третий шаг в решении задач, содержащих противоречие — формулировка **ФП** — тоже сделан.

Оставим пока эту задачу (тем более, что многие из вас, наверняка, уже нашли решение). Мы ее решим позже, когда познакомимся с приемами решения **ФП**. Попробуем лучше пройти все три шага в других задачах.

ЗАДАЧА 55

Джайнизм — одна из самых интересных религий Индии. В ней, в частности, есть духи-охранители, так называемые байроби — бесплотные, бестелесные, бесформенные существа. В храме джайнов должны быть скульптурные изображения байроби. Причем такие, чтобы сразу можно было сказать, что это духи. Обычное СВ для таких случаев — фигура духа делается человекообразной. Это дает высокую узнаваемость (сравните с христианскими изображениями ангелов, по идее, таких же бесплотных). Но байроби, в отличие от ангелов, — бесформенны. Как же сделать скульптуру байроби?

ХП-1: Если сделать скульптуру байроби человекообразной, то она будет узнаваемой, но не создаст впечатления бесформенности.

ХП-2: Если сделать скульптуру байроби неправильной формы, то она создаст впечатление бесформенности, но не будет узнаваемой.

Инструмент: скульптура байроби.

(Поначалу слушатели семинаров в этой задаче в качестве инструмента часто называют «байроби». Это неверно. Мы работаем не с духами, не с религиозными представлениями. Наша область применимости — художественные выразительные средства. Перед нами совершенно не стоит задача придать духам удобную для нас форму. Или обратиться джайнов в другую веру. Нам надо адекватно изобразить то, что лежит перед нами как данность. Для джайнов байроби

бесформенны, — и это для нас в этой задаче непреложный закон. Искусство не меняет действительность, оно только в меру сил ее изображает. Поэтому инструментом в нашей задаче будут не байроби, а их изображение, в данном случае скульптурное.)

ФП: скульптура байроби должна иметь человекообразную форму, чтобы быть узнаваемой в качестве духа, и должна иметь неправильную форму, чтобы создать впечатление бесформенности.

При формулировании **ФП** очень важно следить за тем, чтобы свойство и антисвойство действительно были противоположны. В нашей формулировке это неочевидно. Человекообразная и неправильная формы не противоположны. Попытаемся переформулировать.

ФП: скульптура должна иметь определенную (в данном случае — человекообразную) форму, чтобы быть узнаваемой в качестве духа, и должна иметь неопределенную (нечеловекообразную) форму, чтобы создать впечатление бесформенности.

В этой задаче проблема возникла при формулировке ФП. Есть и другие проблемы. Довольно часто возникают ситуации, когда трудно определить, на каком ранге нужно решать задачу.

ЗАДАЧА 56

Рифма — один из самых сильных видов ритма в поэзии. Особенно она желательна в драматургической поэзии. Однако, далеко не во всяких ситуациях поэтическая речь персонажа звучит естественно. Рифма мешает в таких случаях. Она придает четкость речам персонажей, но речь «в рифму» совершенно неестественна. Что делать в этом случае?

Эту задачу можно попытаться решать на нескольких рангах. На всей поэтической драматургии мира. На какой-либо пьесе. На одном монологе. На одном стихе.

Для таких случаев можно применить следующую рекомендацию: **для формулировки ХП выбирается минимальный ранг, на котором сохраняется задача.**

Проверим для нашего случая. Для поэтической драматургии задача есть? — Есть. Для одной пьесы в стихах? — Есть. Для одного монолога? — Тоже есть. Для одного стиха?.. Задача пропала, так как для рифмы необходимо наличие хотя бы двух стихов, которые бы рифмовались друг с другом. Таким образом, ранг **ХС**, на котором мы будем решать задачу, выбран. Тем самым определен и объект задачи —

монолог (или даже фрагмент монолога, в котором есть несколько стихов). Для него и будем составлять **ХП**.

ХП-1: Если монолог будет рифмованным, то речь персонажа приобретет четкость, но потеряет естественность. **ХП-2:** Если монолог будет нерифмованным, то речь персонажа будет естественной, но потеряет четкость.

Инструмент: монолог.

ФП: Монолог должен быть рифмованным, чтобы сохранить четкость речи персонажа, и должен быть нерифмованным, чтобы сохранить естественность речи.

Три задачи из трех разных видов искусств. Но везде одна и та же схема продвижения к решению: две формулы **ХП** — выбор инструмента — формула **ФП**. Еще немного — и мы дойдем до самих решений.

Проблемы в искусстве возникают тогда, когда в системах складываются противоречивые ситуации. Изменения высоких уровней происходят в художественных системах в тех и только в тех случаях, когда противоречие решается творческим путем. Процесс решения можно облегчить определенной процедурой преобразования: формулировкой художественного противоречия, выявлением «инструмента» и формулировкой физического противоречия.

11А. СЛОВА РАЗНЫЕ — СУТЬ ОДНА

Терминология, навязанная прошлому, непременно приводит к его искажению, если ее целью — или попросту результатом — является сведение категорий прошлого к нашим, поднятым для такого случая в ранг вечных.

По отношению к этикеткам такого рода есть лишь одна разумная позиция — их надо устранить.

Марк Блок

Мне очень часто задают вопрос: не являются ли приводимые примеры противоречий и задач неким набором казусов из жизни деятелей искусства?

Вопрос серьезный, даже философский. Действительно, не существует четкой границы между набором примеров, иллюстрирующим некую мысль, и доказательством этой мысли. Со скольких песчинок начинается куча? Со скольких примеров можно говорить о доказанности того или иного положения?

Да, картотека, лежащая в основе материала этой книги, содержит десятки тысяч примеров. Это много. Но весь объем искусства в истории человечества в тысячи раз больше!

На этот вопрос точного ответа вообще не существует. Я уверен в том, что модель закономерного развития **ХС** правильна. Эта уверенность основана на том, что модель подтверждают все новые и новые примеры. А вот примеры, опровергающие эту модель, пока не встречались. Конечно, еще многое придется исследовать. Но это дополнения, а не возражения.

Время, как всегда, покажет. Но кое-что можно сделать и сейчас.

Давайте рассмотрим примеры противоречий в разных видах искусства, на разных рангах, в разные времена, в разных группах. Может быть, это поможет нам несколько полнее представить себе картину нашего противоречивого мира.

Пример 72

Скульптуру эпохи Возрождения характеризует борьба двух противоположных тенденций. С одной стороны, в это время возрождается рельефное восприятие скульптуры (с одной точки зрения), свойственное античности. С другой стороны, именно в эпоху Возрождения памятник начинает отделяться от стены, становится независимым от архитектуры, устремляется на середину площади.

(Виппер Б. Р. Введение в историческое изучение искусства. — М.: Изобразительное искусство, 1985. — С. 141.)

Пример 73

...Есть один момент, который делает вообще невозможным полную тождественность, даже близкое сходство между образами поэзии и графики (речь идет об искусстве книжной иллюстрации – Ю. М.). Дело в том, что в литературе все события развертываются во времени, характеризуются в становлении, одно за другим, иллюстратор же должен перевести эти события на отношения плоскости и пространства, поставить их одно рядом с другим или концентрировать в одном моменте. Иными словами, точное следование тексту, его имитация противоречили бы самим основам графического стиля.
(Там же. — С. 70–71.)

Пример 74

...Ксилографии присуща известная двойственность, дуализм разделения труда: художник рисует свою композицию на бумаге, специалист-резчик режет рисунок на деревянной доске... Это разделение труда, с одной стороны, увеличивало популярность гравюры на дереве, с другой же стороны, заключало в себе и некоторую опасность потери единства стиля: или рисовальщик мог ставить перед собой задачи, не соответствующие специфике ксилографии, или резчик не улавливал намерений рисовальщика. В какой-то мере можно утверждать, что в дуализме гравюры на дереве скрыта одна из причин ее упадка в XVI веке.
(Там же. — С. 34.)

Пример 75

(В конце XVI века холсты для картин стали покрывать цветными грунтами – Ю. М.) Цветной грунт поощрял контрасты колорита, его динамику, но уменьшал прочность картины. Поэтому картины эпохи барокко, хотя они выполнены позднее, частью дошли до нас в худшем состоянии, чем картины мастеров Кватроченто.
(Там же. — С. 150.)

Пример 76

(Подготовка к постановке оперы «Евгений Онегин» в 1878–79 гг. – Ю. М.) Нередко между музыкальным руководителем спектакля и режиссером вспыхивали ссоры. Оба были людьми горячими, нетерпимыми к фальши и не шли на компромиссы. Рубинштейн требовал предельной точности в исполнении партитуры, а Самарин добивался правдивости поведения на сцене. Иной раз эти требования были несовместимы, и тогда разражалась буря.
(Тарасов Л. Волшебство оперы. — Л.: Детская литература, 1979. — С. 138.)

Пример 77

Как только состояние лирической концентрации обрело выявленное вовне словесное выражение, оно перестает быть «мгновением». Словесное высказывание протекает во времени — и здесь основа противоречивости и внутренней напряженности лирического жанра как рода искусства: с одной стороны, органически присущая лирике предельная краткость, стремление не выходить за пределы «заданного» состояния... с другой стороны, стремление к известной описательности...

(Сильман Тамара. Заметки о лирике. — Л.: Советский писатель. — С. 6—7.)

Пример 78

Что же допустимо для живописца? Живопись как искусство подражательное, может, конечно, изображать безобразное, но с другой стороны, живопись как изящное искусство не должна изображать его.

(Лессинг Г. Э. Лаокоон, или О границах живописи и поэзии. Избранное. — М.: Художественная литература, 1980. — С. 470.)

Пример 79

...Десятиминутную киноленту автора сценария и режиссера Л. Жургиной «Фемида на спортплощадке» было бы занятно послушать. Потому как нашими собеседниками являются умные, интеллигентные и интересные люди: двое судей международной категории по гандболу из нашей республики. У этих привлекательных мужчин есть что нам сказать, им позволяют это сделать, но беседовать мы все-таки можем только иногда. Потому что слишком большая нагрузка предназначена нашим глазам. Оператор В. Крогис заставляет нас молниеносно нестись от одного края площадки к другому, от одних ворот к другим. Глаза наслаждаются физически сильными телами. Сердце накаляется вместе с жаром игры, — и поэтому мыслям героя киноленты мы можем только кивнуть головой, радость конфронтации наш мозг почти что не чувствует.

Пример 80

(О спектакле Саратовского академического драматического театра по пьесе А. Платонова «14 красных избушек» — Ю. М.) Совершенство и плотность слова Платонова становятся для театра про-

блемой: они для него как бы избыточны. Сегодня он привык к иным отношениям с текстом: у современных драматургов слово «истончено», оно чаще всего осознает себя трамплином для будущего режиссерского прыжка. Очень точно почувствовав эту вот сложность, режиссер самоотверженно попытался найти такой тип спектакля, в котором бы открылся простор именно слову Платонова, пусть даже в ущерб сценической занимательности. Отсюда необычайная для Дзекунa медлительность действия, отсюда такое внимание к чистому, без режиссерского украшения, диалогу. Театр стремится дать зрителю возможность прочувствовать вполне магию платоновского письма. Однако законы восприятия прозы и драмы непримиримо сталкиваются. И режиссер ищет компромисс, ради текста вступает в борьбу с требованиями собственного искусства. К сожалению, победа не дается ему вполне: спектакль не обрел художественной целостности, его чисто театральная ипостась (сценография, изображение эпизодических персонажей, логика соотношения частей) не всегда соответствует уровню режиссерского осмысления художественной природы и содержания пьесы.

(Кречетова Р. Встреча с кентавром // Советская Культура. — 1987. — 29 октября.)

Пример 81

(Из письма А. Твардовского Баграту Шинкубе о поэме «Песнь скалы». — Ю. М.) Я считаю слабой стороной поэмы ее сюжетную усложненность, иногда приобретающую авантюрно-романтический характер, как, например, в главе «Кабардинский князь». Такой сюжет, вообще говоря, более под силу прозе. Стих, вынужденный служить целям повествовательного изложения столь сложных ситуаций, теряет в весе, становится амузыкальным, местами перегружен словами служебного значения.

(сб.: День поэзии, 1980. — С. 131.)

Пример 82

Герои «Бедных людей» — соседи, их квартиры разделяет двор, притом неширокий: Макару видна герань на подоконнике в комнате Вари. Однако это реальное физическое пространство, которое на экране так легко изобразить, дано в повести как пространство особое: все естественное в нем искажено. Макару и Варе нельзя открыто встречаться, они вынуждены переписываться (здесь эпистолярная форма общения — единственно возможный прием повествования). Девушкин иногда, таясь от всех,

навещает свою подопечную, что всякий раз сопряжено для него с мучительными трудностями, с опасностью «разоблачения» и насильственной разлуки. В художественном пространстве повести – свои измерения, свои законы; оно огромно и непреодолимо враждебно, оно разделяет и разлучает героев. Это страшное, беспощадное, бесчеловечное пространство социальной жизни тогдашней России. Как воплотить его на экране, развернуть в действиц, которое происходит в реально существующем, изображенном экранном пространстве?

(Левин Е. С. Художественный образ в киноискусстве. — Киев: Мистецтво, 1985. — С. 122–123.)

Пример 83

И все же научно-популярные фильмы, где актеры играли роли ученых, как правило, получались недостаточно естественными и правдивыми. То в одном, то в другом эпизоде чувствовалась какая-то натяжка, неловкость, фальшь. Видимо, попытка совместить пояснительный научный текст с живыми диалогами не всегда приемлема.

Появляется, как нам кажется, какая-то «функциональная несовместимость».

(Загданский Е. П. От мысли к образу. — Киев: Мистецтво, 1986. — С. 183–184.)

Пример 84

В Государственном театре оперы и балета Латвийской ССР постановщик А. Лемберг ставил детский балет «Волшебная птица Лолиты» по пьесе-сказке А. Бригадере. В сказке жар-птица должна спеть, и ослепший король прозреет. В балете птица перед королем танцует. Но как увидит ее танец слепой король? Противоречие не решено.

Пример 85

Последнее время резко увеличилось число балетных постановок литературных произведений. В частности – «Гамлета». Танец может передать поэтичность образа датского принца, перепады его душевных состояний. Но он не может воплотить идею, владеющую Гамлетом, философский слой пьесы. Автор статьи предлагает вообще отказаться от таких балетных постановок.

(Аркина Н. Не танцуйте Печорина, пусть стреляет! // Литературная газета. — 1984. — 1 августа.)

Как видите, противоречия буквально преследуют искусство. И каждый раз, когда их игнорируют или «решают» компромиссами — результат оказывается печальным или смешным. Как в **примере 84**.

Примеры внешне выглядят по-разному. И объясняют их каждый раз по-разному. Придуманы сотни терминов чуть ли не на каждый новый случай. Объяснения ищут в особенностях эпохи, в характере автора, в его детстве, окружении — в чем угодно **снаружи**. В этой терминологии путаются даже специалисты. Значит, пора отнестись к этой терминологии так, как советует историк Марк Блок (см. эпиграф).

Но что же делать тогда с самими описанными случаями? Увы! — ничего нового. Навесить следующую терминологию. Предыдущая сделала все эти случаи разными. По новой терминологии (по новой модели) они одинаковы. Проверить можете на следующей задаче:

ЗАДАЧА 57

Для всех примеров, приведенных в этой главе, сформулируйте ХП. Выберите инструмент. Сформулируйте ФП. Решать пока не надо!

Эти примеры подобраны так, чтобы видна была еще одна особенность ситуации. Иногда проблема описывается, действительно, как казус «из жизни великих людей» (пример 76). Иногда автор примера настолько увлекается красивыми словесами, настолько погружается в мир собственных мыслей и чувств, что трудно понять, что же он, собственно, имел в виду (примеры 77, 79, 80). Приходится продирается сквозь заросли авторских ассоциаций, чтобы, в конце концов, убедиться — перед нами обычное, банальное противоречие. И оно обычно и банально не решено.

Но иногда проблема осознается именно как противоречие (примеры 72, 73, 74, 75, 78, 81, 82, 83), хотя и описывается каждый раз разными словами. Вот это-то нам важно понять и почувствовать. При всей разнице авторских подходов, особенностей разных видов искусств в них проявляются одни и те же закономерности, которые могут и должны быть описаны одними и теми же словами.

Несколько таких закономерностей мы уже рассмотрели. Но самое интересное еще впереди.

Противоречие — не особая ситуация в развитии искусства, а основной механизм этого развития.

12. РАЗДЕЛЯЙ — И ВЛАСТВУЙ

Отражение природы в мысли человека надо понимать не «мертво», не «абстрактно», не без движения, не без противоречий, а в вечном процессе движения, возникновения противоречий и разрешения их.

В. И. ЛЕНИН

Итак, мы научились делать три мысленных операции, три шага к решению противоречивой ситуации. Различных ситуаций может быть великое множество. Нет ничего удивительного в том, что искусствоведение до сих пор не сумело в них разобраться. Скорее всего, это просто невозможно.

На уровне **ХП** задачи уже вполне можно типизировать. Но типов этих все еще слишком много.

На уровне же **ФП** остается всего несколько типовых приемов разрешения. К которым и сводится все бесконечное многообразие задач. И которые придают смысл предыдущим операциям.

Формулировка **ФП** сводит задачу к парадоксальному состоянию, когда к одному и тому же объекту предъявляются противоположные требования. Эти требования исключают друг друга. И единственный способ справиться с парадоксом — это развести требования. Так, чтобы они не мешали друг другу. Мы сейчас рассмотрим шесть способов разрешения физических противоречий в искусстве.

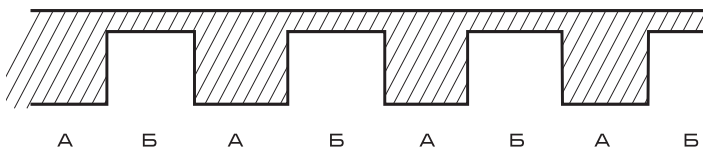
1. Разделить противоречивые требования В ПРОСТРАНСТВЕ

Это значит, что на каждое из требований отвечает не весь объект, а только его часть (части). А другая часть (другие части) отвечают на другое требование. Если инструмент по условиям **ФП** должен проявить свойства А и Б, то разделить в пространстве можно по схемам:

1а. **ААА-БББ** (часть системы со свойством, часть с антисвойством);

1б. **АБАБАБ** (части со свойством и антисвойством поочередно).

Вспомним **задачу 54** о готической стене. По требованиям **ФП** стена должна быть и толстой, и тонкой. Разделим ее по схеме 1б. Получится стена следующего сечения: на участках «а» стена толстая, а на участках «б» — тонкая.



Противоречие разрешено. Именно таким образом поступили архитекторы, с работ которых и начинается история готического стиля. (*Guze Joanna. Na tropach sztuki. — Warszawa, Nasza Księgarnia, 1982.*) Решение маленького противоречия привело к огромным изменениям в культуре. Ведь изобретение нового стиля — это, по нашей схеме, изменение пятого уровня.

В **задаче 55** — о скульптурах байроби — ситуация совершенно аналогичная. Только разрешить ФП удобнее по схеме 1а. Часть скульптуры будет бесформенной, а часть человекообразной, узнаваемой. Действительно, эти бесформенные фигурки имеют человеческое лицо. (*Терехов В. Ожерелье Индии. На суше и на море. 1986. — М.: Мысль. — С. 211.*)

По той же схеме решена и **задача 56** — о рифме в поэтической драматургии. Часть монолога пишется свободным нерифмованным стихом, а часть — имеет рифму. По чисто психологическим причинам удобнее рифмованной сделать последнюю часть. Например, так:

*В том и забава, чтобы землекопа
Взорвать его же миной: плохо будет,
Коль я не вруюсь глубже их аршином,
Чтоб их пустить к луне; есть прелесть в том,
Когда две хитрости столкнутся лбом!*

(«Гамлет», III, 4.)

2. Разделить противоречивые требования ВО ВРЕМЕНИ

Это означает, что в какой-то период времени инструмент проявляет одно свойство (отвечает на одно требование), а в другой период — другое свойство (отвечает на другое требование). Здесь тоже возможны несколько схем:

2а. ААА → БББ (сперва одно, потом другое)

2б. А→Б→А→Б→А→Б (то одно, то другое поочередно)

2в. А → БББ (предварительно одно, в основное время — другое)

2г. (а) → БББ → (одно так быстро, чтобы не мешать другому)

Пример 86

Допустим, в пьесе есть только отрицательные персонажи. Но кроме действий персонажей, автор хотел бы высказать некоторые свои — положительные — мысли. Произнести их может только один из персонажей. Но отрицательный персонаж не может говорить положительные вещи — это будет неестественным.

Как высказать положительные мысли, не рискуя естественностью персонажа?

ХП-1: Если персонаж выскажет положительные мысли, то он выразит идеи автора, но будет неестественным.

ХП-2: Если персонаж не будет высказывать положительных мыслей, то он будет естественным, но не выскажет авторских идей.

Инструмент: персонаж.

ФП: Персонаж должен быть положительным, чтобы иметь возможность высказать авторские мысли, и должен быть отрицательным, чтобы сохранить естественность в пьесе.

По схеме 2а персонаж должен быть сперва, например, положительным, а затем — отрицательным.

А. Н. Островский в пьесе «Доходное место» дает возможность главному герою — Жадову — высказать положительные авторские идеи. Жадов поначалу выглядит естественно положительным. Но затем развитие действия показывает, что Жадов — отрицательный персонаж. Положительные слова в его начальном монологе оказываются СВ для дополнительной подтемы: Жадов еще и позер.

(Добролюбов Н. А. Темное царство. // Собр. соч. в 9-ти томах. — М. — Л., 1961 — 1964, т. 5. — С. 25–27.)

Сравните эту ситуацию с совершенно аналогичной, о которой писал М. Горький:

«В пьесе много лишних людей и нет некоторых — необходимых — мыслей, а речь Сатина о человеке-правде бледна. Однако — кроме Сатина — ее некому сказать, и лучше, ярче сказать — он не может. Уже и так эта речь чуждо звучит его языку. Но — ни черта не поделаешь!»

(Горький. М. Письмо к К. П. Пятницкому от 14 или 15 июля 1902 г. // Собр. соч. т. 28. — С. 265.)

Писатель прекрасно осознавал противоречивость ситуации, но не сделал даже попытки решить противоречие. Результат — явно слабый эпизод в пьесе.

Пример 87

Фильм «Кабирья» в начале века заслуженно считался самым грандиозным по своей постановке. Для его съемок изготовили неслыханно большие по тем временам декорации. Но в процессе съемок режиссер Джованни Пастроне и оператор Хомон обнаружили, что декорации, изображающие огромный храм, не помещаются в кадр. Они попробовали установить камеру подальше. Декорации вошли в кадр, но теперь оказались не видны тщательно выписанные детали декораций. Как же показать на экране и декорации в целом, и все детали?

ХП-1: Если установить камеру близко к декорациям, то будут видны детали, но в кадр не войдет декорация целиком.

ХП-2: Если установить камеру далеко от декорации, то декорация войдет в кадр целиком, но не будут видны детали.

Инструмент: камера.

ФП: Камера должна быть «близкой» к декорации, чтобы видны были детали, и должна быть «далекой» от декорации, чтобы вся декорация поместилась в кадр.

По схеме 2б камера должна быть то близкой, то далекой. То есть, должна перемещаться. Именно тогда-то и был изобретен прием «тревелинга» — движущейся камеры, который сейчас является одним из основных приемов кинематографа.

(Соболев Р. Как кино стало искусством. — Киев: Мистецтво, 1975.)

Пример 88

В повести некий генерал сыграл роковую роль в жизни мелкого чиновника. Чиновник и без того был в тяжелейшем моральном и финансовом состоянии. Но когда генерал совершенно несправедливо и незаслуженно сделал ему выговор, чиновник заболел и умер. Нужно показать, что весь долгий и трагичный финал чиновничьей жизни связан именно с генералом. Генерал должен как бы непрерывно «нависать» над чиновником. Но фигура генерала будет явно лишней, ему нечего делать в описании жизни мелкого служащего. Он эпизодически появится только в самом конце. Как показать его постоянное влияние?

ХП-1: Если показывать генерала на протяжении всей повести, то можно передать его постоянное влияние, но это перегрузит повествование.

ХП-2: Если показать генерала только в самом конце, то это не перегрузит повествование, но не покажет его постоянное влияние.

Инструмент: генерал.

ФП: Генерал должен быть «постоянным» на протяжении всей повести, чтобы показать его постоянное влияние на жизнь чиновника, и должен быть «временным», чтобы не перегружать повествование.

По схеме 2в следует ввести генерала предварительно. А чтобы он и в таком виде не перегружал повесть, можно воспользоваться схемой 2г — и вводить его краткими, незаметными упоминаниями.

В повести Н. В. Гоголя «Шинель» с самого начала четырежды упо-

минается генеральский чин Значительного Лица. И еще трижды в сцене с портным Петровичем внимание читателя обращается к табакерке Петровича, на которой нарисован генерал.

3. Разделить противоречивые требования МЕЖДУ СИСТЕМОЙ И ЕЕ ПОДСИСТЕМАМИ

Это означает, что каждая из подсистем обладает одним свойством, а вся система в целом — другим, противоположным.

Пример 89

Идет грамзапись песни. По замыслу автора фоном должен служить шум ярмарки, карусели — такой, как это было в прошлом. Подобные записи существуют. Одну из них — запись парового органа — и попытались использовать в качестве фона. Но мелодия записи отвлекала от самой песни. Сделать фон тише тоже нельзя — он перестает быть слышен. Как же записать песню с нужным фоном?

ХП-1: Если в качестве фона песни будет звучать запись парового органа, то создастся нужное «ярмарочное» впечатление, но пропадет сама песня.

ХП-2: Если в качестве фона не будет звучать запись парового органа, то песня будет слышна хорошо, но не создастся «ярмарочное» впечатление.

Инструмент: запись парового органа.

ФП: Запись парового органа должна быть, чтобы создать «ярмарочное» впечатление, и не должна быть, чтобы не забивать песню. (Обратите внимание: нужным качеством инструмента в данном случае является само его наличие. Этот вариант **ФП** встречается довольно часто.)

Прием 3 подразумевает, что фоном для песни должны служить части записи (они — есть), а записи как целого быть не должно (записи — нет).

... Рассказывает Джордж Мартин (музыкальный руководитель «Beatles» — Ю. М.): «Однажды Джон сказал мне: «У меня есть песня под названием «Being for the Benefit of Mr. Kite», и хотелось бы, чтобы она звучала так, как шумит ярмарка на площади с веселой каруселью». <...> ...Я достал ленты старых паровых органов с записями, начиная с марша, исполняемого на саксофоне, и кончая звучанием свободного колокола. Эти ленты я разрезал по 30 сантиметров. Звукорежиссер разбросал их, вновь собрал и соединил. Затем мы сно-

ва немного перемешали отдельные части, пока не получилась запись, которая не имела музыкальной формы и была бессмысленной. Но, несмотря на проделанную работу, шум парового органа остался. Эту запись я соединил с пением «Битлз», и таким образом в качестве фона получился шум ярмарки и карусели».

(Шмидель Г. BEATLES. Жизнь и песни. — М.: Музыка, 1990.)

Вспомним **ПРИМЕР 23**: «Песню про горы», которую А. П. Бородин использовал в опере «Князь Игорь». Он воспользовался тем же приемом: песни в целом нет, а в виде частей она есть.

Пример 90

Вспомните самую первую задачу этой книги. Повторим условие. Финский архитектор Рэйм Пиэттиле был приглашен в Кувейт для строительства правительственного здания. Кувейт — типичная арабская страна, с характерной арабской архитектурой. Здание правительства должно быть точно таким же — витиеватым, прихотливо извилистым, как арабская вязь. Но Пиэттиле — финский архитектор. Он привык работать с прямыми линиями, прямоугольными плоскостями. Именно этот стиль он задумал применить и в новом заказе. Но такое здание не вписалось бы в окружающую архитектуру. Какой же должна быть концепция здания?

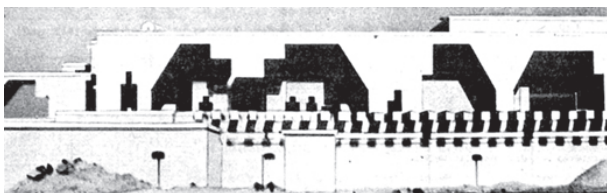
ХП-1: Если построить здание в финском стиле, то архитектор исполнит свой замысел, но здание не впишется в окружающую архитектуру.

ХП-2: Если построить здание в арабском стиле, то оно впишется в окружающую архитектуру, но архитектор не исполнит свой замысел.

Инструмент: контур здания. (Помните? — минимальный ранг, на котором задача сохраняется.)

ФП: Контур здания должен быть прямолинейным, чтобы исполнился замысел архитектора, и должен быть извилистым, чтобы здание вписалось в окружающую архитектуру.

В соответствии с приемом 3 все конструктивные элементы здания должны быть прямолинейными, но собраны они в извилистую арабскую конструкцию. Именно так и построено здание правительства Кувейта.



Пример 91

В античном искусстве категорически запрещалось изображать или описывать безобразное (в Фивах за это полагалась даже смертная казнь).

В поэме Гомера «Илиада» есть персонаж – Терсит. По замыслу автора Терсит не только глупый, трусливый и наглый, но и крайне безобразный.

Как же описать внешность Терсита, не нарушая тогдашних канонов искусства?

ХП-1: Если описать Терсита безобразным, то его внешность будет соответствовать его характеру, но нарушатся каноны.

ХП-2: Если описать Терсита не безобразным, то каноны не будут нарушены, но его внешний вид не будет соответствовать его характеру.

Инструмент: описание Терсита.

ФП: Терсит должен быть описан безобразным, чтобы его внешность соответствовала его характеру, и должен быть описан не безобразным, чтобы не нарушать канонов.

Очевидно, что описывать безобразного Терсита нужно по частям, по возможности отделив части описания друг от друга.

«...Гомер изобразил самую безобразную наружность в лице Терсита, притом изобразил по частям. На каком же основании позволил он себе при описании безобразного то, чего так старательно избегал в описании прекрасного? Разве впечатление от безобразного не ослабляется, как и впечатление от красоты, благодаря постепенному перечислению составляющих его частей?»
(Лессинг Г. Э. Лаокоон. Избранное. — М.: Художественная литература, 1980. — С. 467.)

4. Разделить противоречивые требования МЕЖДУ СИСТЕМОЙ И НАДСИСТЕМОЙ

Это значит, что одно свойство присуще системе самой по себе, а другое, противоположное, относится к объединению этой системы с другими (одинаковыми или разными).

Пример 92

Пушкин и его единомышленники-писатели зло и далеко не всегда заслуженно высмеивали своего современника писателя Н. Полевого. Как раз в тот период в моде были эпиграммы. И они посылались на Полевого. Сам Полевой был неплохим писателем, удавались ему и пародийные стихи. А вот эпиграммы не получались столь же острыми и злы-

ми, как у Пушкина. Поэтому ответить эпитаграммой он не мог — это вызвало бы дополнительные насмешки. Отвечать пародией на стихи Пушкина тоже лишено смысла, так как это уже не будет ответ на эпитаграммы. Как же отбиться от незаслуженных нападок?

ХП-1: Если ответить эпитаграммой, то жанр ответа будет соответствовать жанру нападок, но не будет достаточно острым.

ХП-2: Если ответить не-эпитаграммой (например, пародией), то ответ будет достаточно острым, но не «попадет в жанр».

Инструмент: жанр ответа.

ФП: Жанр ответа должен быть эпитаграммой, чтобы соответствовать жанру нападок, и должен быть не-эпитаграммой (например, пародией), чтобы быть достаточно острым.

Прием 4 подразумевает объединение эпитаграммы с каким-нибудь другим жанром (тогда ответ будет иметь свойство эпитаграммы, а объединение ответа с чем-то еще будет иметь нужное свойство не-эпитаграммы). Конечно, в данном случае выгоднее объединить с пародией, в которой Полевой силен. И написать пародию на пушкинские эпитаграммы.

«Полевой начал отбиваться от нападавших на него писателей пушкинского круга. Не обладая даром эпитаграмматиста в прямом смысле этого слова, Полевой принял оригинальное решение — он контаминировал (т. е. объединил — Ю. М.) два жанра: эпитаграмму и пародию... Пример — блестящая победа Полевого над Пушкиным по поводу «Собрания насекомых».

(Гиллельсон М. Предисловие к книге «Русская эпитаграмма». — Л.: Советский писатель, 1988. — С. 27–29.)

Пример 93

В альбоме «Sergeant Pepper's Lonely Hearts Club Band» группы «Beatles» есть песня Дж. Харрисона «Within You, Without You». Это был период, когда Харрисон увлекся индийской музыкой. Протяжные индийские мотивы и философские темы лежат в основе этой песни. Аккомпанемент — заунывные звуки индийских инструментов. Песня очень длинная и довольно скучная. Она представляет собой разительный контраст с мажорными, ироничными песнями «Beatles». Как, сохранив песню, не испортить ироничную атмосферу альбома?

ХП-1: Если песню сделать скучной, то это не будет противоречить замыслу автора, но будет противоречить атмосфере альбома.

ХП-2: Если песню сделать веселой, то это согласуется с атмосферой альбома, но будет противоречить замыслу автора.

Инструмент: песня.

ФП: Песня должна быть скучной, чтобы не противоречить замыслу автора, и должна быть веселой, чтобы согласоваться с атмосферой альбома.

Очевидно, нужно добавить к песне что-то, что сделает смешным, ироничным весь комплекс этого «чего-то» с песней. Таким образом, песня останется скучной, а ее комплекс с «чем-то» — будет веселым. Самое простое — реакция самих музыкантов на эту песню.

«В альбоме только одна песня Харрисона — «Within You, Without You». <...> Песня очень длинная и, окрашенная индийским колоритом, создает атмосферу одиночества и скуки. Чтобы развеять это впечатление, Харрисон в конце смеется».

(Воробьева Т. История ансамбля «Битлз». — Л.: Музыка, 1990. — С. 182.)

Пример 94

В кинофильме режиссера Антониони «Забриски поинт» главная героиня — Дария — секретарша крупного босса, бросает ненавистный ей мир делачества и уезжает в уединенную долину. Через время она возвращается на виллу босса посмотреть, что там происходит. Дария идет по вилле, видит серию творящихся там безобразий и вдруг бежит прочь. Отъехав подальше, она оборачивается и мысленно взрывает виллу.

Проблема заключается в том, что кадр, показанный на экране, в самом себе заключает реальность.

Если на экране взрыв — то это «реальный» взрыв по сюжету. Никакие наплывы, закрытые глаза героини и т. п. тут не помогут.

Как же показать именно мысленность этого взрыва?

ХП-1: Если показать кадры взрыва, то это будет соответствовать сюжету, но не отразит то, что эпизода этого в действительности не было.

ХП-2: Если не показывать кадры взрыва, то этого эпизода как бы не будет, но это не соответствует сюжету.

Инструмент: кадры взрыва.

ФП: Кадры взрыва должны быть реальными, чтобы соответствовать сюжету, и должны быть не-реальными, чтобы показать, что эпизода в действительности не было. В соответствии с приемом 4 сам эпизод должен быть «реальным», т. е. показан на экране, а его объединение с «чем-то» должно быть нереальным. Поскольку ничего подходяще-нереального в сугубо реалистическом фильме нет,

то можно объединить этот эпизод «с самим собой», т. е. повторить его несколько раз подряд. Будет очевидным, что несколько одинаковых взрывов одной и той же виллы подряд — нереальны, мысленны. У Антониони этот эпизод повторяется десять раз.

(По кн.: Соболев Р. Как кино стало искусством. — Киев: Мистецтво, 1975.)

5. Разделить противоречивые требования МЕЖДУ СИСТЕМОЙ И АНТИСИСТЕМОЙ

Это значит, что свойство проявляет система, а антисвойство — антисистема или ее объединение с системой. Варианты получения антисистем: вверх ногами, от конца к началу, часть объекта заменить ее антисистемой, ввести дополнительную антисистему.

Возможные схемы этого приема:

5а. **АБ + БА** (система вместе с антисистемой);

5б. **(А) → Б** (антисистема вместо системы);

5в. **АБ → БА** (части системы поменять свойствами).

Пример 95

Микеланджело был одним из руководителей флорентийского восстания. Когда войска Медичи подавили восстание, Папа Римский предложил Микеланджело построить капеллу Медичи. Внутри должны были стоять скульптурные портреты семейства Медичи. Микеланджело едва ли испытывал любовь к людям, отнявшим свободу Флоренции. И согласился на эту работу потому, что хотел создать карикатуру на Медичи. Это было, на первый взгляд, несложно: Медичи не отличались красотой и умом. Но карикатурно подчеркнуть эти качества было невозможно — это означало бы конец художника (да и не дошли бы эти скульптуры до зрителя). А врать, создавая хвалебные портреты, Микеланджело не мог. Как же выполнить задуманное?

ХП-1: Если создать карикатурные скульптуры, то можно высказать свое отношение к Медичи, но скульптуры не дойдут до зрителя.

ХП-2: Если создать хвалебные скульптуры, то они будут выставлены для зрителя, но не удастся показать отношение автора к Медичи.

Инструмент: внешний вид скульптур.

ФП: Внешний вид скульптур должен быть искаженным, чтобы достичь карикатурного эффекта, и должен быть приукрашенным, что-

бы скульптуры были выставлены для обозрения. Схема 5б идеально подходит к этому случаю: вместо карикатурных скульптур можно сделать супер-приукрашенные. Для современников, знавших Медичи, это будет лучшей карикатурой.



«Создай Микеланджело карикатуру на Медичи — ничто не стало бы ему броней. Он поставил им памятники с идеально красивыми лицами (Медичи не отличались правильными чертами). Правда, фигуру Лоренцо называли «Мыслителем», «Задумчивым», но нет в этой задумчивой мысли ни тревоги, ни заботы».

(Липатов Виктор. Краски времени. — М.: Молодая гвардия, 1983. — С. 27.)

Пример 96

У Гомера боги иногда спасают своих любимцев. Для этого они окружают их облаком, т. е. делают невидимыми, и выводят из опасной ситуации. Так, Венера спасает Париса, Гефест — Идея, Аполлон — Гектора. Прием начинает повторяться, становится неинтересным. Использовать его в дальнейшем нежелательно. Но вот в опасную ситуацию попадает Эней. Ему угрожает копье Ахилла. Покровительствующий Энею Нептун должен спасти своего протеже. Снова окружить Энея облаком Гомер уже не мог. Но по сюжету он должен был остаться в живых благодаря вмешательству Нептуна. Как же Гомеру спасти Энея?

ХП-1: Если сделать Энея невидимым, то Ахилл его не убьет, но прием повторится.

ХП-2: Если не делать Энея невидимым, то прием не будет повторяться, но Ахилл убьет Энея.

Инструмент: Эней.

ФП: Эней должен стать невидимым для Ахилла, чтобы он был спасен, и не должен становиться невидимым, чтобы не повторился прием.

Исходная система (старый прием) выглядела бы так: Ахилл смотрит на Энея, но из-за облака Эней невидим. Антисистема в таком случае должна быть следующей: Эней вполне видим, но Ахилл не может на него посмотреть.

Гомер по схеме 5б переходит к анти-приему: для спасения Энея от копия Ахилла Нептун на время ослепляет Ахилла.

(По кн.: Лессинг Г. Э. Лаокоон. Избранное. — М.: Художественная литература, 1980. — С. 427—428.)

Пример 97

Перед съемками фильма «Гамлет» режиссер Т. М. Козинцев тщательно изучил историю постановок этой пьесы. Он обратил внимание на тенденцию: режиссеры все больше и больше форсируют несчастный, страшный внешний вид сумасшедшей Офелии. Питер Брук просто делает ее «грязной оборванкой». Козинцев не хотел идти таким путем.

(Отрывок из режиссерского дневника: «Сумасшествие Офелии. Величайшая трудность: уровень поэтического выражения. Именно поэтического. Никакая патология, клинические симптомы помешательства и т. п. тут ни при чем».)

Задача, поставленная Козинцевым, была другой: сошел с ума мир, а не только Офелия. Можно было, конечно, сделать сумасшедшим и окружение. Но тогда на этом фоне пропадет безумие Офелии. Что делать?

ХП-1: Если снять безумную Офелию на фоне безумного мира, то будет отражен режиссерский замысел, но потеряется важная для сюжета картина безумия Офелии.

ХП-2: Если снять обычный вариант — сумасшедшая Офелия на фоне обычного мира, — то безумие Офелии будет подчеркнуто, но не будет отражен режиссерский замысел.

Инструмент...

При первых попытках решения этой задачи на семинарах у слушателей возникали трудности с выбором инструмента. Но если мы вспомним рекомендацию по выбору ранга, на котором решается задача, то все станет на место. Ни для одной Офелии, ни для одного окружающего ее мира задача даже не возникает. Она существует только в паре Офелия — окружающий ее мир.

Инструмент: Офелия — мир.

ФП: Офелия и окружающий ее мир должны быть одинаково безумными, чтобы реализовать режиссерский замысел, и не должны быть одинаково безумными, чтобы не потерялась картина безумия Офелии. Эту задачу прекрасно решает схема 5в — обмен

свойствами. Офелия должна выглядеть «нормальной» на фоне безумного мира.

«...Безумие Лаэрта: неистовый бег к бессмысленной цели. Уничтожить красоту его костюма, измазать лицо. Окровавленная, грязная, перекошенная гримасой маска мести. Глаза безумца. Безумие восставших (кого короновать вместо Клавдия?.. Лаэрта?) Безумие наемников; вывернутые руки схваченных. «И ни одного ровного места, разве следы ног, наполненные кровью» (Леонардо да Винчи). И только один счастливый человек... — Офелия».

(Козинцев Г. М. Наш современник Вильям Шекспир. — Л. — М.: Искусство, 1966.)

6. Разделить противоречивые свойства В СРАВНЕНИИ

Это значит, что система сама по себе должна обладать свойством, а по сравнению с другой системой (или с элементами надсистемы) — приобретать антисвойство.

Пример 98

Вспомним задачу 23, предложенную в главе 5 для самостоятельного решения. Повторим условие: В фильме Михаила Ромма «Девять дней одного года» есть такой эпизод. Физик Гусев (главный герой фильма) заходит в лабораторию, где стоит созданный им фазотрон. Это сооружение предназначено для исследования мощных ядерных реакций. Режиссер хотел в этом кадре поставить перед зрителем вопрос: «в силах ли человек справиться с джином, которого он сам выпустил из бутылки — с атомной реакцией?»

Как это сделать без монологов и закадрового голоса — одним видеорядом эпизода?

(Для тех, кто не видел фильма, нужно пояснить. Гусев по сценарию — великий физик, один из создателей атомной энергетики. Играть его был приглашен А. Баталов — актер крупный, по внешним данным соответствующий роли великого ученого — в кинотрадициях тех времен.)

ХП-1: Если актер будет крупным, то это будет соответствовать роли великого ученого, но не передаст сомнений в способности его справиться с мощными ядерными силами.

ХП-2: Если актер будет маленьким, то это передаст сомнения в его способности справиться с ядерными силами, но не будет соответствовать роли великого ученого.

Инструмент: внешний вид, облик актера в этом эпизоде.

ФП: Актер должен выглядеть крупным, чтобы соответствовать роли великого ученого, и должен выглядеть маленьким, чтобы передать сомнения в способности справиться с ядерными силами. По приему б актер должен сам по себе быть крупным (что и проявляется во всех остальных эпизодах), а по сравнению с чем-то (в данном эпизоде) выглядеть маленьким. Удобным объектом для сравнения является фазотрон.

«В фильме Михаила Ромма «Девять дней одного года» (он вышел на экраны в 1962 году)... герой — физик Гусев — меряется силой и ростом со своим собственным созданием. Камера установлена так, что зримый перевес получается явно на стороне машины. В силах ли человека справиться с джином, которого он сам выпустил из бутылки — с атомной реакцией? На этот вопрос и пытается ответить режиссер в своем фильме. Задает же вопрос внимательному зрителю не кто-то из героев, а сам кадр: Гусев на фоне фазотрона».

(Польская Л. Кто делает кино? — М.: Детская литература, 1988. — С. 70–71.)

Пример 99

«Какая она была чудесная девушка! Она вокруг себя излучала свет!» — писал Ренуар об актрисе Жанне Самари, чей портрет он собирался написать. Но как показать, что лицо изображенной на полотне девушки излучает свет? Сделать его светлым? — будет просто светлое лицо. Сделать еще светлее — будет неестественно. Что же делать?»

ХП-1: Если лицо на портрете нарисовать сверхсветлым, то оно будет «светиться», но станет неестественным.

ХП-2: Если лицо на портрете нарисовать «нормальным» (не-сверхсветлым), то оно будет естественным, но не станет «светиться».

Инструмент: изображение лица.

ФП: Изображение лица должно быть сверхсветлым, чтобы «светиться», и должно быть нормальным (не-сверхсветлым), чтобы быть естественным.

Опять сравнение: само по себе лицо нормаль-



ного тона, но выглядит сверхсветлым по сравнению с... например, нижней частью портрета.

«Эффект «излучения света» Ренуар создает тем, что голова и шея написаны ярко, а оголенные руки и платье — того же цвета, но тусклые, почти синие».
(Dolgopolovs I. Stasti par maksliniekiem. — Riga: Zinatne, 1984. — Lpp. 93).

Пример 100

В 1918 г. скульптор А. Т. Матвеев сделал памятник Марксу из гипса (памятник не сохранился). Тема памятника — величие мысли, интеллектуальной деятельности Маркса. С давних времен такие темы в портретах (в том числе и скульптурных) выражались некоторым увеличением размеров лба. Но нельзя же лоб увеличивать бесконечно!

Как же показать не сравнимую с предыдущими мыслителями значимость идей Маркса?

ХП-1: Если сделать лоб скульптуры увеличенным, то это отразит величие идей Маркса, но будет неестественным.

ХП-2: Если сделать лоб скульптуры обычного размера (неувеличенным), то это будет естественным, но не отразит величие идей Маркса.

Инструмент: лоб скульптуры.

ФП: Лоб скульптуры должен быть увеличенным, чтобы показать величие идей Маркса, и должен быть обычного размера (неувеличенным), чтобы оставаться естественным. Обычного размера лоб должен выглядеть увеличенным по сравнению с чем-то. На скульптурном портрете (бюст) кроме остальной части лица ничего нет. Значит, черты остальной части лица должны быть помельче.

«Общая мысль Матвеева достигает своего естественного завершения в характерной голове, с ее прекрасным высоким лбом и несколько мелкими чертами лица».

(Яхонт О. В. Советская скульптура. — М.: Просвещение, 1988. — С. 14.)

Разделение на отдельные приемы весьма условно. Четких границ между приемами нет. Они сливаются, перекрывают друг друга. Одно и то же решение можно иногда описать как применение разных приемов. Или сразу нескольких.



Открытие памятника К. Марксу работы А. Матвеева, Петроград, Смольный. 1918. Ноябрь.

Пример 101

Телебалет – особый вид искусства со своими жанровыми законами. Одна из особенностей: кордебалет не может состоять более чем из пяти человек. Больше просто не поместится в кадр. В балете на музыку Р. Щедрина «Озорные частушки» нет солистов. Это произведение для большого смешанного (мужская и женская труппы) кордебалета. Вся суть постановки именно в большом кордебалете.

Как же снять телебалет «Озорные частушки»?

ХП-1: Если снимать большой кордебалет, то будет отражена тема произведения, но танцоры не войдут в кадр.

ХП-2: Если снимать маленький кордебалет, то танцоры войдут в кадр, но не будет отражена тема произведения.

Инструмент: кордебалет.

ФП: Кордебалет должен быть большим (больше пяти), чтобы отразить тему, и должен быть маленьким (не больше пяти), чтобы войти в кадр.

Постановщики решили это противоречие следующим образом: разделили кордебалет на небольшие группы — мужскую и женскую. В кадре эти группы были поочередно.

(Белова Е. П. Телевизионный балет. — М.: Знание, 1983. — С. 15.)

Какой это прием? С одной стороны, это разделение между системой и подсистемами. Весь кордебалет большой, а части его — маленькие. С другой стороны, это разделение во времени. Группы показаны поочередно. Приемы слиты, работают только в паре.

Больше того, можно с достаточной уверенностью говорить о том, что применение одного приема в чистом виде — явление весьма редкое.

Хотелось бы предупредить еще об одном. Для этой главы подобраны примеры достаточно простые. **ХП** в них очевиден, инструмент выделяется просто, приемы применимы без особых хитростей. Таких задач в искусстве много. Правда, простота их обманчива. Я несколько раз проделывал такой эксперимент: на семинаре давал эти задачи **до** объяснения темы «противоречия». Даже в коллективном обсуждении решается не более десятой части задач. После объяснения и тренировки такого рода задачи на 80 — 90 процентов решаются на уровне контрольного ответа, а нередко и интереснее.

Но есть множество задач более сложных. Механизм их решения, в

конечном счете, сводится к уже известной нам схеме. Но не так легко. Об этом речь пойдет дальше.

И последнее предупреждение. Есть много прекрасных лекарств, которые надежно лечат многие болезни. Но ни одному разумному человеку не придет в голову использовать их до постановки диагноза. Приемы, описанные в этой главе, — это «лекарства» от противоречий. Но совершенно бессмысленно применять их до того, как вы поставите «художественный диагноз» — сформулируете **ХП**, выберите инструмент, сформулируете **ФП**. Шесть приемов — это приемы разрешения именно **ФП**. И ничего другого.

Почти на каждом семинаре слушатели задают вопрос: а не будут ли впоследствии обнаружены и другие приемы разрешения **ФП**?

Возможно, возможно...

Но пока не встречались.

При всем многообразии проблем в искусстве все они на уровне физического противоречия сводятся к нескольким типам. И разрешаются шестью типовыми приемами. Других ситуаций пока не обнаружено.

12А. ЗАДАЧИ НА РЕШЕНИЕ ПРОТИВОРЕЧИЙ

ЗАДАЧА 58

Советский скульптор Вера Игнатьевна Мухина работала над небольшой скульптурой «Ветер». Это должна была быть фигура женщины, сопротивляющейся сильному порыву ветра. Чтобы показать колоссальное напряжение сопротивления у скульптуры есть только одно средство – мускулы фигуры. Показать их в полной мере можно лишь в том случае, если фигура будет обнаженной. Но в начале двадцатых годов естественным персонажем скульптуры была крестьянка. А ее не сделаешь обнаженной.

Как же поступить скульптору?

ЗАДАЧА 59

Византией правил император. Власть его была огромной. Как и положено, он восседал на троне. Но Византия была не просто империей, а империей христианской. Высшим ее правителем считался сам Иисус Христос. По идее, именно он должен был сидеть на троне. Но куда же тогда деваться императору? Ведь его власть не меньше, он – богоравный.

Что же делать в случаях, когда император должен предстать перед людьми, сидя на троне («в официальной обстановке»)? (Мы решаем задачу не политическую, а художественную. Ведь оформление императорского трона относится к декоративно-прикладному искусству.)

ЗАДАЧА 60

В 1927 г. во МХАТе ставился спектакль «Бронепоезд 14 – 69». Одна из ключевых сцен спектакля – «Колокольня». Партизан пытается объяснить американскому солдату, что такое советская власть. Он произносит монолог, кульминацией которого было имя Ленина.

Артист Марк Прудкин, игравший роль партизана, на репетиции уже хрипел, а режиссер все еще был недоволен – слово «Ленин» произносится недостаточно эмоционально. Однако громче Прудкин кричать уже не мог. Что предпринять в этой ситуации?

ЗАДАЧА 61

Образ Ахилла в гомеровской «Илиаде» – это образ героя, не имеющего себе равных. О нем говорят люди и боги. Но простые описания его героизма, даже со стороны богов и «коллег», не

дают нужного эффекта – впечатления сверхгероизма. Так уже описаны подвиги других героев.

Как, не увеличивая описаний подвигов, еще больше подчеркнуть героизм Ахилла?

ЗАДАЧА 62

При строительстве православных храмов сперва возводился собор – символ веры, а в обобщенном смысле символ России. Затем строилась колокольня, выполнявшая чисто служебные функции. При строительстве Петропавловского собора колокольню было решено сделать в светском, европейском стиле. Именно она, с непривычным острым шпилем, должна была символизировать новую жизнь, славу новой столицы. Но строительство собора отвлекло бы жителей Санкт-Петербурга, подчеркнуло бы религиозный аспект храма. Петр I же как раз хотел принизить роль церкви в России. Что предпринять в таком случае?

ЗАДАЧА 63

Боги вавилонских царей обитали в священных рощах. Самим царям, как живым божествам, тоже надлежало иметь такую рощу, в которой они могли бы бродить, как и положено небожителям. Насадить такую рощу нетрудно – земля вокруг Вавилона была удивительно плодородна. Да вот беда – царю положено было жить в высоком дворце – его божественная нога не должна была касаться грешной земли. Он не имел права спускаться для прогулок по роще. Носить его на носилках тоже нельзя – смертные, вроде носильщиков, в священную рощу не допускаются.

Что же делать несчастному царю?

ЗАДАЧА 64

В первых советских звуковых фильмах речь персонажей должна была нести кроме сюжетной еще и учебную функцию. Нужно было показать зрителям, как правильно говорить. Но персонажи фильмов были отнюдь не грамотные люди. Правильная речь в их устах звучала бы нелепо. Что же делать?

ЗАДАЧА 65

Руслан подъезжает к Голове, будит ее. Разъяренная Голова раскрывает рот и... У Пушкина дальше идут такие слова: «Но вот раздался голос шумный». В опере «Руслан и Людмила» «голос шумный» – это значит, что партия Головы должна звучать го-

раздо громче партии Руслана. Но в дуэте Руслан тоже не может петь тихо – он злится на неожиданное препятствие. Его партия должна звучать максимально громко. Как же показать «голос шумный» партии Головы?

ЗАДАЧА 66

При съемках фильма «Гамлет» режиссер Козинцев с художником Вирсаладзе долго размышляли над костюмом принца Датского. Костюм тех времен можно было воспроизвести довольно точно. Но по замыслу режиссера, фильм должен был быть современным – иначе нет смысла снимать, документальный фильм о Гамлете не нужен никому, кроме историков. Сделать же костюм Гамлета современным тоже нельзя, так как все представляют себе, какая одежда была в ту эпоху. Как же одеть Гамлета для этого фильма?

12Б. «КОНСТРУКТОР» ДЛЯ СЮЖЕТОВ, ИЛИ ИСТОРИЯ «КАПИТАНСКОЙ ДОЧКИ»

Приложение в первую очередь для учителей русской литературы.

*Увлекающийся практикой без науки — словно кормчий,
ступающий на корабль без руля и компаса... Всегда практика
должна быть воздвигнута на хорошей теории.*

Леонардо да Винчи

Есть еще один часто повторяющийся вопрос. Зачем нужны все эти теории, если художники прошлого никогда не формулировали противоречий, не выискивали сознательно, какой прием нужно применить. И, тем не менее, создавали прекрасные произведения.

У одного из таких слушателей, солидного мужчины, я спросил: «На чем вы приехали сюдует»?

— На машине, — удивленно ответил слушатель.

— Отдайте ее мне, — предложил я. — Ведь предки ваши на машинах не ездили, значит и вам не след.

Нашу реакцию на все новое до сих пор в значительной мере определяют остатки средневекового мышления. В них главное — опора на прошлое. Но ведь условия, в которых мы живем, изменились. И те методы, которыми в прежние времена люди худо-бедно справлялись с проблемами, уже не годятся.

Почитайте художественную периодику, критику. Это ведь сплошной стон о том, что мало, катастрофически мало хороших работ. Потребность в искусстве сегодня в тысячи раз выше, чем у наших предков. Значит, и методы их создания должны быть иными, более (не пугайтесь этого слова) производительными. А значит, нужна технология.

Романтическое представление о художниках как о неких «птичках божиих», которые творили по принципу «раз-два, вдохновился — и готово», в значительной мере сомнительно. Многие сильнейшие художники напрямую говорили, что у них есть технология работы. Что без технологии по-настоящему работать вообще невозможно. Леонардо да Винчи, Эдгар По, Роберт Стивенсон, Александр Пушкин, Григорий Козинцев, Владимир Высоцкий и многие-многие другие настоящие художники оставили недвусмысленные свидетельства того, что в своей творческой работе они пользовались технологиями, часто они же эти технологии и создавали.

«Антитехнологический» настрой вряд ли полезен и еще по одной причине.

Вспомните, каков традиционный подход литературоведов и преподавателей, скажем, к классике русской литературы. «Великий Пушкин написал великую повесть «Капитанская дочка». Едва ли таким образом удастся пробудить в читателе, а тем более в школьнике желание самому заняться творческой работой. Ему остается только, сложив руки, вздохнуть и думать про себя: то Пушкин, а то я...

Между тем, мы уже знаем, что технология создания **ХС** — дело вполне реальное. Используя понятие о противоречиях и методах их решений, вы можете конструировать, например, сюжеты литературных произведений. И не банальных рассказиков из школьной жизни, а той самой, непознаваемой классики.

Это утверждение удалось практически проверить на школьниках (пока только на отдельных, а не на классе). Дело в том, что А. С. Пушкин оставил черновики своей работы над сюжетом «Капитанской дочки». И оказалось, что Александр Сергеевич видел возникающие противоречия и вполне сознательно решал их. Пусть не с таблицей приемов, но — главное! — решал.

Эти черновики подробно разобраны в замечательной книге Е. Добина «История девяти сюжетов». (Л.: Детская литература, 1990. — С. 110—139.) Оставалось только описать процесс создания сюжета с позиций нашей модели. Затем **исходная ситуация** была предложена школьникам, которые «Капитанскую дочку» еще «не проходили». Зато проходили методы решения противоречий.

При разборе истории сюжета шаги «формулировка **ХП**» и «выбор инструмента» пропущены, чтобы не загромождать изложение. Их всегда можно сделать самостоятельно. Оставлены только **ФП** и прием его разрешения. И, естественно, контрольный ответ.

Тема Пугачева и пугачевского бунта, хотя и была в те времена официально под запретом, но в разговорах, воспоминаниях и преданиях жила и была довольно распространенной. В образованных кругах эта тема имела следующие характеристики:

а) Пугачев — разбойник и вор, лишенный всего человеческого;

б) причина бунта — природные низменные наклонности, зверство Пугачева и его приспешников.

Если считать это исходной темой, то к каким антитемам неизбежно должна перейти литература? Пугачев — хороший человек, а восстание — справедливо и благородно. Первый шаг к антитеме и сделал Пушкин.

Но сразу такой переход невозможен. Хотя бы потому, что подобная идея вступает в противоречие с остальными взглядами. Ведь Пушкин — типичный представитель образованного русского дворянства. «Не приведи бог видеть русский бунт — бессмысленный и беспощадный».

ПРОТИВОРЕЧИЕ: бунт должен быть «положительным», чтобы перейти к антитеме, и должен быть «отрицательным», чтобы не расходиться с остальными взглядами.

РЕШЕНИЕ: разделение сравнением. Бунт сам по себе плох, но хорош по сравнению с теми причинами, которые его вызвали.

Аналогичное противоречие возникло и по отношению к центральной фигуре повести — самому Пугачеву.

ПРОТИВОРЕЧИЕ: Пугачев должен быть «хорошим», чтобы можно было перейти к антитеме, и должен быть «плохим», чтобы его качества не расходились с устоявшимися взглядами.

РЕШЕНИЕ: разделение во времени. Пугачев то плох, то хорош. Он может быть «плохим» в процессе самого бунта и «хорошим» по отношению к каким-то другим элементам надсистемы, например, к человеку из своего окружения.

Итак, должен быть еще один персонаж, во взаимодействии с которым проявится нужное качество Пугачева. Откуда его взять?

Позже мы увидим, что выбор элементов для построения ХС тоже не случаен. А пока подсказка: какой-то из уже имеющихся персонажей должен взять на себя эту функцию «индикатора» для «хорошего» Пугачева. Это либо непосредственное окружение Пугачева, либо еще один обязательный по тем временам персонаж — «рассказчик».

ПРИМЕЧАНИЕ 1.

Здесь первая развилка. Можно пойти любым путем. Если этот пример использовать для самостоятельной творческой работы, то желательно не пожалеть времени и проверить, куда ведут оба варианта. Еще лучше, если преподаватель заранее подготовит примеры из творчества других писателей, выбравших в аналогичной ситуации первый путь. Необходимо постоянно поддерживать простую, но важную мысль: ученики могут сделать то же самое, что и великие писатели. Да, это труд, и немалый. Но вполне доступный.

Мы выбираем второй вариант, который ведет нас к необязательно, но контрольному ответу.

Итак, что же это за человек, во взаимодействии с которым Пугачев окажется добрым? Вспомним, что литература тех времен — это дворянская литература. И по писателям, и по основным читателям. Сле-

довательно, повесть должна быть написана «дворянским» языком. И, значит, рассказчик тоже должен быть дворянином. Но как тогда он окажется «пугачевцем»?

ПРОТИВОРЕЧИЕ: рассказчик должен быть настроен «пропугачевски», чтобы возникло нужное взаимодействие между ним и Пугачевым, и должен быть настроен «антипугачевски», чтобы оставаться обычным дворянином (а нормальный дворянин не может поддерживать «вора»).

РЕШЕНИЕ: разделение во времени. Рассказчик сперва типичный дворянин, а потом переходит на сторону Пугачева. Перебежчик.

ПРИМЕЧАНИЕ 2.

Необходимо предупредить преподавателей: на вас будет давить уже прочитанный вами вариант повести. Пушкин, прежде чем написать окончательный вариант повести, разработал шесть последовательных промежуточных схем сюжета. Каждый из них вызывал какие-то противоречия, и Пушкин его переделывал. Знания сослужат вам плохую службу, невольно заставляя перескакивать через промежуточные этапы, игнорируя естественную последовательность решения.

Например, после противоречия о настрое рассказчика, нас, читавших повесть, так и тянет сказать: ну пусть рассказчик попадет к Пугачеву случайно, пусть Пугачев спасет его! Но такое решение вовсе не вытекает из противоречия. Его и Пушкин решил не так.

Ученики, к счастью, не знают повести. Поэтому у преподавателя есть реальная возможность проследить, как они сами выйдут на решение: в этом и состоит наша задача. Не забывайте, что Пушкин, до того, как закончил работу, тоже не читал повести. И последовательность его решений не такая, как нам бы хотелось, а такая, какая получилась, какую мы сейчас увидим. В черновиках Александра Сергеевича первый вариант именно таков: главным героем является перебежчик.

Реальный исторический материал подтверждает такую возможность.

Перебежчики были. Фамилию одного из них — Шванвича — Пушкин и использовал для первого варианта.

Но возникает следующая проблема: перебежчик — это предатель. Не хотелось бы делать такого главным героем. Не забудем, что Пушкин, хотя мы и привыкли называть его писателем-реалистом, одной ногой крепко стоял в романтизме.

ПРОТИВОРЕЧИЕ: рассказчик должен быть перебежчиком, чтобы попасть к Пугачеву, и не должен быть перебежчиком, чтобы не совершить «неромантический» поступок.

РЕШЕНИЕ: переход к антисистеме. Рассказчик не сам переходит на сторону Пугачева, а Пугачев приходит туда, где находился рассказчик. Иными словами, берет его в плен. Именно таким был второй вариант Пушкина.

Но и этот вариант вступает в сильное противоречие с реальностью. Пленных дворян Пугачев обычно казнил.

ПРОТИВОРЕЧИЕ: рассказчик должен быть казнен, чтобы повесть была правдоподобной, и не должен быть казнен, чтобы можно было повесть продолжить.

РЕШЕНИЕ: переход в надсистему. Рассказчика, как такового должны и собираются казнить, но в результате «объединения» с надсистемным элементом не казнят. Какие элементы есть в надсистеме дворянина-офицера? Солдаты, которых Пугачев оставлял в живых. Если они вмешаются, попросят Пугачева не казнить доброго офицера... Такие случаи действительно бывали. Таким был и третий пушкинский план.

ПРИМЕЧАНИЕ 3.

Пушкин работал методом проб и ошибок. Поэтому наряду с сильными решениями у него были и слабые, выпадающие из линии противоречий. В частности, четвертый вариант сюжета отбрасывает все предыдущие достижения. Была сделана попытка построить совсем другую сюжетную линию с каким-то дальним родственником Пушкина в главной роли. Сюжет авантюрно-любовный и откровенно слабый. Сила Пушкина (и любого другого настоящего художника) не в том, что он безошибочно вел к решению. Он делал по дороге массу слабых ходов. Но он отдавал себе отчет в этих ошибках, имел достаточно сил, чтобы признать их ошибками и отбросить. Поэтому четвертый вариант был пропущен, и Пушкин вернулся к третьему.

Рассмотрим, что за система у нас получилась. Для реализации такой простой функции, как переход рассказчика к Пугачеву, нужны: сам рассказчик-дворянин; те, кто берет его в плен; солдаты, которые просят не казнить его. Не слишком ли много?

В таких случаях стоит посмотреть, не могут ли какие-то элементы выполнить сразу несколько нужных функций. Подробнее этот механизм мы еще разберем в дальнейшем. А пока просто посмотрим, что с чем можно соединить, чтобы упростить систему. Как, например, объединить рассказчика с теми, кто берет его в плен? А пусть он сам «возьмется» в плен. Ехал-ехал — и попал к Пугачеву.

Эта задача противоречия не содержала. Сложнее объединить рассказчика с солдатами, которые просят за него.

ПРОТИВОРЕЧИЕ: «спасатель» должен быть, чтобы рассказчика не казнили, и его не должно быть, чтобы не усложнять систему.

РЕШЕНИЕ: переход к антисистеме. Не рассказчика спасают, а он сам спасает башкира, близкого к Пугачеву. Затем он случайно попадает к Пугачеву, тот хочет казнить его, но башкир спасает.

Дальше должна была разворачиваться сама повесть, из которой следовало бы, что Пугачев — хороший человек. Но тут есть один психологический нюанс. Одно дело не казнить, совсем другое — проявить постоянные теплые чувства к представителю враждебного лагеря. Какой-то дворянин, хоть он и спас пугачевского подручного, вряд ли станет достаточно близким Пугачеву человеком. Значит, нужен еще один ход по сближению Пугачева с рассказчиком. Еще один эпизод?

ПРОТИВОРЕЧИЕ: рассказчик должен совершить еще что-то, чтобы приблизиться к Пугачеву, и не должен этого делать, чтобы не усложнять систему.

РЕШЕНИЕ: снова переход к антисистеме. Не рассказчик, а Пугачев приближается к рассказчику. При таком повороте появляется возможность объединить Пугачева с тем башкиром, которого спас главный герой. Пусть уж он сразу спасет Пугачева.

Но, как обычно, всякое хорошее решение вызывает новые проблемы.

Если уж герой-дворянин настолько порядочен, что его нельзя сделать перебежчиком, то чего ради он будет спасать вора и бунтовщика?

ПРОТИВОРЕЧИЕ: спасаемый должен быть Пугачевым, чтобы рассказчик стал к нему близок, и не должен быть Пугачевым, чтобы рассказчик не нарушал своего долга.

РЕШЕНИЕ: разделение во времени. Спасаемый вначале «не-Пугачев», во всяком случае, для рассказчика, который может и не знать, кого он спас по дороге. А затем становится Пугачевым, точнее, рассказчик узнает об этом.

Таков и был, как мы уже знаем, окончательный вариант завязки повести. А уж дальнейший ход событий (будем откровенны) достаточно обычен для тогдашней романтической повести. Аналогичные сюжеты с любовью, злодеем, спасением в последний момент, не раз встречались в повестях романтиков того времени, например, у Бестужева-Марлинского.

ПРИМЕЧАНИЕ 4.

Мы вышли к контрольному ответу: к реальной повести Пушкина. Это, как мы уже знаем, вовсе не значит, что возможен только такой вариант. Решения каждого противоречия могли быть другими, линия могла повернуть в совершенно ином направлении. Было бы хорошо дать возможность ученикам сконструировать и дру-

гие «повести». Еще лучше, как уже отмечалось, если преподаватель найдет примеры сюжетов, основанных на других решениях и назовет их ученикам. Например, при решении противоречия: «спасатель» должен быть, чтобы рассказчика не казнили, и не должен быть, чтобы не усложнять систему, ученики могут назвать, скажем, прием перехода в надсистему. Объединить спасателя еще с кем-то. Мы также знаем, что простейший вид такого объединения — с самим собой. Именно так и поступил Виктор Гюго в романе «Отверженные». Бывший каторжанин Жан Вальжан крадет серебряный подсвечник у приютившего его епископа Мириэля. Кражу обнаруживает полицейский. Епископ спасает Жана, заявив, что он сам подарил ему этот подсвечник. Теперь надо усилить, закрепить ситуацию. Но не усложнять систему. И Гюго повторяет ситуацию спасения. Когда Вальжан собирается уходить, епископ останавливает его и делает дополнительный подарок. Резко увеличивается убедительность ситуации, ее воздействие на слушателя.

(Кстати, когда журналист Понмартен разговаривал с реальными прототипами романа Гюго, он узнал, что этой ситуации в реальных событиях не было. Гюго придумал ее сам. Т. е. пошел именно тем путем, что и мы.)

Подобные заготовки желательно сделать и для других, лучше для всех ответвлений, ведущих в стороны от контрольного ответа. Таким образом, давая возможность ученикам самим сконструировать за короткое время ряд сюжетов, принадлежащих талантливому писателям, а может быть, и никем еще не написанных, учитель заложит понимание того, что не боги горшки обжигают. Еще одна радость от «Я могу!» — самая большая радость на свете.

Творчество — право каждого, и каждому надо предоставить возможность **уметь** работать творчески.

Да и читать потом то, что только что сконструировал сам, да еще и «вместо Пушкина» — для школьника куда интереснее.

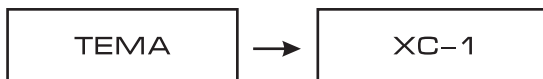
13. ЗАКОН НЕРАВНОМЕРНОСТИ РАЗВИТИЯ

Можно, конечно, попробовать остановить время, но, пожалуй, оно снесет каждого, кто захочет его остановить. Нужно, может быть, не останавливать, а постараться как-то постичь это стремительное движение. Направление этой стремительности.

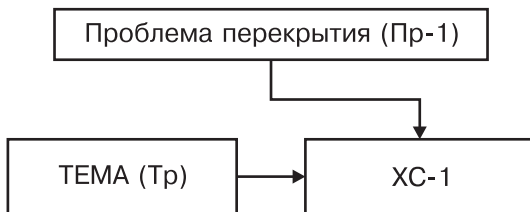
А. ЭФРОС

Давайте еще раз вернемся к истории с готической стеной. И рассмотрим ее без деталей, крупным планом.

Первой появилась вовсе не стена, а **тема**. Тема легкости, взлета. А стена, арки, стрельчатые крыши — все это было уже воплощением, исполнением этой темы. **Художественной Системой**, которая тему выразила. Схематически это можно изобразить так:



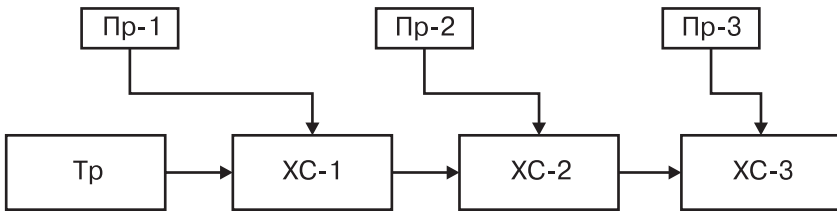
И только после того, как мы построили первый вариант этой системы, обнаружилось, что «гладко было на бумаге, да наткнулись на овраги». И первый овраг — перекрытие. Не удержит его наша **ХС-1**.



Исходную потребность (в нашем случае — тему) будем называть **требованием** (на схеме обозначено **Тр**), а последующие проблемы — **претензиями** (на схеме — **Пр**).¹ В нашем случае требованием было выражение темы легкости, а претензией — большой для полученной стены вес перекрытия.

Для выполнения требования создается система. В нашем случае **ХС-1** — тонкая стена. И когда к этой системе предъявляется претензия, возникает ситуация, известная нам уже под названием **противоречие**.

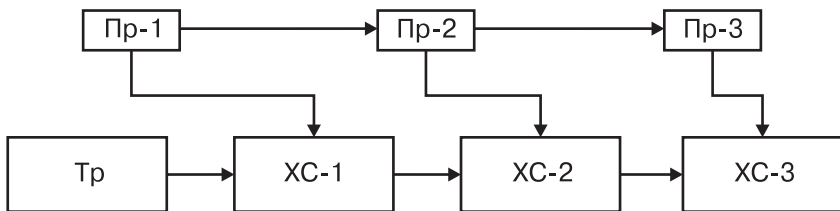
¹ Термины предложены специалистами по ТРИЗ Ю.П. Саламатовым и И.М. Кондраковым.



Решением противоречия является создание следующей системы (или нужная модификация уже имеющейся). В нашем случае ХС-2 — это стена с внутренними выступами.

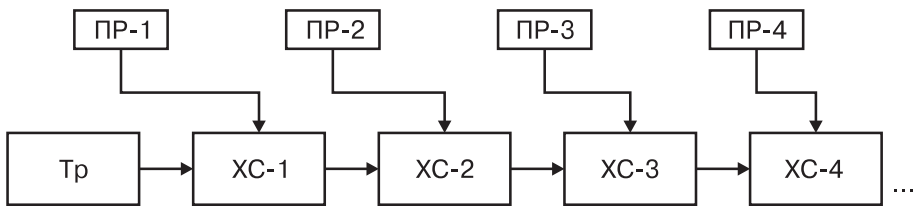
Но как только **ХС-2** создана, к ней тут же откуда-нибудь предъявляется следующая претензия **Пр-2**. В данном случае оказалось, что традиционные маленькие окошки не давали возможности рассмотреть тонкость стены. Тема терялась.

И чтобы выполнить эту претензию, пришлось пойти на новое изменение — увеличить окошки. Так возникла **ХС-3** — стена с выступами и огромными готическими окнами.



Но — «на свете счастья нет...» — тут же появилась следующая претензия (**Пр-3**). Сквозь огромные окна осветились все внутренние помещения храмов. А в храме, как мы помним, по тогдашним правилам должен царить полумрак.

Проблема была решена созданием **ХС-4** — цветных полупрозрачных стекол в окнах. А из них, как вы уже догадались, и возникло искусство витражей. Как обычно, решение маленькой проблемки привело к впечатляющим последствиям.



Вспомним уже описанные линии развития конкретных **ХС**: стоящая скульптура (гл. 10), рисунок пером и архитектурный ордер (задачи 45 и 46, гл. 10а), сюжет «Капитанской дочки» (гл. 126). Все они развивались именно таким путем: **Требование** → **ХС-1** → **Претензия-1** → **ХС-2** → **Претензия-2** → **ХС-3** и так далее.



На рисунках представлен внешний и внутренний вид типичных готических храмов.

Закончится ли когда-нибудь этот процесс? Похоже, что нет. Таково, как сказал А. Эфрос (см. эпиграф), «направление этой стремительности». Это — один из законов развития систем — **закон неравномерности развития**:²

Художественные системы развиваются неравномерно. Между элементами систем и их надсистем возникают противоречия. Развитие ХС идет в направлении возникновения и разрешения этих противоречий.

Любая художественная задача, содержащая противоречие, является звеном долгой цепи развития данной **ХС**. Причем звеном не первым и не последним. И уж никак не лучшим из всей цепи. Повторим еще раз: остановки происходят не потому, что достигнутый результат является лучшим. А либо потому, что он устраивает автора и потребителей (как в случае с «Капитанской дочкой»). Либо потому, что автор не замечает претензий (как с балетом «Волшебная птица Лолиты» (пример 84), где постановщик не заметил, что слепой король не может увидеть танец птицы). Либо потому, что автор не сумел решить возникшее противоречие (как в пьесе М. Горького «На дне» —

² Впервые этот закон для технических систем сформулировал Г.С. Альтшуллер (Творчество как точная наука. — М.: Советское радио, 1979). Как видим, этот закон справедлив и для художественных систем.

со словами Сатина о человеке-правде).

В любом из этих случаев можно попытаться посмотреть, какова будет следующая претензия. Сформулировать противоречие. Решить его. И получить будущую, еще никем не созданную **ХС**.

Только не забывайте, что если уровень очередного изменения будет слишком высок, то новая **ХС** будет неузнаваемой, а значит, непризнаваемой. Пока не придет ее время.

А это обычно случается позже, чем мы надеемся, но намного раньше, чем мы боимся.

Развитие художественных систем через возникновение и разрешение противоречий — это один из основных законов развития. Процесс этот бесконечен. Любое решение само по себе является источником следующего противоречия.

14. УМЕЛЫЕ ИДЕАЛЫ

Знаменитый охотник переохотился на всех зверей, кроме таежного медведя.

Отправился он в тайгу, нашел местного жителя:

— Как на медведя поохотиться?

— Надо метко стрелять, хорошо ходить

на лыжах и шибко умным быть, — отвечает тот.

Прошли они километров тридцать, подошли к берлоге, а оттуда огромный медведь на них бросается. Местный повернулся и бежать. Приезжий за ним.

Километров через пять приезжий опомнился, повернулся, выстрелил — и убил медведя. Местный посмотрел и говорит:

— Стреляя хорошо, и на лыжах хорошо. А ума маловато будет. До дома-то еще двадцать пять километров. Будешь сам медведя тащить.

Анекдот

«Контрольный ответ», о котором уже несколько раз шла речь, — тоже система. И к нему тоже предъявляются претензии. Одна из них — как бороться с тем, что он часто кажется самым правильным. Мы склонны забывать, что авторы, даже самые талантливые, делали массу ошибок, создавали слабые произведения. Так, автор гениальной пьесы «Горе от ума» А.С. Грибоедов написал еще почти полтора десятка пьес — откровенно слабых, порой просто беспомощных.

На нас слишком часто действует магия имен.

Пример 102

На одном из семинаров я процитировал слушателям строки из популярной песенки и попросил оценить рифму (и только рифму):

*Наконец-то понял я,
Что тебе не до меня.*

Слушатели единодушно заявили, что рифма примитивна, банальна и вообще такие рифмы — надежный признак отсутствия вкуса и поэтических способностей. Тогда я прочел другие строки:

*...где, может быть, блистал и я.
Но вреден север для меня.*

В аудитории возникла неловкость. Ведь это — «Евгений Онегин».

Трудно, очень трудно свыкнуться с мыслью, что созданное и вошедшее в привычку — отнюдь не лучшее из возможного. И что имя автора вовсе не страхует от банальности, глупости, неудачи. Признав это, мы отнюдь не умаляем достижений. Скорее, наоборот, именно приписывание лишних заслуг унижает художника.

Наша работа станет результативнее, если мы будем помнить, что контрольный ответ — это не более, чем контрольный ответ. Всегда

можно решить задачу лучше. Мы видели уже, что даже самое четко сформулированное ФП решается шестью разными приемами. А в каждом есть еще свои подприемы, варианты. Да и каждый вариант можно совершенно по-разному воплотить. Не исключено, что выбранный вариант хорош. И все же другой может оказаться лучше.

Но может быть, в этом множестве вариантов есть какие-то закономерности, какие-то критерии оценки? Чтобы ответить на этот вопрос, давайте сравним несколько разных решений одной и той же задачи.

Пример 103

На рисунке (см. ниже) приведены фотографии разных ХС на одну тему: очки на скульптурном портрете.

- а.** И.Г. Фрих-Хар. Портрет А.С. Грибоедова.
- б.** Г.А. Йокубонис. Портрет искусствоведа Г. Штейнметцера.
- в.** А. Кибальников. Портрет Н. Чернышевского (фрагмент).
- г.** С. Лебедева. Портрет П. Антонова-Овсеенко.
- д.** Г.В. Нерода. Портрет Я.М. Свердлова.
- е.** Н. Никогосян. Портрет английского физика Джона Конкрофта.

На фото «**а**» очки сделаны полностью: «стекла», переносица, дужки.

На фото «**б**» от них осталось меньше: рамки стекол, переносица, часть дужек.

На фото «**в**» от очков осталось еще меньше: переносица, рамки неполны, дужки меньше, чем в предыдущем портрете.

На фото «**г**» от рамок только половинки, цела переносица, кончиками намечены дужки.

На фото «**д**» осталась переносица и края рамок.

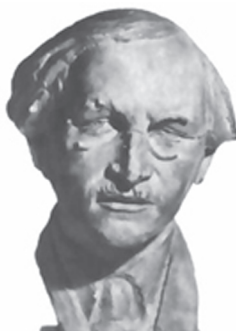
Если же мы посмотрим внимательно на фото «**е**», то увидим только переносицу и очень схематические концы дужек. Но очки совершенно ясно видны! Как же это удалось скульптору? Очень просто: функцию очков выполняют элементы лица — брови, мешки под глазами. Очков практически нет, — но мы их видим.

а



б



в**г****д****е**

Давайте посмотрим еще несколько хороших решений. Нет ли в них чего-либо общего?

Пример 104

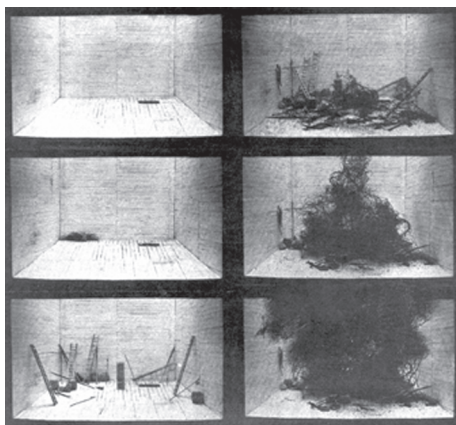
...Портрет М.Н. Ермоловой работы В.А. Саврасова. Фигура актрисы несколько смещена от центральной оси картины, но зрительного перевеса в правой части холста не ощущается, чему способствует как бы случайно введенное темное отражение в зеркале. Оно уравнивает композицию и тем самым усиливает выразительность портрета.

(Изобразительное искусство, курс 1, Под ред. Смирнова Г.Б. — М.: Просвещение, 1977.)

Небольшой комментарий. Композиция на полотне должна быть равновесной. Если задумана значительная фигура в правой части холста, то в левой должен быть другой объект, уравнивающий ее. В качестве такого объекта Саврасов берет саму Ермолову (в виде отражения).

Пример 105

В следующей работе – пьесе А. Упита «Жанна д'Арк» (реж. А. Кац, Театр русской драмы, Рига, 1973 г. – Ю.М.) ...для зрителя раскрывается белый стерильный четырехугольник. <...> Во время спектакля каждый персонаж что-то приносит и оставляет на сцене. Постепенно все помещение захламляется разным мусором, бедняцкими торбами, проволокой, лестницами и т. п... Атрибуты вещественной среды – разные реквизиты – И. Блумберг (сценограф спектакля – Ю.М.) объединяет в своеобразную драматургическую систему. «Жизнь» вещей на сцене «сопровождает» действия персонажей и символично расширяет информативный смысл словесного материала. Предметы, которые артисты приносят на сцену – своеобразные символы. Так, оружие, латы, придворные украшения, ряса священника, посуда, одежда, веревки и т. д. персонажи создают грубую власть. Вся эта куча предметов – это не только воплощение лицемерия священников, цинизма, скотства офицеров, равнодушия, продажности господствующих кругов. По ходу действия пьесы они создают динамичную «драматургию костра» – топлива, на котором сжигают Жанну д'Арк.



Пример 106

Пьеса В. Шекспира «Отелло» представляет собой переработку новеллы Джиральди Чинтио «Венецианский Мавр» (сб. «Несатомити», 1566). Прапорщик нашептывает Мавру, что его жена Дездемона обманывает его с Капитаном. Чтобы подтвердить это, он подговаривает свою трехлетнюю дочь украсть платок Дездемоны. Затем, с помощью своей жены, Прапорщик пе-

редает платок Мавру. Переделывая этот эпизод, Шекспир уменьшил число действующих лиц, исключив ребенка. Задачу кражи платка он перекладывает на жену Пропорщика.

(По ст.: Смирнов А. «Отелло» — в кн.: У. Шекспир. Полн. собр. соч.: В 8 т. — М.: Искусство, 1960. Т. 6.— С. 651—652.)

Пример 107

Премьера первой части (оперы «Война и мир» — Ю.М.) состоялась в июне 1946 года... Опера завершалась картиной «На Бородинском поле». <...> Красные вспышки взрывов освещают мужественные лица солдат, выхватывают силуэты наблюдающих за сражением Багратиона, Барклая и других военачальников. Бой на сцене не был показан. Он как бы возникал в воображении зрителей, рожденный великолепной батальной музыкой Прокофьева...

(Тарасов Л. Волшебство оперы. — Л.: Дет. лит., 1979. — С. 162.)

Давайте выделим **СВ**, о которых идет речь в этих примерах:

1. Объект, уравнивающий фигуру Ермоловой.
2. Декорации к сцене сожжения Жанны д'Арк.
3. Персонаж, крадущий платок жены Мавра.
4. Сцена битвы.

И во всех четырех примерах этих **СВ** как бы нет. Нет специально нарисованного «уравнивателя», нет специально нарисованных декораций, нет девочки, крадущей платок, нет и сцены битвы. Так же, как в последнем варианте скульптурного портрета — очков практически нет.

Но вот что интересно: функция этих **СВ** продолжает выполняться.

Фигура Ермоловой уравновешена. Костер для Жанны д'Арк сложен. Платок успешно украден. И битва в опере происходит. Как и с очками: их почти нет, но мы ясно видим, что персонаж в очках! Выходит, что лучшая **ХС** — это та, которой нет.

А в самом деле, зачем нам нужны **ХС**?

Мы уже говорили, что они выполняют определенные функции. И даже перечисляли их. Функции-то нам и нужны. А художественными системами мы, по выражению специалиста по ТРИЗ Б.Л. Злотина, расплавляемся за эти функции. Естественно, чем меньше плата — тем лучше. Если, конечно, функция не страдает.

Мы подошли к одному из основных понятий ТРИЗ — **понятию идеальной системы**.

Идеальная система — это система, которой нет, а функция ее выполняется.

В анекдоте, с которого началась эта глава, местному охотнику тоже нужна была вполне конкретная функция: транспортировка медведя к дому. Но он не стал строить вездеход или вызывать вертолет — т. е. не привлек новую систему. Транспортную функцию выполнил сам медведь. (Точнее, должен был выполнить, если бы не помешал приезжий). В наших примерах мы тоже можем заметить, что с исчезновением исходных **ХС** их функции взяли на себя элементы, которые уже были. Функцию очков выполнили части лица. Функцию «уравновешивателя» — отражение самого персонажа портрета. Функцию декорации костра — вещи других персонажей пьесы. Функцию «вора платка» — тоже другой персонаж. А функцию битвы — знания самих зрителей. (Правда, им помогли музыка, свет и некоторые детали на сцене.)

Рассмотрим с этих позиций еще несколько примеров.

Пример 108

...Правило МХАТа: «Короля нельзя играть, короля играют окружающие».

(Козинцев Г.М. Наш современник Вильям Шекспир. — Л.; М.: Искусство, 1966. — С. 36.)

Пример 109

А в «Объяснении в ненависти» И. Штока Завадский уберет со сцены решительно все. Пересечет пустую сцену световая дорожка, и пойдет по ней из глубины к рампе под четкий перебор гитары, на ходу надевая мундир, советский солдат Василий Воробьев.

(Ростислав Плятт. «Учитель» // Советская культура. — 1988. — 3 декабря). (Функция исходной системы была — показать, что речь идет о военном времени.)

Пример 110

...В пьесе М.А. Булгакова «Последние дни». Действие происходит в конце января — начале февраля 1837 года. Сюжет строится на истории трагической гибели А.С. Пушкина. Поэт незримо присутствует в каждой сцене, о нем говорят, спорят. Однако реально самого Пушкина в пьесе нет.

(Загданский Е.П. От мысли к образу. — Киев: Мистецтво, 1986. — С. 124.)

Как видим, идеальная система — отнюдь не редкость в искусстве. Больше того, увеличение степени идеальности — постоянная тенденция в его развитии.

Сравним истории небольших и очень похожих **ХС** из «зрелищных» искусств.

Пример 111

Ведь не часто артисту удается сразу определить свою маску: костюм, походку, манеру поведения, грим. Даже талантливые мастера тратят на это многие годы.

Так, например, начинающие артисты Никулин и Шуйдин считали, что Юрику необходимо играть в рыжем парике, а Миша должен выступать с толстым накладным животом и картофелеподобным носом.

— Сколько было разных париков! Разной формы носов! Шляп! Кепок, — с улыбкой вспоминает Никулин.

И что интересно, все эти поиски пришлось провести для того, чтобы однажды артисты смогли появиться на арене без традиционных клоунских гримов.

(Макаров С. Юрий Никулин и Михаил Шуйдин. — М.: Искусство, 1981. — С. 103—104.)

Сами артисты постепенно поняли эту закономерность.

— Когда, — рассказывает Михаил Шуйдин, — приходившие за кулисы говорили нам, что мы ничего не делаем на манеже, а смешно, — это было для нас высшей похвалой.

(Там же. — С. 56.)

Пример 112

(Из воспоминаний Мариса Лиены.) Я был в Большом театре первым, кто последовательно отказался от париков. Делаю прически из своих волос, это живые, естественные локоны, не мешающие чувствовать себя свободным. Когда-то я волосы Красса завил: так на камнях и барельефах изображены благородные римляне. Потом в какой-то момент понял, что буквальное подражание ничего не дает и даже не вписывается в сценографию С. Вирсаладзе аскетичного стиля. Отказался и от этого. Легкая и свободная стрижка волос, светло-золотистые волосы, не залитые лаком, которые развеваются на ветру, когда в пылу боя я срываю шлем.
(Liepa M. Gribu dejot simts gadu. — Rīga: Liesma, 1981. — Lpp. 97 — 98.)

А теперь давайте попробуем решить задачу на прогнозирование развития конкретной **ХС**. Правда, **ХС**, о которой идет речь, уже прекратила свое существование. Это облегчит нам проверку наших рас-

суждений. Мы возьмем начальные этапы ее развития и попробуем «спрогнозировать», чем она закончит.

ЗАДАЧА 67

Речь пойдет о ХС – грим и одежда Ленина и его соратников в спектаклях и кино.

В первых театральных и киноролях Ленина режиссеры пытались использовать двойников. Так в фильме «Октябрь» С. Эйзенштейна и в пьесе «1917-й год» Н. Суханова и И. Платонова, поставленной на сцене Малого театра, роль Ленина исполнял уральский рабочий В. Никандров, удивительно похожий на Ленина (этому сходству порадовалась даже Н.К. Крупская). Но Никандров мог передать только внешность и заученные позы. Художественного образа не возникло. Первым артистом, сыгравшим Ленина, был М.М. Штраух («Правда» А. Корнейчука – Театр революции). Он тщательно подбирал грим и одежду. Та же Крупская отметила удачный результат. Затем Ленина в «Человеке с ружьем» Н. Погодина сыграл на сцене Театра Вахтангова Б.В. Шуклин. Он не только подобрал грим и одежду, но и копировал мельчайшие детали походки. Следующие артисты сохранили этот уровень. Точно такой же подход был и к ролям соратников Ленина.

Однако в поставленном Театром Вахтангова в 1957 году спектакле «Большой Кирилл» артист Н. Плотников уже не столь похож на Ленина. Внешность его скорее символическая, чем детализированная. Так же, не проявляя особой заботы о гриме, играл Ленина К. Лавров в спектакле «Перечитывая заново» (Ленинградский академический Большой драматический театр).

Спрогнозируйте дальнейшее развитие грима и одежды для ролей Ленина и его соратников.

Для начала определим функцию грима и одежды. Это, в первую очередь, узнаваемость. И подчеркивание особенностей образа. Мы уже знаем, что идеальный грим — это отсутствие грима (при сохранении узнаваемости и нужных особенностей образа). Особенности эти можно передать поведением и речью. Узнаваемость же вполне обеспечивается названием пьесы или фильма, списком действующих лиц и т. п. Значит, следующий шаг в развитии этой **ХС** — отказ от грима и характерной одежды. Как для образа Ленина, так и для ролей его соратников.

И действительно, в 1979 г. в Театре имени Ермоловой в пьесе М. Шатрова «Синие кони на красной траве» О. Янковский играет Ленина вообще без грима; а в одежде остается всего пара мелких «ле-

нинских» элементов.

(Моров А.Г. Три века русской сцены. Книга вторая. — М.: Просвещение, 1984. — С. 285–286.)

А в фильме «В.И. Ленин. Страницы жизни» без грима и специфической одежды играют роли не только Ленина, но и его окружения.

(Караганов А.В. Страницы киноленинианы. — М.: Просвещение, 1987. — С. 135.)

Обратите внимание: линия развития этой **ХС** в точности повторяет линии клоунских атрибутов Никулина и Шуйдина, париков Лиепы. Можно вспомнить и маски А. Райкина, исчезнувшие к последним годам его работы на сцене.

Казалось бы, стоит, создавая новые системы, сразу заложить в них высокую степень идеальности. Увы, этого не происходит. Годами, десятками лет бьются художники над повышением силы и выразительности своих **ХС**, чтобы в конечном итоге прийти к одному и тому же — к идеальным системам. И каждый раз эту повторяющуюся «находку» называют талантливой, гениальной, непостижимой и неповторимой.

Теперь мы знаем еще одно из имен этой непостижимой неповторимости — **идеальность**.

А заодно это и еще один критерий оценки решения художественных задач. Вариантов решения одной и той же задачи, действительно, может быть много. Но степень идеальности их разная. И всегда предпочтительнее выбрать тот вариант, идеальность которого выше. Даже если менее идеальный уже освящен магическим именем гения.

Художественная система — не самооценность, а плата за функцию. Ею мы расплачиваемся за возможность узнать, понять, почувствовать. Идеальная художественная система — это когда все эти функции мы получаем «задаром», без самой системы. В своем развитии все художественные системы идут именно в этом направлении. Поэтому и творческий поиск должен стать поиском идеального решения.

15. СТРОЙМАТЕРИАЛЫ ДЛЯ ВОЗДУШНЫХ ЗАМКОВ

*Из чего только сделаны мальчики?
Из чего только сделаны мальчики?
Из колючек, ракушек и зеленых лягушек.
Вот из этого сделаны мальчики.*

*Из чего только сделаны девочки?
Из чего только сделаны девочки?
Из конфет и пирожных,
И сластей всевозможных.
Вот из этого сделаны девочки.*

**Английская детская песенка
(перевод С.Я. Маршака)**

С мальчиками и девочками все понятно. И сомнений давно ни у кого не вызывает. А вот из чего сделаны идеальные **ХС**? По определению, они должны быть сделаны «из ничего». Но кто же тогда выполнит функцию?

Исполнителей всегда хватает. Всегда есть непосредственный носитель, есть **ХС** более высоких рангов, есть, в конце концов, знания и ассоциации самого потребителя. Почему бы их не «заставить» выполнять нужную функцию? Тем более, как мы уже знаем, многие ранги любой **ХС** остаются незагруженными. Их и можно загрузить новой функцией. Тогда идеальность не уменьшится. Ведь мы ничего не вводим. Функция же будет выполняться. Ее выполнит то, что уже есть в системе.

Это «то, что уже есть» в ТРИЗ принято называть словом ресурсы.

Пример 113

(О работе скульптора Б. Королева «Памятник борцам революции» в Саратове — Ю.М.) Постамент памятника, как писала 23 сентября 1924 года газета «Известия Саратовского Совета рабочих, крестьянских и красноармейских депутатов», «не просто подставка, как это было в старых памятниках, а часть памятника, может быть, главная часть. Массивы постамента (взбеги, падевания и крутые подъемы) дают изображение той или иной эпохи».
(Яхонт О.В. Советская скульптура. — М.: Просвещение, 1988. — С. 48.)

Скульптору нужно было передать новую (для данной работы) **тему**: «изображение той или иной эпохи». Как это сделать? Можно было, конечно, прилепить к памятнику дополнительные фигуры, раскрывающие эти самые эпохи. Так, к памятникам писателям часто добавляли фигуры их персонажей. Но идеальность такой **ХС** крайне низка:

ради одной темы вводится несколько дополнительных элементов.

Скульптор же заметил, что совершенно незагруженным остался постамент. И загрузил его нужной функцией. Постамент оказался прекрасным ресурсом.

При создании новых **ХС** именно из ресурсов строятся основные части системы — носитель, средства выражения, управляемый элемент.

Однако, сказать, что для создания идеальной системы надо искать подходящий ресурс, — значит, не сказать почти ничего. Где их искать? Какие они? Как их использовать?

Попробуем хотя бы частично ответить на эти вопросы.

В реальных художественных системах повышение идеальности происходит за счет использования ресурсов — незагруженных элементов соседних систем, непосредственных надсистем или самой рассматриваемой системы.

15А. КТО? ГДЕ? КОГДА? КАК? И О ЧЕМ?

*Согбенный старостью, трудами изнуренный,
Какой-то Дровосек под ношей дров стенал,
И вдруг, последних сил усталостью лишенный,
Он, сбросив с плеч дрова, кончину призывал.
«Зачем ты звал меня?» — пришедши, Смерть спросила.
«Затем, чтоб ты дрова тащить мне пособила».*

П.П. СУМАРКОВ

Начнем с первого вопроса — **где** брать ресурсы? Их можно искать:

- а)** на стороне (посторонние ресурсы);
- б)** в надсистеме или во внешней среде;
- в)** в самом потребителе;
- г)** внутри системы.

Посторонние ресурсы не имеют отношения к данной **ХС** (а иногда и вообще к искусству). Тем не менее, их вполне можно использовать в художественных целях.

Пример 114



Лицо Екатерины II и орел у ее ног на известной картине Левицкого дают различную меру условности (лицо изображает лицо, а орел — власть).

(Лотман Ю.М. Проблемы типологии культуры, сб. 2. — Тарту, 1973, — С. 43.)

Какое отношение имеет орел к Екатерине, к власти? Реально — никакого, это посторонний ресурс. Понять его применение в качестве СВ можно, только заранее «договорившись» о его значении. Такие аллегории вообще были характерны для искусства до XIX века.

Гораздо ближе к конструируемой **ХС** ресурсы надсистемы. Из них чаще всего используют те, которые находятся на ближайшем верхнем ранге.

Пример 115

Вспомним задачу 66 о партии Головы («голос шумный») в опере «Руслан и Людмила». Певец, исполняющий эту партию, не

может достичь нужной громкости, «не выполняет функцию». Поищем ресурсы рангом выше. Надсистемой певца является вся труппа. Оттуда можно взять других исполнителей, которые «усилят» первого. Решение: партия Головы написана для мужского хора в унисон. Прием разрешения ФП – «объединение».

(По кн.: Васина-Гроссман В. Книга для любителей музыки. — М.: Сов. Россия, 1964.)

Удобны ресурсы надсистемы и для приема «разделение противоречивых свойств сравнением». С чем сравнивать объект-инструмент? С ресурсом надсистемы.

Пример 116

Вспомним задачу 61. Чтобы показать сверхгероизм Ахилла, его явно нужно сравнить с кем-то другим. Сравнивать с трусом нелепо, на таком фоне Ахилл не будет героем. Но есть удобный ресурс – весьма героические «коллеги»-греки и их противники – троянцы. У Гомера, когда на поле боя выходит Ахилл, остальные герои становятся ненужными, и троянцы не рискуют покидать город.

(Левидов А.М. Автор-образ-читатель. — Л.: Изд-во Ленинградского университета, 1983. — С. 281.)

Надсистемой «физической», в отличие от «художественной», является прямое окружение **ХС**, ее «внешняя среда». И ресурсы этой внешней среды тоже можно использовать.

Пример 117

Показывая на выставке 1970 года целый ряд своих и своих друзей примитивистских полотен, Ларионов как бы предположил экспозиции и соответствующий ярлык: тон «добродушия и ругательства» должен был начинаться даже не с «вешалки», а прямо с афиши на улице, где бубновый валет, изображенный то вверх головой, то вниз, «как это есть на картах», исполнял своего рода роль балаганного зазывалы.

(Поспелов Г. О «валетах» бубновых и валетах червонных // Панорама искусств. № 1. 1978. — С. 132.)

В данном случае функцию предварительного создания нужного настроения перед выставкой выполнял ресурс внешней среды — афиша выставки.

Ресурсом внешней среды может служить и подбираемый для **ХС** материал, и условия функционирования **ХС**.

Пример 118



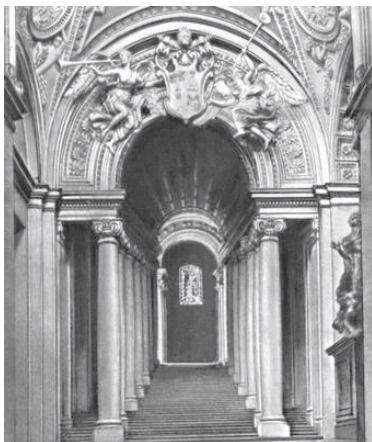
При создании петроглифов помимо топографии скал важен был и характер слагающих их пород. Цвет их может быть серым и желтым, черным и белым, красноватым и синеватым. Нередко поверхность камня отполирована ветром или водой и покрыта блестящей корочкой – пустынным загаром. Древний художник и это все учитывал.

Еще существеннее плотность материала. Твердые граниты и базальты, мягкие известняки и песчаники подсаживали каждый раз особую технику исполнения. В твердых породах фигуры с трудом выдалбливали, в мягких – легко вырезали или прополировывали. На слабо и сильно углубленных линиях и пятнах солнце играет неодинаково.

(Формозов А.А. Что такое наскальные изображения // Панорама искусств. № 8. – М.: Советский художник, 1985. – С. 31.)¹

Элементом надсистемы можно считать и потребителя **ХС**. Но он оказался настолько важным, что пришлось им заняться особо. Ресурсами потребителя являются физиологические и культурные особенности его восприятия, а также его действия.

Пример 119



(Физиологические особенности восприятия.) Знаменитый зодчий и скульптор Лоренцо Бернини так спроектировал лестницу в Ватиканском дворце, что она кажется гораздо длиннее, чем есть на самом деле, потому что она сужается, свод становится ниже, колонны меньше по размеру и промежутки между ними теснее. Когда на верхней площадке лестницы во время торжественных церемоний появляется Папа Римский, его фигура, благодаря ложной перспективе, казалась снизу неожиданно большой и потому величественной.

(Дмитриева Н.А. Краткая история искусств. Очерки. Вып. 2. – М.: Искусство, 1975.)

¹ Носителем в данной системе является внешняя среда – материал, солнечный свет. ВС – глубина линий.

Пример 120



(Культурные особенности восприятия.) Контрольный ответ задачи 62: Петр приказал сперва строить колокольню, а только потом – собор. Этим подчеркивалась большая значимость светских аспектов строения.

Люди той культурной группы были настроены на определенный, «незыблемый» порядок строительства, на каноническую форму колокольни. Поэтому они и восприняли сложившуюся ситуацию так, как рассчитывал Петр. Люди, воспитанные в других группах, например, мы с вами, без специальных пояснений так не воспримут.

Пример 121

(Действия потребителя.) (Спектакль по пьесе классика азербайджанской литературы М.Ф. Ахундова «Мусье Жордан, ботаник, и дервиш Масталишах, знаменитый колдун». – Ю.М.) На всем протяжении спектакля зритель погружен в искрящееся веселье. Чтобы его окончательно закрепить, режиссер обрамляет спектакль двумя празднествами: Новрузом с его песнями, танцами, с угощением зрителей всевозможными яствами и в финале свадьбой героев, во время которой граница между зрительным залом и сценой перестает существовать...

(Павлова И. Как разрушить Париж? // Советская культура. 1988. – 28 мая.)

Частным случаем этого вида ресурсов является использование не знаний потребителя, а его **незнания**. В свое время именно этим воспользовался А.С. Пушкин в «Анчаре». Мало кто из читателей того времени в России знал, что анчар не выделяет никаких ядовитых испарений.

Пример 122

В упомянутом выше азербайджанском спектакле действие происходит в 1848 году в глухой деревушке. Туда приезжает из Парижа ученый-ботаник мусье Жордан. Молодой азербайджанец, наслушавшись рассказов француза, хочет ехать учиться в Париж. Родственники в панике. Они приглашают знаменитого колдуна. Колдун «разрушает Париж» с помощью злых духов. В это время приходит известие о французской революции, и мусье Жордан спешно уезжает. Одной из задач режиссера было показать, что дух Парижа постоянно сопровождает все действие. Поэтому на заднем

занавесе в течение всего спектакля видно изображение Эйфелевой башни. Слушатели семинаров в этом примере ни разу без подсказки не обратили внимания на то, что в 1848 году Эйфелевой башни не существовало. Незнание потребителями времени ее строительства и позволило режиссеру создать красивую и остроумную ХС.

Но максимальная идеальность достигается при использовании внутренних ресурсов **ХС**. Функция **СВ** передается одной из незагруженных подсистем.

Пример 123

Контрольный ответ к задаче 58 – о скульптуре В.И. Мухиной «Ветер». Одежда крестьянки явственно видна только в нижней части фигуры – юбка. Верхняя же часть выполнена, как обнаженная, с рельефными мускулами. И может быть воспринята либо как обнаженная, либо в облегающей от ветра одежде.

(Яхонт О.В. Советская скульптура. – М.: Просвещение, 1988. – С. 29.)



Пример 124

Контрольный ответ к задаче 66 – о костюме Гамлета для фильма. Художник фильма С.Б. Вирсаладзе предложил костюм, имеющий средневековый общий вид, контур. Все же его детали были вполне современными.

(Козинцев Г.М. Наш современник Вильям Шекспир. – Л. – М.: Искусство, 1966. – С. 287.)

В **Примере 123** новую функцию взял на себя ранг довольно крупных подсистем — половина фигуры. В примере же 124 новая функция была загружена на ранг подсистем помельче — деталей одежды. Но в обоих случаях для выполнения функций не было привлечено никаких средств извне. Идеальность полученных таким образом **ХС** очень велика.

Довольно часто красивые решения получаются, когда используют так называемые «запрещенные» ресурсы. Это **СВ**, считающиеся в данном жанре, роде или виде искусства неправильными, некрасивыми, нехудожественными.

Пример 125



(Из воспоминаний скульптора-анималиста. — Ю.М.) Или, например, кабан. <...> Вы ведь знаете, наверное, что скульптуру вначале лепят из воска, потом красят специальным покрытием, замешанным на песке. А потом воск вытапливают, и в эту корку заливают металл. И песок въедается в металл иногда очень глубоко. Обычно его счищают, а в данном случае я решил частично оставить корку. Зверь ведь это такой... не очень приятно пахнущий. И мне казалось, что наждачно-корявая фактура может быть использована для выражения этой образно-кабаньей сути.

(Марц Ф. О языке скульптуры // Панорама искусств № 1. — М.: Советский художник, 1978. — С. 169 — 170.)

Пример 126

Композиция «I Feel Fine» начинается необычным, намеренно искаженным звуком гитары. Получили его простейшим способом: Пол Маккартни тронул струну бас-гитары, под воздействием усиленного звука завибрировала струна гитары Джона Леннона, специально вставшего лицом к колонке. Звукосниматель послал вдогонку первому сигналу новый, возник эффект так называемой «обратной связи» или попросту «фон». Его мы и слышим на пластинке. Прежде рок-музыканты старались избегать подобных искажений звука. «Битлз» же первыми использовали их как элемент аранжировки.

(Студенческий меридиан. Спецвыпуск 1991. — С. 32.)

Перейдем теперь к следующему вопросу: **какие** бывают ресурсы? Их можно разделить на пять групп:

- а)** ресурсы пространства (места);
- б)** ресурсы времени;
- в)** ресурсы «вещества» (материал, объекты, персонажи и т. п.);
- г)** ресурсы действия (или энергии);
- д)** ресурсы информации.

Пример 127



Контрольный ответ к задаче 63 – священная роща была высажена на верхней плоскости стен, окружавших дворец вавилонского царя. (Древними греками по ошибке эта роща была названа «висячими садами Семирамиды».) Таким образом, не царь спускался к роще, а роща «поднялась» к царю.

(Бродский Б. Связь времен. – М.: Дет. лит., 1974. – С. 21 – 23.)

Эта декоративно-прикладная задача была решена отысканием ресурсного места.

Пример 128

В уже упоминавшейся песне «Битлз» «Withing You, Without You» (пример 93) функция введения ироничных элементов реализована после песни, в паузе перед следующей. А в телебалете «Озорные частушки» (пример 107) использованы паузы между кадрами: мужская и женская труппы показаны в паузах друг друга.

В обоих случаях найдено ресурсное время.

Пример 129

(О мультфильме режиссера Арнольда Буровса «Соколик». Нужно с первых же кадров показать, что в семье главного героя нет матери. – Ю.М.) Ненавязчивая выразительность предметов многое рассказывает нам и о жизни рыбака с маленьким сыном... Входя в их дом, не сразу замечаешь, что к стене прикреплена фотография женщины, что кровать заправлена домотканым одеялом совсем неумело, что у глиняной кружки ручка наполовину отбита.

(Сваринска А. Поэт мечты // Советская Латвия. – 1987. – 4 августа.)

Пример 130

Контрольный ответ к задаче 60 – о постановке во МХАТе спектакля «Бронепоезд 14 – 69». По предложению Станиславского кульминационное слово «Ленин» артист не кричал, а произносил шепотом.

(Фроловская Л. Наш «Бронепоезд» // Советская культура – 1987. – 3 ноября.)

Найден ресурсный (шепот входит в обычные актерские выразительные средства) способ действия на зрителя.

Пример 131

Контрольный ответ к задаче 59 – о троне византийского императора. Трон делался двухместным: на одной половине сидел император, а на другой – Христос. Но реально Христа на троне быть не могло. Поэтому на подушку клали большой крест.

(Бродский Б. Связь времен. — М.: Дет. лит., 1974. — С. 95–96.)

Этот крест и нес информацию о том, кто незримо сидит на византийском троне.

Последний пример показывает: разделение ресурсов по видам весьма условно. В самом деле, крест — это ресурс информации или «вещества»? Или места (трон-то пришлось делить)? Условность эту нужно иметь в виду. Хотя реально она вовсе не мешает решать художественные задачи.

Сложнее с другой особенностью. Часто для хорошего решения нужно сразу несколько ресурсов.

Пример 132

Задача 64 имеет два контрольных ответа. Речь с экрана должна быть и реально-неграмотной, и учебно-грамотной. Один вариант реализован в кинотрилогии о Максиме: персонаж сперва говорит неправильно, но по мере становления исправляет речь. Второй вариант хорошо виден в фильме «Чапаев»: одни персонажи говорят неправильным бытовым языком (Петька, солдаты, денщик), другие правильным (комиссар, белые офицеры).

(Шилова И.М. Проблемы звуковой образности в советском кино. — М.: Знание, 1984.)

В первом случае использованы ресурсы действия и времени, во втором — действия и «вещества».

Теперь попробуем решить конкретную задачу.

ЗАДАЧА 68

Скульптура в готических храмах несла вспомогательную, иллюстративную функцию. Время круглой скульптуры еще не наступило, фигуры были привязаны к стенам и не могли от них отделяться.² Потребность же в храмовой скульптуре росла. Фигуры облепили все стены. Они окружили колонны. Они поднялись «на второй этаж» — в поднятые ниши стен и колонн. Больше ставить их было некуда. Но добавить скульптуры необходимо. Что же делать?

² Известно, что круглую скульптуру изобрели еще в Древней Греции. Но христианская культура средневековья сделала все, чтобы уничтожить античную, языческую культуру. Ее достижения пришлось переоткрывать заново через многие сотни лет.

Что нужно сделать, какую функцию получить? Расположить новые скульптуры, сохранив при этом их «пристенность». Какой тип ресурса нужен? Ресурс места. Можно ли использовать внутренние ресурсы? Судя по условию задачи, в храме для скульптур места больше нет. Есть ли ресурс «места у стены» в надсистеме или во внешней среде?

В этом месте решение становится очевидным. Скульптуры можно разместить на наружной стене храма! Лучше на фасаде.³

Это решение (такое простое теперь, не правда ли?) само по себе не превышает третьего уровня изменений. Но привело к важным последствиям. Фигуры в храме рассматривались зрителями только вблизи, по одной. Поэтому каждая из них имела самостоятельный «сюжет», не связанный с окружающими фигурами.

На фасаде фигуры стали видны издалека. И их уже можно было рассматривать не по одной, а вместе. Родился новый жанр — скульптурные группы. А это уже пятый уровень.

(По кн.: Guze Joanna. *Na tropach sztuki*. — Warszawa: Nasza Książnica, 1982.)

ЗАДАЧА 69

Один из обязательных и объемных элементов романа — описание всевозможных событий. Традиционно это делал либо автор, либо введенный рассказчик, либо персонаж романа. Но романы увеличивались в объеме. Теперь описания событий, сделанные однотипным языком автора, рассказчика или персонажа стали просто скучны. Менять же язык персонажа (рассказчика, автора) несколько раз за роман тоже нежелательно. Что же делать?

Ход решения тот же, что и в предыдущей задаче. Какую функцию нужно получить? Разнообразие языка описания событий. Какой тип ресурса нужен? Ресурс действия (изложения), ресурс «вещества» («излагателя»), ресурс времени (когда это делать). Можно ли использовать внутренние ресурсы «излагателя»? Вероятно, пару раз можно изменить характер «излагателя», каким-то образом объяснив эти метаморфозы. Но много раз это не удастся. Следовательно, придется поискать ресурсы надсистемы. А надсистемой «излагателя» являются остальные персонажи. Пусть они рассказывают о событиях каждый своим индивидуальным языком, со своими осо-

³ Когда эта задача давалась в начале семинаров, приемлемого решения ни разу получить не удалось. Предлагали разместить скульптуры на потолке (не думая о том, как они искажутся, да и вообще, будут ли они видны в полумраке храма). Пытались, нарушая логику развития скульптуры сразу оторвать ее от стен. И т. п. Если же эту задачу давать после темы «ресурсы», то ход решения становился однотипным во всех группах.

бенностями восприятия. Это одновременно будет всеми тремя нужными ресурсами.

Природа у него (Л. Толстого — Ю.М.) является только так, как она отражается в действующих лицах; он не описывает дуба, стоящего среди дороги, или лунной ночи, в которую не спалось Наташе и князю Андрею, а описывает то впечатление, которое этот дуб и эта ночь произвели на князя Андрея (т. 2, ч. 3, гл. 1 — 3).

(Страхов Н. Критические статьи об И.С. Тургеневе и Л.Н. Толстом. СПб., 1895. — С. 237–239.)

...Битвы и события всякого рода рассказываются (в романе «Война и мир» — Ю.М.) не по тем понятиям, которые составил себе о них автор, а по впечатлениям лиц, в них действующих. Шенграбенское дело описано большей частью по впечатлениям князя Андрея (т. 1, ч. 3, гл. 8, 10, 13, 17 — 18); приезд императора Александра в Москву изображен в волнениях Пети (т. 1, ч. 3, гл. 21), и действие молитвы о спасении от нашествия — в чувствах Наташи (т. 3, ч. 1, гл. 18).

(Левидов А.М. Автор-образ-читатель. Изд-во Ленинградского университета, 1983. — С. 170.)

Теперь мы можем с позиций ресурсного подхода взглянуть на предыдущую тему — приемы разрешения физпротиворечий. Эти приемы отнюдь не случайны. Они высокоидеальны, ресурсны. В самом деле:

Разделение в пространстве: таким образом выделяется ресурс места, ресурс «вещества», ресурс действия, ресурс информации (**см. задачи 55, 56, 58, 59**).

Разделение во времени: этим приемом можно загружать ресурсы времени, действия, информации (**см. примеры 86, 87, 93, 101, задачи 62, 64**).

Разделение между системой и подсистемами: так можно использовать ресурсы «вещества», действия, информации (**см. примеры 89, 90, 91, задачу 66**).

Объединение (теперь мы уже знаем, что объединять исходную **ХС** нужно с ресурсными элементами): используются практически все виды ресурсов (**см. примеры 92, 94, задачи 59, 64, 65**).

Переход к антисистеме: тоже дает широкий спектр ресурсов (**см. примеры 95, 96, 97, задачи 61, 62, 63**).

Сравнение (опять-таки теперь ясно, что сравнивать надо с ресурсом): так загружаются ресурсы «вещества», действия, информации (**см. примеры 98, 99, 100**).

Остался еще вопрос: **как?** Как использовать выявленные ресурсы?

Беда в том, что далеко не всегда ресурсы можно использовать напрямую, в том виде, в котором они даны. Чаще всего их необходимо слегка изменить, подстроить под нужную нам функцию.

О других же приемах работы с ресурсами мы поговорим позже.

Вернемся к задачам из главы 5а.

Контрольный ответ к задаче 26. **Т:** боги как люди. **Н:** изображения богов. **СВ:** позы богов, размеры их относительно людей. Ресурсы внутренние — позы, размеры фигур. Сами фигуры все равно должны были быть на барельефе.



Контрольный ответ к задаче 27. **Т1:** порывистая, стремительная натура. **Н1:** скульптурное изображение лица. **СВ1а:** сжатые челюсти, **СВ1б:** сдвинутые брови, **СВ1в:** волевой подбородок. Усиление **СВ1в:** контраст с тонким кружевом воротника. **Т2:** сила. **Н2:** скульптурное изображение бюста. **СВ2а:** ломкие складки мантии. **СВ2б:** форма рыцарского панциря. Кроме того, сжатые челюсти, сдвинутые брови могут служить и управляемым элементом. Если мы посмотрим на бюст с позиций темы — «Петр — жестокий, бездушный человек» — то именно эти элементы сделают портрет соответствующим новой теме. Ресурсы внутренние — черты лица, части лица, и внешней среды — воротник, панцирь.

Контрольный ответ к задаче 28. **Т:** мир стоит на страданиях и муках. **Н:** архитектурные элементы (из всех наиболее подходят подкупольные столбы, традиционные опоры для православных храмов). **СВ:** изображения мучеников на этих столбах. Ресурсы надсистемные — святые мученики входят в «багаж» потребителя.

Контрольный ответ к задаче 29. **Т:** божественность василевса. **Н:** скульптура Гелиоса. **СВ:** лицо скульптуры сделано похожим на лицо василевса. Чисто теоретически, исходя из темы, следовало бы сказать, что **Н** — скульптура василевса, а **СВ** — тело василевса сделано похожим на Гелиоса. Но, видимо, задача создания скульптуры василевса не ставилась. Скорее, традиционная скульптура Гелиоса оказалась подходящим ресурсом внешней среды для «приставления» лица василевса.

Контрольный ответ к задаче 30. **Т:** Люди идеальны. **Н:** фигуры людей на полотне. **СВ:** формы частей тела написаны идеальными, геометрическими. Ресурс внутрисистемный — части уже нарисованного тела.

Контрольный ответ к задаче 31. **Т:** Уход Глумова не проигрыш, а победа. **Н:** персонаж в исполнении актера. **СВ:** «наполеоновская» поза персонажа. Ресурс из знаний потребителя — «наполеоновскую» позу знает большинство тех, кто посещает театры.

Контрольный ответ к задаче 32. **Т:** возвышенность подвига Зои Космодемьянской. **Н:** скульптурный портрет героини. **СВ:** поза героини повторяет позу античной скульптуры Артемиды. Если учесть, что скульптура предназначалась не для интеллигенции, а для массового советского зрителя, то становится ясно — ресурс (скульптура Артемиды) не входит даже в знания потребителя. Совершенно посторонний ресурс.

Контрольный ответ к задаче 33. **Т:** добро — это хорошо, зло — это плохо. **Н:** персонажи и мотивы их действий. **СВ:** внешность и мотивы: положительные персонажи красивы, их действия осознанно богоугодны; отрицательные персонажи уродливы, их действия связаны с помрачением ума. Ни в природе персонажей, ни в знаниях потребителя прямой связи между добром и красотой нет. Ресурс посторонний, как и большинство средневековых аллегорий.

Контрольный ответ к задаче 34. **Т:** «упрощенное» по сравнению с придворной культурой самоощущение среднего слоя. **Н:** произведения живописи. **СВ:** «примитивный» стиль изображения. Такой «примитивизм», как следует из самой задачи, был свойственен культуре потребителя. Значит, ресурс взят надсистемный.

Контрольный ответ к задаче 35. **Т1:** радости жизни («дионисийское начало»). **Н1:** изображения напольной мозаики. **СВ1:** изображение лозы как символа вина и связанного с ним веселья. Эта же лоза служит и управляемым элементом. Когда сменилась тема — **Т2:** спасение, бессмертие — в качестве **СВ2** была использована та же лоза. То есть, если для первой **ХС** лоза являлась ресурсом посторонним (аллегория), то для второй **ХС** — ресурсом внешней среды. И в физическом смысле — она уже давно была в язычестве, и в культурном — лоза как символ бессмертия уже входила в знания потребителя.

Ресурсы в художественных системах легко классифицируются по видам и по «месту нахождения». Это помогает легче найти нужный ресурс для решения конкретных задач.

15Б. ЗАДАЧИ НА ИДЕАЛЬНОСТЬ И НАХОЖДЕНИЕ РЕСУРСОВ

При решении этих задач надо помнить: ресурсы системы используются для решения противоречия, а не для «самовыражения». Противоречия надо формулировать в первую очередь. Это поможет уточнить, на каком ранге возникла проблема, какой вид ресурсов следует искать для решения.

Перед тем, как решать каждую задачу, задайте себе три вопроса: какое противоречие нужно решить? на каком ранге системы возникла и решается проблема? какой вид ресурсов нужен для решения этой проблемы?

ЗАДАЧА 70

Один из популярных сюжетов бронзовых статуэток XII – XIII веков – охота. Например, всадник, гонящийся за зайцем. Но статуэтка тех времен должна была представлять собой единое целое. Заяц же, по идее, должен быть отдельно. Делать всадника и зайца на общем основании тоже нельзя, нарушаются правила тогдашней скульптуры. Как же изобразить сцену погони за зайцем?

ЗАДАЧА 71

Художники позднего средневековья сделали первые попытки изображать на картинах не только сюжеты, но и чувства персонажей. В основном это делалось за счет знаний потребителя (ведь изображались хорошо известные библейские сюжеты). Например, если изображена группа людей, стоящих у тела Христа, то ясно, что они испытывают скорбь. Люди же в толпе изображались абсолютно одинаковыми.

Очень скоро этот прием исчерпался. Одновременно от художников требовалось изображать все более глубокие чувства.

Каков, по-вашему, следующий шаг в развитии живописи? Какие следующие ресурсы будут использованы для изображения чувств?

ЗАДАЧА 72

Эстрадные клоуны З. Малков и А. Тряпицын задумали новую сценку. Нужно было сатирически показать события, происходящие за кулисами перед выходом актеров на сцену. Волнение артистов, недоделки в декорациях и реквизите, конфликты между актерами, рабочими сцены, режиссером.

Чтобы было предельно ясно, что действие происходит ДО начала представления, занавес должен быть закрыт. Но тогда зрители не увидят сценку. Полуоткрытый занавес тоже не дает нужно-

го эффекта. Клоуны попробовали прозрачный занавес, но он искажает «изображение». Как же показать закрытый занавес?

ЗАДАЧА 73

Хотя уже с начала XX века средства массовой информации протестуют против типового строительства, стандартных домов, любому разумному человеку ясно: при резком росте населения и потребности в жилье – это единственный выход. Архитектура должна опираться на типовое строительство. Но аргументы, приводимые противниками, тоже серьезные. Стандартные дома в массе своей некрасивые, угнетающие. В районе из таких домов легко потеряться.

Разукрашивать типовые дома, чтобы они выглядели индивидуально, – тоже не выход. Придельывать какие-то специальные украшения, разнообразить отдельные элементы – сложно и дорого. Как бы там ни было, а экономичность строительства – требование очень серьезное, обойти его не удастся.

Что же делать, чтобы при обычном массовом строительстве обеспечить высокий эстетический уровень современных городов?

ЗАДАЧА 74

Скульптуры крупных творческих личностей обычно делают большими, мощными, чтобы еще раз подчеркнуть величие сделанного ими. Вспомните памятники великим деятелям человечества – везде мощь тела поддерживает мощь духа.

Но если для полководцев или политиков такое направление подходит, то деятели именно мысли – изобретатели, ученые, художники – выглядят сомнительно.

Представьте себе, что вам нужно создать памятник писателю, «титану духа». Причем подчеркнуть именно работу мысли. Не нужно усаживать писателя в роденовскую позу – он обычный человек. Нужен нормальный стоячий памятник – но памятник мысли. Как выразить это средствами скульптуры?

ЗАДАЧА 75

В песне «Битлз» «She's leaving home» («Она ушла из дома») речь идет о девушке, ушедшей от обеспеченных родителей, от скуки размеренного существования, от вечной погони за деньгами и вещами. Те части песни, где речь идет о действиях и мыслях девушки, написаны в несколько романтическом духе. Одновременно (вторыми голосами) звучит и «речь родителей», жалующихся на свою дочь. Они сде-

мали для нее все, обеспечили ее всем, что можно купить за деньги, – почему же она ушла от них и так их огорчила? Слова родителей (по тексту) звучат контрастом к рассказу о героине песни.

Но мелодия «родительской» части звучит одновременно с мелодией героини. Обе они должны быть с одинаковым настроением. Да и голоса, исполняющие обе партии, почти одинаковые – и с ними уже ничего не поделаешь.

Как же все-таки показать противоположность тематики обеих партий?

ЗАДАЧА 76

Лилли Уинтон – героиня рассказа Д. Паркера – любит и умеет выпить. И делает это быстро и профессионально. Она сидит, держа в руке бокал с коричневой жидкостью, а напротив робко пьет чай маленькая миссис Мердок. Пока миссис Мердок делает глоток, Лилли Уинтон успевает выпить весь свой бокал. Это произвело мгновенное впечатление на миссис Мердок. Поэтому описывать процесс выпивания бокала Паркер не мог. Нужен какой-то образ, по которому читатель вместе с миссис Мердок может увидеть именно мгновенность. Что это может быть?

ЗАДАЧА 77

Грузинский фильм «Меквеле» повествует о покинутых деревнях. Камера показывает дома, пустые комнаты, пыль на посуде, нетронутый снег на улицах.

Вообще, фильм довольно грустный. И видеоряд, и звукоряд в нем (то, что вместе и называется фильмом) работают на то, чтобы зритель задумался об этих деревнях. Но сцены, о которых идет речь, должны показать, что еще совсем недавно в этих домах кипела жизнь – в них рождались и умирали, веселились, праздновали.

Фильм короткий, десятиминутный. Показывать пустые дома и праздники в них последовательно – нет времени. Видеоприемы, вроде параллельных кадров, тоже невозможны.

Как недвусмысленно передать, что в этих домах недавно кипела жизнь?

16. ЗАКОН ПОВЫШЕНИЯ СТЕПЕНИ ИДЕАЛЬНОСТИ

Незнание законов не освобождает от ответственности.

Юридическая мудрость

В начале этой книги говорилось о том, что критериев оценки **ХС** должно быть много. Может ли одним из них служить полнота использования ресурсов? Если понятие идеальности является общим для всех **ХС**, то может. Если же идеальность — это какой-то частный случай, то нет.

Давайте сравним два примера.

Пример 133



(Устройство театра в древнегреческом городе Пергаме — Ю.М.) На оркестре — полукружии, образованном первым рядом зрительных мест, — размещался хор. Как бы от имени зрителей он обсуждал и комментировал то, что делали или говорили актеры на особом помосте — проскении. Хотя проскений был поднят над оркестрой, большинство зрителей оказывалось выше помоста, и поэтому действие разворачивалось на фоне далеких туманных гор и цветущих долин.

(Бродский Б. Связь времен. — М.: Дет. лит., 1974. — С. 60.)

Пример 134



Памятники древней архитектуры тесно взаимодействуют с природой Китая. Происходит как бы их «взаимопроникновение». Так, во внутренних интерьерах храмов привлекают внимание оригинальные, разнообразные по форме проемы окон — в форме овала, круга, вазы. Место этих окон выбиралось не случайно — определяли такие точки, откуда в любое время года можно было любоваться живописным пейзажем или просто цветущей веткой красавицы вишни. Помещение таким образом как бы приобретало постоянно открытые в мир природы глаза. Да и какая картина может лучше украсить интерьер, чем живой пейзаж...

(Михалев В. Вечно живое // Советская культура. — 1987. — 29 октября.)

Разные времена. Разные места. Разные народы. Но схожие проблемы. В первом случае нужно было оформить место действия персонажей (у древних греков не было декораций в современном смысле). Во втором — понадобилось оформить внутреннее помещение храма (в древних китайских храмах не было росписи стен, икон и т. п. украшений). Внутренних ресурсов явно не хватало. И решение тоже оказалось схожим: были использованы ресурсы внешней среды — элементы пейзажей.

Примеры, конечно, не доказательство. Но они показательны. В двух очень различных случаях для решения применен один и тот же принцип: использование ресурсов внешней среды. Сравним эти решения с другими, менее идеальными, менее ресурсными.

Пример 135

В ранний период развития древнегреческого театра, когда еще не были изобретены декорации, информация о месте действия доносилась до зрителя так. С утра на базарной площади шла торговля. По этому базару и ходил специальный театральный раб. Он рассказывал гражданам — будущим зрителям — как выглядит место действия персонажей вечернего представления.

Сравнение **примеров 133 и 135** свидетельствует, что степень идеальности (или «глубина» использования ресурсов) вполне могут быть одним из критериев оценки **ХС**. Если мы примем, что чем более «глубокий», внутренний ресурс использован для решения противоречия, тем эффективнее получается **ХС**, то решение из **примера 133** вполне поддается развитию. В самом деле, пейзаж вокруг театра, хоть и ресурс внешней среды, но все же далек от самого спектакля. Какие же ресурсы лежат в непосредственной надсистеме? Это другие актеры театра, не занятые в данном спектакле. Почему бы их не «загрузить» этой функцией — рассказать о месте действия? Если наши рассуждения верны, то именно к этому должен был рано или поздно прийти театр.

И действительно, в Средние века в театре появляется актер, который перед началом спектакля рассказывает зрителям о месте действия в стиле будущей пьесы. Этот актер назывался Пролог. Впоследствии так стали называть и сам его рассказ.

Внимательный читатель уже, наверное, увидел, что Пролог — тоже не верх ресурсности. Еще есть где развернуться и внутри спектакля. Описанием места действия можно было бы загрузить монологи и реплики самих персонажей. И действительно, уже в XVI веке Пролог перестал выполнять функцию единственного «пейзажиста». Место действия описывают персонажи по ходу самого действия.

Пример 136

Брут:

...Ларьки, прилавки

И двери от людей черны; на крышах

Торчит народ; зеваки на коньках

Сидят верхом. Везде нестреляют лица.

(У. Шекспир. «Кориолан». Акт II. Сцена 1.)

Итак, от совершенно постороннего (для спектакля) театрального раба к пейзажам из внешней среды, затем к надсистемному Прологу и, наконец, к внутренним ресурсам — репликам персонажей спектакля. Вот дорога, которую прошла функция рассказа о месте действия. Дорога повышения идеальности ХС. И это не случайно. Ибо таков еще один закон развития систем. Он определяет направление развития ХС.

Системы развиваются с повышением степени своей идеальности.

Давайте с позиций только что сформулированного закона разберем задачи предыдущей главы. **Задача 70:** как показать зайца в статуэтке? Ясно, что нужно найти ресурс пространства, места. Место рядом с фигурой всадника — ресурс внешней среды. А есть ли ресурс в самой фигуре? Есть — поверхность.

«На бронзовых водолеях XII — XIII веков в виде статуэтки всадника на шее коня вытравлена фигурка бегущего зайца. Все вместе понималось как сцена охоты: всадник гонится за зайцем».

(Формозов А.А. Что такое наскальные изображения // Панорама искусств. № 8. — М.: Советский художник, 1985. — С. 39.)

Сюжеты в **задаче 71** изображались положением всей группы людей. Для выполнения новой функции — показать чувства этих людей — нужен новый ресурс. Закон повышения степени идеальности говорит, что лучше всего искать ресурс внутри системы. «Внутри» людей, изображенных на полотне. Это их позы, положения частей тела, выражения лиц.

«Фигуры до него (Джотто — Ю.М.) рисовались... как артисты в театральном зрелище. Когда Джотто в своих фресках в Падуе показывает оплакивание Христа, все персонажи, участвующие в этой сцене, глубоко растроганы, все выражают то же чувство — выражением лица, воздеванием рук, наклоном головы».

(Guze Joanna. Na tropach sztuki. — Warszawa: Nasza Ksiêgarnia, 1983.)

В **задаче 72** противоречие особенно жесткое: занавес должен быть, но его ни в коем случае не должно быть. Значит, должно быть нечто,

выполняющее функцию занавеса, но не мешающее видеть происходящее за ним. Посторонний вариант — занавес из прозрачного материала — провалился. (И это неудивительно. Незнание закона повышения идеальности не освободило артистов от неудачи.) Ресурс нужно искать в самом занавесе. Часть занавеса. Уже лучше, но все равно мешает видеть всю картину. Продолжаем повышать идеальность — полоска от занавеса... Боковая кромка занавеса...

«Идея о прозрачном занавесе принадлежит дрессировщику Дерябкину, — рассказывают Малков и Тряпицын, — он хотел, пользуясь клеенчатой занавесью, показать закулисную жизнь артистов. <...> В процессе работы над клоунадой Малков и Тряпицын отказались от идеи прозрачного клеенчатого занавеса. Они лишь обозначили его края (двумя веревками, свисающими с потолка — Ю.М.), что позволило не только максимально приблизить действие к специфике манежа, но и предельно обнажить закулисную жизнь».

(Чернов Е. Дайте занавес! // Советская эстрада и цирк, 1989. — № 1.)

А вот в **задаче 73** внутренние ресурсы домов уже исчерпаны. Поэтому поищем их в ближайшей надсистеме. Такой надсистемой для дома будут соседние дома. И архитектор Ле Корбюзье разработал удивительно красивые комплексы из совершенно стандартных домов-коробок.

(Ле Корбюзье. Архитектура XX века. — М.: Прогресс, 1977.)

Функцию «показать мощь мысли» в скульптуре (**задача 74**) можно показать лицом, головой. Но новизна ситуации состоит в том, что эту функцию необходимо еще усилить. Противоречие такого типа (голова должна быть мощной, чтобы показать мощь мысли, и должна быть обычной, чтобы не выходить за пределы портрета) обычно решается

разделением противоречивых свойств сравнением. Значит, нужно искать ресурсное «вещество», с которым можно сравнить голову. Внутри **ХС** «памятник» таким ресурсом может служить тело персонажа. Его надо ослабить, тогда на этом фоне голова станет значительнее.

(О памятнике Л. Толстому скульптора С. Меркурова — Ю.М.) «Тело Толстого, плотно облегаемое рубахой, скульптор сделал подчеркнуто немощным, отчего голова и руки кажутся преувеличенно огромными. Лев Толстой слаб физически, но силен духом».

(Яхонт О.В. Советская скульптура. — М.: Просвещение, 1988. — С. 21.)



Интересно использование ресурсов у «Битлз» в композиции «She's Leaving Home» (**задача 75**). Для создания необходимых СВ уже использованы такие ресурсы голосов и мелодий, как тембр, громкость, сочетание нескольких голосов. Но новая функция — контраст с темой героини песни — должна быть передана. Леннон и Маккартни используют для этого такой до сих пор не загруженный ресурс, как «направление» мелодии. Тема родителей развивается как бы в противоположном направлении, контрапунктом к теме героини.

(BEATLES. Песни ливерпульской четверки. — М.: Музыка, 1990. — С. 8—9.)

Посмотрим теперь повнимательнее, какие ресурсы можно использовать для решения **задачи 76. ХС**, в которую нужно ввести функцию ощущения мгновенности — Лилли Уинтон, пьющая из бокала. Ресурсы, которыми можно показать мгновенность действия (внутри системы): движения рук, глотательные движения, части лица — неприменимы. Описание эпизода идет как бы глазами миссис Мердок, а она как раз в этот момент не смотрит на Лилли Уинтон.

Есть еще один ресурс — жидкость в бокале. Попробуем. Миссис Мердок видит Лилли Уинтон с полным стаканом в руке, опускает глаза, делает глоток, поднимает глаза и видит Лилли Уинтон с пустым бокалом. Ощущение мгновенности такой вариант дает. Но — не впечатляет. Недостаёт какой-то эмоциональной оболочки.

А ведь в том же бокале есть еще один, не столь явный, как наличие жидкости, ресурс. Цвет. Ведь, как сказано в условии, жидкость была коричневой. Может миссис Мердок до своего глотка видеть коричневый бокал, а после — уже бесцветный?

«Лилли Уинтон сидела, откинувшись в кресле. В руке, затянутой в перчатку, она держала широкий, толстого стекла бокал, окрашенный в коричневый цвет наполнявшей его до краев жидкостью. Маленькая миссис Мердок опустила взгляд на чашку, из которой она пила чай, осторожно поднесла ее к губам, сделала маленький глоток, поставила чашку на блюдец и вновь взглянула на Лилли Уинтон. Та по-прежнему сидела, откинувшись в кресле. В руке, затянутой в перчатку, она держала широкий, толстого стекла бокал совершенно бесцветный».

(Parker D. «Glory in the Daytime».) (Пример из картотеки А.Г. Федорова.)

И наконец, **задача 77**. Противоречие в ней лежит буквально на поверхности. Деревня в фильме должна быть пустой, чтобы показать тему покинутых деревень, и должна быть полна людей, чтобы показать, что она совсем недавно была живой. Описанная в условии **XC** — кадры пустой деревни — по целому ряду причин не может выполнить вторую функцию. Элементы этих кадров тоже не удалось загрузить этой функцией. Ну что ж, поищем ресурс в ближайшей надсистеме. В любом эпизоде фильма, кроме изображения (видеоряда), есть еще и звук (звукоряд). Почему бы ему, в контраст с видеорядом, не взять на себя передачу кипящей в деревне жизни?

«В грузинской короткометражной картине «Меквеле» рассказывается о покинутых, брошенных деревнях. Камера заглядывает в пустые дома, смотрит на нетронутый снег, по которому не прошел ни один человек, видит выбитые окна, запыленную утварь, разрушающиеся постройки. Контрапунктом к этому реально безмолвному изображению является звук. Звучат праздничные тосты в честь Мекуле, сказочного маленького человечка, приход которого в дом знаменует благоденствие и счастье. Звучат радостные голоса, песни, приветствия. Лишь отдельные реплики вырываются из этого праздничного шума: «Вот и в этой деревне праздник!», «Плодитесь, будьте счастливы!», «Я люблю свою деревню и буду любить!», звучания гармошки, оркестра. А камера все вглядывается в оставленные помещения, задерживается на фотографиях, висящих на стене, на карте, на глобусе, на кувшинах. Все усиливается звучание трагической ноты от чудовищного несоответствия видимого и слышимого».

(Шилова И.М. Проблемы звуковой образности в советском кино. — М.: Знание, 1984.)

Теперь давайте сравним ход решения наших задач с реальным развитием **XC**. Очки на скульптурном портрете, описание места действия спектакля и другие **XC**, чьих историй мы коснулись в последних главах, развивались строго по закону. От посторонних ресурсов к надсистемным (и ресурсам из внешней среды), от надсистемных — к внутрисистемным. На это уходили иногда годы, иногда и столетия¹. В

¹ Последние исследования в области развития систем показывают, что возможно и другое рассмотрение использования ресурсов. Но это тема отдельной книги.

задаче 72 описан реальный процесс решения задачи о занавесе. И тоже от далеких, малоидеальных вариантов через «муки творчества» к красивому высокоидеальному решению. Потеряно время, силы артистов, потеряны десятки представлений, которые могли увидеть зрители за время этих поисков. Такова плата за незнание законов развития **ХС**.

Мы же решали все эти задачи в обратном порядке. Зная, что **ХС** неизбежно придет к самому идеальному варианту, мы сразу начинали анализ с внутрисистемных ресурсов. И только если по каким-то причинам они не подходили, мы переключались на надсистемные.

Тут есть еще один нюанс. Внутрисистемные ресурсы могут не подойти по двум причинам.

Первая — условия функционирования **данной ХС** могут не допускать использование внутрисистемных ресурсов. Так было в **задаче 73**. Невозможность использовать элементы самих стандартных домов вытекала из технологии строительства. Когда же появились новые технологии, задача изменилась, в ход пошли и внутренние ресурсы.

Вторая — по каким-либо причинам мы можем не заметить нужного ресурса (или не понять, что его можно использовать). Иногда это происходит от отсутствия системного видения **ХС**. Скажем, в **задаче 76** ближайший внутренний ресурс — наличие жидкости в бокале — не выполнял функцию во всей полноте. Для хорошего решения пришлось опуститься еще на ранг ниже. В ход пошла не сама жидкость, а ее цвет.

Иногда же ресурс не используют из-за элементарной инерции мышления. Считая, что это невозможно, неправильно. В **примерах 125 и 126** показано использование «неправильных» ресурсов. Авторы смогли переступить через свою инерцию. Но невольно задаешься вопросом: а сколько способных, талантливых людей до них не рискнули сделать этот смелый шаг. Песчаные наросты на металлической скульптуре известны чуть ли не с античных времен. Сколько прекрасных **СВ** потеряло человечество из-за неумения видеть в этих наростах ресурс. Эффект обратной связи (фон) тоже стал известен с первых электронных инструментов — т. е. лет за тридцать до «Beatles».

Сторонники «непостижимости творчества» часто говорят о стремлении сохранить «радость творческого поиска». Они забывают, что личная радость этого поиска лежит только на одной чаше весов. А на другой лежат потери для всего человечества. Так, нужные людям новые, сильные **ХС** попадут к ним с опозданием или вообще не попадут.

К тому же, как показывает практика, радость искать незначительна по сравнению с радостью находить. Те же, кто знает закономерности поиска, находят новое значительно больше и значительно быстрее.

Повышение степени идеальности художественных систем является еще одним законом их развития. Поэтому при решении художественных задач нужно в первую очередь искать ресурсы внутри системы. Если это не удалось, стоит поискать в непосредственной надсистеме или во внешней среде. И только в самую последнюю очередь применять посторонние средства. Идеальность использованных ресурсов — это еще один критерий оценки ХС.

Юлий Самойлович Мурашковский

Биография искусств

часть первая

Редакторы:????????

Компьютерная верстка ????

Корректоры:????

Формат 80x90 $\frac{1}{32}$. Тираж 1000 экз.
Издательство и типография «Скандинавия»,
г. Петрозаводск, ул. Шотмана, 13,
тел.: (8142) 768868