

Юлий Самойлович  
МУРАШКОВСКИЙ

# БИОГРАФИЯ ИСКУССТВ

Часть вторая

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 XXXXXXXXXXXXX**

# Содержание

## **V. «СТАНДАРТЫ»**

- 17. Чудесные схемы
- 17а. Еще несколько примеров
- 17б. Если нельзя, но очень хочется
- 18. Ломать — не строить
- 19. О пользе цепей
- 20. Два урожая с одного поля
- 20а. Сохранять ли внешнюю среду?
- 20б. Задачи на разные типы веполей
- 21. Тонкая настройка ХС
- 21а. Еще несколько примеров согласования
- 22. В лес — по дрова
- 22а. Еще несколько примеров рассогласования
- 23. Что умеет структура
- 24. Mobilis in mobile
- 24а. Обыкновенное чудо стандартов
- 24б. Задачи на форсирование ХС
- 25. Последний дюйм
- 25а. Блеск и нищета айсбергов
- 25б. Толстая ветвь «вепольного дерева»
- 26. Последний акт бессмертия

## **VI. ПЕРЕХОД В НАДСИСТЕМУ**

- 27. Сила объединения
- 28. «Сдвиг по фазе»
- 29. Искусство взаимодействия
- 30. «Свернисаж»
- 30а. Волна за волной
- 31. Закон перехода в надсистему
- 32. Много — из ничего
- 32а. Многоликая пустота
- 33. Вниз по лестнице, ведущей вверх
- 34. «То взлет, то посадка...»
- 35. Штурвал для ХС

## VII. КРУПНЫЕ ОБОБЩЕНИЯ

- 36. Совсем как в кино
- 37. Долгий извилистый путь
  - 37.1. Трудное детство
  - 37.2. Бурная молодость
  - 37.3. Старость — не радость
  - 37.4. Романсы и финансы
  - 37.5. Сержант, идущий в ногу
- 37а. Под куполами и шатрами
- 37б. Росток древа русского реализма
- 38. Некоторые стандартные решения художественных задач
- 38а. Задачи на применение стандартов
- 39. Житие житийной литературы
- 40. Что день грядущий нам готовит?
- 40а. Дальше, дальше, дальше...
- 41. А там своя, иная даль...

# СТАНДАРТЫ

*Чтобы подойти к проблеме совершенства, надо стремиться к выработке стандарта. Стандарты суть продукт логики, анализа, тщательного изучения; они создаются на основе правильной постановки проблемы. Выбранный стандарт окончательно закрепляется опытом.*

**Ле КОРБЮЗЬЕ**

Прошлый раздел мы кончили тем, что «творческий поиск» не так хорош, как его малюют. Он интересен для того, кто ищет. А вот миллионоликий потребитель имеет противоположный интерес. Ему не важно, радовался кто-то в процессе «творческого поиска» или нет. Ему нужен результат.

Это противоречие между поиском и результатами решается применением закономерностей развития **ХС**. Это дает автору радость все новых и новых находок, а потребителю — радость своевременного получения этих находок.

Поначалу, десять-пятнадцать лет назад, слушателям семинаров было страшно трудно привыкнуть к этой мысли. Особенно тяжело это давалось деятелям искусства. Их групповая культура вот уже около двух веков построена на идее непознаваемости творческого процесса, на идее особого, непонятого для непосвященных таланта.

В последние годы стало гораздо легче. Само время вынуждает нас осознавать необходимость и неизбежность перехода к технологии получения идей в искусстве.

Тем временем изучение развития **ХС** продолжалось. И пока слушатели привыкали к наличию общих закономерностей, оказывалось, что есть закономерности более частные, более точные. А значит, еще более непривычные.

Законы развития **ХС** описывают только рамки для этого развития. Внутри же рамок может быть множество вариантов. Закономерности, о которых пойдет речь, резко сужают это множество. Они дают четкие правила для решения четко очерченных классов художественных задач.

Когда Г.С. Альтшуллер обнаружил такие правила для решения творческих задач в технике, он назвал их «Стандартами». В этом слове была некая дерзость: творчество — и стандарты! Но ведь дерзость — это и есть истинный дух творчества. Вот почему, когда аналогичные правила были обнаружены и в искусстве, решено было сохранить название. Даже без кавычек.<sup>1</sup>

Стандарты тоже опираются на законы развития ХС. Просто конкретизируют их для определенных типичных случаев. В этом их блеск и их же нищета. Каждый Стандарт описывает очень узкий класс задач. Но гарантирует для этого класса решение только высокого уровня.

Непривычно... Между прочим, я тоже воспитывался на идее непознаваемости, особого дара и т. п. И мне тоже было нелегко привыкнуть к собственным результатам. Но слушатели семинаров, которые нарешали по Стандартам не одну сотню задач, испытали при этом колоссальную творческую радость. Так, может быть, не так это все страшно?

---

<sup>1</sup> Тем более что искусство и стандарты связаны изначально. Само слово «стандарт» (станд-арт) означает «состояние искусства».

## 17. ЧУДЕСНЫЕ СХЕМЫ

*Не будь портных, — скажи: как различил  
бы ты служебные ведомства?  
Козьма ПРУТКОВ*

У Бертольда Брехта есть рассказ «Изверг».

Двадцатые годы. На киностудии «Межрабпом-Русь» идут съемки фильма «Белый орел». Снимается одна из самых напряженных сцен. Перед первой мировой войной на юге России проходили кровавые еврейские погромы. Депутация старых евреев пришла на прием к царскому губернатору Муратову просить его о прекращении погромов. Муратов прогнал их.

Роль Муратова играл актер Кохалов. У него долго не получалась упомянутая сцена. В это время в студию зашел высокий и тощий старик и попросил разрешения участвовать в съемках. Все знакомые, сказал старик, утверждают, что он весьма похож на Муратова. Поскольку в те времена часто на исторические роли приглашали по внешнему сходству, старику разрешили попробовать.

По указаниям режиссера он вошел в кабинет, сел за стол, полистал газету, достал из ящика стола яблоко и съел его (Муратов славился своей любовью к яблокам). Затем, не дослушав бормотание депутации, махнул рукой, чтобы их вывели.

Режиссер и все присутствующие были разочарованы. «Похожий» играл плохо. Ему попытались объяснить, что нужно играть не мелко-го чиновника, а изверга. Старик внимательно выслушал, попытался сыграть еще и еще раз. Опять слабо.

И тут к съемочной группе подошел Кохалов. Он понял, что надо делать.

*«И он начал играть сцену так, что у них замерло сердце. Весь павильон разразился аплодисментами, когда Кохалов, обливаясь потом, подписал смертный приговор».*

«Так еще раз стало ясно, что одно только сходство с «кровавой собакой» само по себе, разумеется, ничего не значит, и что для того, чтобы передать подлинную сущность зверства, требуется искусство».

А бывший царский губернатор Муратов незаметно поплелся домой, довольный, что раздобыл немного денег на ночлег и съел пару яблок.

Можно привести еще один пример. Молодой кинорежиссер снимал фильм о войне. Нужна была сцена взрыва вражеского корабля. Для

этой цели был куплен списанный рыболовецкий корабль, должным образом переделан и взорван перед кинокамерой. Комиссия, принимавшая фильм, единодушно заявила, что эта сцена самая ненатуральная в фильме. Тогда в модельной мастерской был сделан макет корабля. И взорван в бассейне. Теперь комиссия была довольна — сцена стала весьма реалистичной.

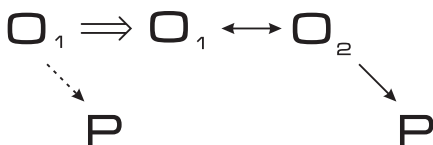
Давно известное и все же удивительное явление: реальные события, реальные люди не производят должного впечатления. Если попросить двух людей описать одно и то же явление, мы получим два разных, иногда чуть ли не противоположных описания. Возможно, дело в том, что каждый человек сразу видит реальные явления в виде определенного образа. Грубо говоря, никто никогда не видит взрыв корабля. Мы видим только наши собственные мысленные макеты в наших собственных мысленных бассейнах.

Еще раз повторим: не стоит этим явлением восхищаться или ругать его. Не стоит и оценивать — хорошо или плохо то, что это так, а не иначе. Так что просто закрепим в качестве исходного пункта: **мы воспринимаем не реальность, а определенные модели этой реальности.**

Иными словами, восприятие будет полным и сильным только тогда, когда мы реальный взрыв корабля дополним моделями корабля и взрыва.

(Кстати, именно поэтому мы достаточно хорошо понимаем действия персонажей произведений искусства и не понимаем действия реальных людей. Психологи давно знают: персонажи искусства психологически недостоверны. Они — модели. Причем модели, отражающие не реальных людей, а представления автора на эту тему. **Автору хотелось бы**, чтобы было так, чтобы люди так себя вели, так думали, так чувствовали.)

А теперь попробуем эту закономерность изобразить наглядно. Нарисуем простую схему,



где:

**O<sub>1</sub>** — некий объект или явление реальности;

**O<sub>2</sub>** — объект-модель;

**P** — нужный нам результат (понимание, впечатление и т. п.).



Пунктирной линией в **ТРИЗ** принято обозначать желаемый, но — увы! — отсутствующий результат. Сплошной — реальную положительную связь. Сдвоенной стрелкой заменяется выражение «необходимо перейти к...».

Таким образом, нашу простую схему следует читать: если реальный объект не воспринимается, как это нужно автору, то, чтобы сделать его воспринимаемым, нужно добавить к нему еще один, моделирующий объект. После чего мы и получим нужное восприятие.

Пока (именно пока!) отложим вопрос, каким же должен быть **O<sub>2</sub>**.

Сейчас проверим, распространяется ли область применимости этой схемы на разные виды, роды и жанры искусства. При этом еще раз напомним читателю (хотя и во вред себе), что сами по себе примеры доказательством не являются.

### Пример 137

*...Солдатская серия представляла собой высшую точку и в развитии другой, собственно «примитивистской» линии, которую в те же 1907 – 1910 годы составили несколько «Парикмахеров» или сцен из «турецкой жизни». Здесь настоящей темой была уже не столько провинциальная жизнь, сколько провинциальная вывеска с ее бесконечными парикмахерскими или турками, курящими трубки над дверями магазинов турецкого табака. Солдатские картины внесли сюда уже не только вывесочные, но собственно лубочные приемы. Как на лубках, Ларионов вводил в них слова или целые реплики героев, написанные на самом поле изображения...*

*(Поспелов Г. О «валетах» бубновых и валетах червовых // Панорама искусств № 1, — М.: Сов. художник, 1978. — С. 128–129.)*

Тема — примитивная стандартность провинциальной жизни. Нарисовать просто сюжет такой жизни (**O<sub>1</sub>**) — восприятие не будет столь обостренно-издевательским, как хотелось бы Ларионову и его коллегам по «Бубновому валету». И художник вводит «провинциально-вывесочные» приемы живописи (**O<sub>2</sub>**). А в солдатской серии — просто надписи, исходящие, как в карикатурах, прямо из уст героев.

### Пример 138

*Действие «Бимини» (мультфильм Арнольда Буровса – Ю.М.), а значит и жизнь главного героя дона Леона течет, словно песок в песочных часах, которые держит в руках розовощекий ангел – вечно улыбающийся, парящий над временем, над добром и злом, никогда не стареющий.*

*(Сваринска А. Поэт мечты // Советская Латвия. — 1987. — 4 августа.)*

Тема — непрерывно и неизменно уходящее время (O1). Чтобы сделать эту тему «ощутимой», Буровс и вводит изображение ангелочка с песочными часами, висящего в верхнем углу кадра в течение всего фильма (O2). События меняются, а время идет неизменно.

### Пример 139

*Вспомним задачу 32 о скульптуре Зои Космодемьянской работы М.Г. Манизера. Скульптура повторяет классическую античную фигуру богини Артемиды.*

Тема — возвышенность образа героини (O<sub>1</sub>). Чтобы это передать, скульптор вводит позу статуи Артемиды (O<sub>2</sub>).

### Пример 140

*Подлинный взрыв произвел фильм режиссера Т. Золова и оператора А. Яновского «Гимнаст» (1966). <...> ...Стержнем его стала борьба нашего гимнаста Сергея Диомидова с японским гимнастом за первое место в соревнованиях.*

*В период озвучивания режиссер нашел образную деталь, которая во многом обогатила фильм. В картине было несколько эпизодов тренировок Сергея Диомидова; не все удавалось гимнасту. По требованию тренера он повторял упражнения по несколько раз. И вот в звуковом ряде появился стук дирижерской палочки по пюпитру: так дирижер требует от оркестра повторить неудавшийся музыкальный эпизод. <...> В сознании возникли ассоциации, позволившие сравнить работу гимнаста с релетициями оркестра. Материал обрел глубину, эмоциональную окраску, звуковая деталь включила образное мышление, фильм стал восприниматься как явление искусства.*

*(Загданский Е.П. От мысли к образу. — Киев: Мистецтво, 1986. — С. 167–168.)*

Не будем комментировать этот пример. Попробуйте сделать это сами.

Все четыре примера (из живописи, мультипликации, скульптуры и документального кино), как легко заметить, точно укладываются в нашу схему. Собственно говоря, в ней нет ничего нового.

Но в последних двух примерах есть одна особенность.

Когда эти примеры приводились на семинарах, с ними соглашались далеко не все слушатели. С надписями на картине и с ангелочком в кадре, говорили они, все понятно. А вот статуя Артемиды и уж тем более стук дирижерской палочки по пюпитру известны далеко не

всем. И полученные образы для многих людей не работают, ничего им не говорят. Если говорить языком нашей схемы, то результат (Р) не достигается. В силу непонятности моделирующего объекта ( $O_2$ ).

Эти возражения абсолютно справедливы. Мы непременно рассмотрим этот вопрос подробнее в **главе 25**. Сейчас заметим только, что и первые два примера требуют знания  $O_2$ . Просто запись фразы и ангелочек с песочными часами понятны нам без дополнительных объяснений. А вот представителям групп, чья культура формировалась без влияния христианства (например, буддистам), ангелочек будет непонятен.

Но попытаемся перехитрить ситуацию. Нельзя ли сделать так, чтобы полученный образ воспринимался без знания  $O_2$ ? Для этого взглянем на схему и приведенные примеры с точки зрения идеальности.

Мы увидим, что ресурс для построения  $O_2$  взят весьма посторонний, неидеальный. Надпись на полотне далека от традиционных ресурсов живописи. Ангелочек далек от сюжета «мультика» о моряке, мечтавшем о далеком острове. Артемида никак не связана с Зоей Космодемьянской. А тренировки гимнаста — с репетициями оркестра. Поэтому и нужны **дополнительные** знания для восприятия этих образов.

Если же  $O_2$  будет «сделан» из более идеальных, более ресурсных элементов, то и дополнительных знаний для его восприятия потребуются меньше.

(Это рассуждение не относится к случаям, когда одной из подтем создаваемой **ХС** должна быть необычность, экзотичность сравнения. Тот же анчар у Пушкина предназначен не только для выражения безжалостной убивающей силы, но и для подчеркивания восточной экзотичности. И для этой подтемы он весьма ресурсен.)

Как мы уже знаем, более идеальными источниками ресурсов являются надсистема и внешняя среда рассматриваемой **ХС**. Посмотрим на примерах.

### Пример 141

*Все-таки слегка Леонардо отклонился от привычной схемы: портретное изображение дано не погрудным, как это чаще всего бывало, а включает еще и руки. К такому приему Леонардо прибегнул и в более ранней, чем «Джоконда», «Даме с горностаем»... <...> ...Лица и руки наделены в каждом случае автономной, отдельно воспринимаемой выразительностью. В «Даме с горностаем» пальцы героини безотчетно перебирают шерсть прижатого к груди зверька, выдавая глубокую внутреннюю со-*

*средоточенность. Сложенные руки Моны Лизы полны некоторого беспокойства, легкого, смутного движения: пальцы чуть изгибаются, шевелят ткань рукава не ради какой-нибудь определенной цели, а в такт мыслям и настроению...*

(Каменский А. За мертвой и живой водой // Панорама искусств № 1, — М.: Сов. художник, 1978. — С. 32).

Если учесть, что жанр портрета в те времена диктовал погрудное изображение, то становится понятным изобретение Леонардо да Винчи. Чтобы выразить подтему внутренних чувств персонажа ( $O_1$ ), он вводит элемент надсистемы погрудного портрета — руки ( $O_2$ ).

### Пример 142

*(О фильме В. Пудовкина «Мать» — Ю.М.) Как передать в немом фильме тишину? Решение требует гениальности. И оно найдено! В остановившемся, замершем кадре медленно, ритмично падают капли — одна за другой, одна за другой...*

(Оганов Г. Сражающийся экран // Советская культура. — 1987. — 2 июля.)

Совершенно аналогичная ситуация. Понятие тишины ( $O_1$ ) не передается прямыми средствами немом кино. Ну что ж, взято средство из внешней среды — падающие капли ( $O_2$ ).

### Пример 143

*Посмотрите на это симпатичное произведение искусства керамики — кувшин «Привет» (автор — А. Мэтра). Опять-таки, руки являются элементом надсистемного ресурса. Ведь человек, как это ни обидно осознавать, всего лишь часть надсистемы кувшина.*

(Literatūra un Māksla. 01.05.86)



Понятно, что еще идеальнее будут внутрисистемные ресурсы — подсистемы данной **ХС**, их параметры, свойства. Такие ресурсы и воспринимаются яснее, четче, многостороннее.

### Пример 144

*Размеры в египетском искусстве имели существенное значение. Чем важнее персона или предмет, тем они крупнее. Поэтому и в захоронениях Ти самым крупным изображен сам владелец захоронения; родственники уже гораздо меньше, а враги и пленные — совсем маленькие.*

Для изображения значимости персонажа ( $O_1$ ) взят один из параметров самого персонажа — размер ( $O_2$ ).

### Пример 145

*(Дипломный спектакль курса Академического Центрального детского театра — ГИТИС — «Приключения Гогенштауфена» по пьесе Е. Шварца. — Ю.М.) У них, безусловно, талантливый режиссер Елена Долгина. Талантливость ее не только в том, что это она принесла ребятам... пьесу. Она их научила не притворяться. Они, например, не гримируются «под возраст» и играют так, как это лично им видится. ...Эффект получился просто поразительный. Как бы накопленные грехи возраста в молодом обличье.*

*(Графов Э. Жила и была сказка // Советская культура. — 1988. — 28 января.)*

Задача режиссера была очень сложной: показать события и персонажей не с точки зрения самих персонажей и их возраста, а с точки зрения молодежи ( $O_1$ ). Это было сделано с использованием внутреннего ресурса самих актеров — их молодых лиц ( $O_2$ ). Как это нередко бывает, чтобы заставить работать прекрасный внутренний ресурс, нужно убрать традиционный, но уже не работающий ресурс внешний. Убрали «возрастной» грим — и **ХС** заиграла внутренними ресурсами. Идеальность резко возросла.<sup>1</sup>

### Пример 146

*Да, мечта для Буровса — движущая сила жизни. И недаром рассказ о банщице Ансисе («Сказка о медяке») стал поэтической метафорой судьбы человека, предавшего свою мечту, оказавше-*

---

<sup>1</sup> Это одна из важнейших причин, по которым стоит отказываться от традиционных средств. Да, без них поначалу будет трудно. Но зато откроются богатейшие внутренние слои выразительности.

*гося во власти алчности. Жизнь обошла его стороной, пролетела мимо, словно карусель, на которой нет для него свободного места. Найденный медяк постоянно скрючивает его пальцы, при-  
выкшие только считать деньги. Даже во сне они не могут раз-  
жаться...*

(Сваринска А. Поэт мечты // Советская Латвия. — 1987. — 4 августа.)

Как средствами кукольного мультфильма показать нарастающую алчность персонажа ( $O_1$ )? Арнольд Буровс использует внутренний ресурс — пальцы ( $O_2$ ).

### Пример 147

*Автор психологического романа не только раскрывает перед читателем духовный мир героя; исследуя процессы, происходящие в этом мире, он делает читателя не только наблюдателем, но и своего рода соисследователем. Но к этой цели автор может прийти разными путями. Он может передать авторство герою — мыслящему, рефлексизирующему: так поступает Лермонтов в «Журнале Печорина».*

(Левитан Л.С., Цилевич Л.М. Основы изучения сюжета. — Рига: Звайгзне, 1990. — С. 137–138.)

Писателям нередко приходится решать противоречие: нужно показать не только действия героя, но и их внутренние, психологические причины ( $O_1$ ). Но делать это традиционным авторским описанием нелепо. Автор — человек со стороны, он не может постигнуть всех нюансов психологии героя. Лермонтов (впрочем, не он один) использует для этого особенности характера самого героя ( $O_2$ ). Это может выражаться в виде дневника, рассказа, мыслей. Главное — это делает сам персонаж, а не «посторонний» автор.

### Пример 148

*Вот, например, эта лиска. Мне хотелось сделать единый объем, стелющийся по горизонтали. Пластический мотив тут выра-  
жен в цельной массе головы, торса, хвоста, стремительно плывущей, стелющейся над землей. Для того, чтобы это сделать, была использована такая придумка: проволочные ножки и сплошное литое тело. <...> Я исходил из лисы. А иначе был бы другой смысл этой стремительной мягкой формы! Ведь замечьте: второго животного, такого же пушистого, стелющегося длинным ходом, в общем, нет. Куница — животное близкое или соболь, например, — он уже вразвалочку бежит, он красивый, мягкий, но он другой. А такая большая пушистая, стремитель-*

*ная масса при очень сухих, контрастных, я бы сказал, металлических ногах — это только лиса.*

*(Марц А. О языке скульптуры // Панорама искусств № 1, — М.: Советский художник, 1978. — С. 164 — 165.)*

Этот пример вам тоже будет несложно разобрать самостоятельно.

Последняя серия примеров тоже из разных искусств: античная живопись, театральное искусство, кукольная мультипликация, литература, анималистическая скульптура. И везде сохраняется тот же принцип: к невыражаемому напрямую объекту ( $O_1$ ) добавляется объект-модель ( $O_2$ ), «сделанный» из внутренних ресурсов самой **ХС**.

Собственно, мы уже об этом говорили. Первый раз, когда разбирали структуру **ХС**. То, что мы сейчас обозначили как  $O_2$ , — это средство выражения (**СВ**). Второй раз мы коснулись этой темы, разбирая понятие идеальности. Переход от посторонних ресурсов к внешнесистемным, а затем к внутрисистемным — это и есть повышение степени идеальности.

Но у схематической записи есть существенное преимущество перед описательными моделями. Именно с изобретением такой записи алхимия превратилась в науку химию. Трудные размышления древних купцов превратились в науку математику. А многочасовые песни гомеров и баянов стали знакомой нам письменной литературой. Переход к формализованной, письменной записи процессов — естественный этап в развитии любого знания.

В **ТРИЗ** такого рода формализованная запись вначале была разработана Г.С. Альтшуллером для систем технических. Эти схемы получили название **веполей** (от слов «вещество» и «поле»).

Нужно только иметь в виду, что в художественных системах под словом «вещество» понимают любые объекты, с которыми приходится иметь дело при решении задачи. А под словом «поле» — тот результат, то воздействие на потребителя, которое мы хотим получить.

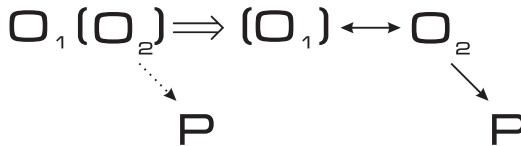
Веполь отражает не столько свойства материала системы, сколько свойства структуры. Поэтому основные принципы вепольного анализа (с учетом свойств материала, конечно) оказались пригодны и для описания развития художественных систем. Мы уже убедились в этом на ряде примеров.

Вепольная запись позволила четче увидеть структуру изменений, происходящих с **ХС** в процессе их развития. Эти этапы оказались одинаковыми, стандартными для любых **ХС**. Поэтому они и записываются в форме тех самых Стандартов, о которых мы говорили в предисловии к этому разделу.

Первый такой Стандарт описывает рождение **ХС**. Тема, исходный объект (все то, что мы обозначаем символом  $O_1$ ) — это еще не веполь. И его надо достроить до полного веполя.

### Стандарт 1

**Если дана неведольная система, то ее необходимо достроить до полного веполя, введя недостающие элементы.**



**Система будет эффективнее, если  $O_2$  взять не посторонний, а из надсистемы или внешней среды данной системы.**

**Эффективность системы еще возрастет, если в качестве  $O_2$  использовать элементы самой системы (ее подсистемы).**

А когда веполь построен, следует проверить, нельзя ли повысить его идеальность. И заменить посторонние элементы на надсистемные и внутрисистемные. Или, проще говоря: ввел новый объект — убери его. А его функцию заставь выполнять ресурсные элементы. Напрямую или с небольшими изменениями.

Так что прав был Козьма Прутков. Служебные ведомства станут различимы только тогда, когда мы достроим веполь введением униформы.



## 17А. ЕЩЕ НЕСКОЛЬКО ПРИМЕРОВ

Примеры, которые вы сейчас прочтете, иллюстрируют **Стандарт 1** — достройку простого веполя. Но отчасти эти примеры будут выполнять и функцию задач. Попробуйте определить самостоятельно, какой ресурс — посторонний, надсистемный или внутрисистемный — использован для построения веполя. Прежде всего постарайтесь понять, что было **до** примененного автором (или авторами) средства (т. е. что служило в качестве  $O_1$ )? Что именно введено ( $O_2$ )? Для чего?

Пример 149 мы разберем как образец.

### Пример 149



*В Дрезденской галерее я долго стоял у портрета герцога Генриха и его жены. Кранах (Лукас Кранах-младший — Ю.М.) — певец великолепия тканей. Но над поlyingающей желто-красной парчой и тяжелыми цепями драгоценностей я увидел холодное жесткое лицо человека, который отнюдь не театрально положил руку на меч. (Липатов В. Краски времени. — М.: Мол. гвардия., 1983. — С. 48.)*

Необходимо было подчеркнуть «холодное жесткое лицо» ( $O_1$ ).

Очевидно, (раз автор цитаты сразу обратил на это внимание) само по себе оно не производило впечатления, которого добивался Кранах. Поэтому введено  $O_2$  — одежда герцога, сильные, горячие цвета. Это по контрасту усилило холодное впечатление от лица. По отношению к фигуре герцога одежда — это ресурс ближайшей надсистемы. Впрочем, если исходной системой считать одетую фигуру, то это ресурс внутрисистемный.

### Пример 150

*И то сказать: в Полтаве нет  
Красавицы, Марии равной.  
Она свежа, как вешний цвет,  
Взлелеянный в тени дубравной.  
Как тополь киевских высот,  
Она стройна. Ее движенья  
То лебеда пустынных вод  
Напоминают плавный ход,  
То лани быстрые стремленья.  
Как пена, грудь ее бела,*

Вокруг высокого чела  
Как тучи, локоны чернеют.  
Звездой блестят ее глаза;  
Ее уста, как роза, рдеют.

(Пушкин А.С. Полтава. Поэмы. — М.: Худ. лит., 1982. — С. 201.)

## Пример 151

*(Шекспировская хроника «Ричард II» в постановке кировоаканского театра. — Ю.М.) Хосроев играет Ричарда ярко, почти гротескно. Принадлежащий миру власти и зла, он похож на хищного зверя или птицу, особенно когда с раскинутыми руками нависает над убитым Джоном Гантом...*

(Карась А. Детская вера в добро // Советская культура. — 1987. — 4 августа.)

## Пример 152

*(Из интервью с клоуном Анатолием Марчевским — Ю.М.) Есть у меня реприза с микрофоном. Я повязываю на него косынку, и возникает образ любимой девушки. Возникает тема любви, нежности.*

(|| Советская культура. — 1987. — 28 июля.)



## Пример 153

*(О памятнике Пушкину в Калининне. Скульптор О. Комов. — Ю.М.) Скульптор отказался от привычной градостроительной ориентации в сторону водного пространства реки. Он организовал пространство, определяющее фигуру поэта, подлинными деталями городского ансамбля начала XIX века — старинными фонарями, решеткой набережной, а перед памятником вымощена брусчатка, воссоздающая атмосферу пушкинского времени.*

(Яхонт О.В. Советская скульптура. — М.: Просвещение, 1988. — С. 170—171.)

## Пример 154

*В восьмой главе поэмы С.И. Кирсанова «Эдем» есть картина: на снегу стоит взорванный фашистский танк. Мертвого танкиста выбросило наружу. Нужно было показать чужеродность этого фашиста на советской земле. Вот как это делает Кирсанов:*

*А розовый снег остался к нему равнодушен  
И холодно около тела его не оттаял...*

(Кирсанов С. Эдем. Сочинения: в 4 т. — М.: Худ. лит., 1976. Т. 1. — С. 202.)

## Пример 155

*Композиция П. Маккартни «Lating go» построена на простой блюзовой основе с несложной аранжировкой: электрогитары, ударные, пара подголосков. Чтобы внести разнообразие в композицию, в последнем куплете Маккартни заменяет основной голос на один из этих подголосков, при этом соответственно меняя тональность.*

(Группа «Wings», альбом «Venus and Mars»).

## Пример 156

*(Из интервью с Жераром Депардье – Ю.М.) Мне нравится крестьянский ритуал закалывания кабана. У Бертолуччи эти кадры накладывались на сцены войны во Вьетнаме. Это был жестокий, но потрясающий видеоклип.*

(Откровенный Депардье // Советская культура. — 1988. — 3 декабря.)

## Пример 157

*На тему английской легенды о короле Лире и его дочерях написано множество произведений, начиная с 1135 года. Непосредственным предшественником шекспировской пьесы была анонимная пьеса «Прославленная история Лира, короля Англии, и его трех дочерей», зарегистрированная в мае 1594 г. Шекспир переработал эту пьесу, внося следующие основные изменения:*

- 1. Ни в пьесе предшественника, ни в одном из прозаических и стихотворных рассказов нет второй линии действия, введенной Шекспиром (Глостер и сыновья);*
- 2. Шекспиром снят эпизод, в котором изображается намерение Реганы убить отца;*
- 3. В старой пьесе Кент (Перилл) не изгоняется королем, он сопровождает его, не прибегая к переодеванию, как у Шекспира;*
- 4. Король французский не появляется в конце пьесы у Шекспира;*
- 5. В пьесе предшественника нет образа шута;*
- 6. Мотив безумия Лира введен Шекспиром.*

(Аникст А. «Король Лир». // У. Шекспир. Полное собр. соч.: В 8 томах. — М.: Искусство, 1960. Т. 6. — С. 661–662.)

## Пример 158

*(Из интервью с Франсисом Юстером – Ю.М.) На подмостках «Рон-пуэн» Ричард III превратился в нашего современника. Из Средневековья действие перенеслось в шестидесятые годы нашего столетия. Горбун – убийца щеголяет в униформе полковника американской морской пехоты... Не секрет, что новая трактов-*

*ка шедевра Шекспира вызвала весьма противоречивую критику во французских изданиях.*

(// Литературная газета. — 1987. — 29 июля.)

## Пример 159

*...В доме до такой степени соблюдались постные дни, что даже глава семьи, впервые спустившийся со своих высот к молодежи, чем-то напоминал большую спнулую рыбку, только в стуртуке.*

(Леонов Л. Русский лес. — М.: Мол. гвардия, 1954. — С. 142.)

## Пример 160

*Московский театр миниатюр поставил спектакль по пьесе южноафриканского драматурга Атола Фугарта «Кровные узы». Два брата негра, один из которых имеет кое-какую работу, а второй — нет. Второй — с более светлой кожей, его иногда можно даже принять за белого. Затеяв от безысходности игру в белого и черного, они втягиваются в нее. Светлый брат начинает покрикивать на черного, а тот автоматически принимает рабскую позу... «Постановщики ввели в спектакль еще одно действующее лицо — реферера на том моральном ринге, где «работают» братья».*

(Наточанная Л. Обездоленные // Огонек. — 1985. — № 32. — Август.)

## Пример 161

*Так, в конце XV века появилась голубая бумага, прежде всего в Венеции, возможно, под арабским влиянием, — бумага, которая очень подходила для мягких живописных приемов венецианских рисовальщиков.*

*В XVII — XVIII вв. голубую бумагу применяли главным образом для световых эффектов (лунная ночь) и для рисования в несколько тонов (пастель, сангина, свинцовые белила). Вообще же, в XVI — XVIII веках применяли цветную бумагу — синюю, серую, светло-коричневую или розовую (особенно излюбленную в академиях для рисования с обнаженной модели).*

(Виппер Б.Р. Введение в историческое изучение искусства. — М.: Изобразительное искусство, 1985. — С. 16—17.)

## Пример 162

*В миниатюрах Никона Тмутараканского (1073 — 1076 гг.) четко прослеживается симпатия к Мстиславу Тмутараканскому и враждебность к Ярославу Мудрому и его старшему сыну Изяславу. Художник же, рисовавший миниатюры к летописанию Изяслава,*

*проявил неслыханную дерзость – он отомстил Никону, изобразив его в виде осла (!) на игуменском месте в церкви.*

*(Рыбаков Б.А. Русские княжества XII – начала XIII веков // Злато слово. – М.: Мол. гвардия, 1986. – С. 231.)*

## Пример 163

*(Балет С. Прокофьева «Ромео и Джульетта» в постановке главного балетмейстера Белорусского академического театра оперы и балета В. Елизарьева – Ю.М.) Постановщик с первой же сцены вводит тему вражды. И вот возникают странные фигуры, полулюди-полурастения, некие биологические образования – раны человеческих душ, которые материализовались, чтобы повсюду сопровождать действующих лиц.*

*Меркуцио в пылу поединка и не замечает, что, бравируя своим легкомыслием, он обнимает змееподобную Вражду...*

*(Тюрина Т. Двое в мире вражды // Советская культура. – 1989. – 21 февраля.)*

## 17Б. ЕСЛИ НЕЛЬЗЯ, НО ОЧЕНЬ ХОЧЕТСЯ

*Прежде чем познакомиться с человеком, узнай:  
приятно ли его знакомство другим?*

**Козьма ПРУТКОВ**

Представим себе, что нам понадобилось описать въезд некоего персонажа в город. Можно сделать это «от автора». Но если автор покажется лишним, то по **Стандарту 1** его можно заменить на надсистемный элемент. Въезд нашего героя в город заметит какой-нибудь другой персонаж.

ГЕРОЙ  $\leftrightarrow$  ВТОРОЙ ПЕРСОНАЖ



ОПИСАНИЕ ВЪЕЗДА

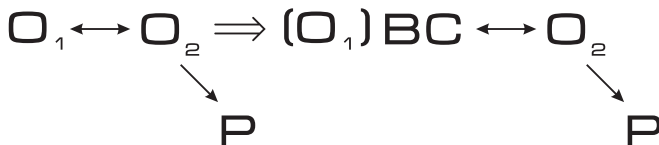
Веполь достроен.

Усложним условия. Представьте себе, что нам нужно показать: въезд героя в город прошел совершенно незаметно. Ибо сам герой — мелкая, незначительная личность. В этом случае возникает противоречие: другой персонаж должен заметить въезд героя в город и не должен его заметить.

Такие случаи встречаются довольно часто. Достаточно часто, чтобы их можно было назвать типичными. И достаточно часто, чтобы заметить типичность решения таких противоречий. Именно это и рекомендует сделать **Стандарт 2**.

### Стандарт 2

**Если условия задачи не позволяют ввести необходимые элементы в систему, то эти элементы следует соединить с внешней средой, непосредственно связанной с системой.**



В нашем случае это означает, что второй персонаж должен заметить не самого героя, а нечто из ближайшей внешней среды героя, нечто, прямо связанное в этот момент с героем. Что связано с героем в момент въезда? Например, транспортное средство, на котором он едет. Пусть второй персонаж заметит именно его. Это даже подчеркнет незаметность самого героя.

А теперь посмотрим, как поступил Н.В. Гоголь, когда ему понадобилось показать незаметный въезд в город Чичикова.

## Пример 164

*Въезд его не произвел в городе совершенно никакого шума и не был сопровожден ничем особенным; только два русские мужика, стоявшие у дверей кабака против гостиницы, сделали кое-какие замечания, относившиеся, впрочем, более к экипажу, чем к сидевшему в нем. «Вишь ты, – сказал один другому – вон какое колесо! что ты думаешь, доедет то колесо, если б случилось, в Москву или не доедет?» – «Доедет», – отвечал другой. «А в Казань-то, я думаю, не доедет?» – «В Казань не доедет», – отвечал другой. Этим разговор и кончился.*

(Гоголь Н.В. Мертвые души. — М.: Физкультура и спорт, 1980. — С. 3.)

Посмотрим, как работает этот стандарт в других видах искусств.

## Пример 165

*Русские портреты XVIII века изображали человека в строго определенных позах, одежде, с определенным выражением лица. Этим подчеркивалось его значительное положение в обществе, заслуги перед государством. Одновременно желательно было показать род деятельности портретируемого. Если это сановник, то требуемая жанром поза вполне подходила для государственного мужа. Он пишет важную государственную бумагу или задумался над вопросом устройства страны. А что делать, когда нужно изобразить полководца? Если он выкрикивает команду войскам или скачет навстречу врагу в клубах пыли, то это нарушит все портретные каноны.*

Поэтому полководцев изображали так, как предписывали каноны портрета, а военные действия выносили в фон.

А вот совсем другая страна, другое время, другой вид искусства. Но та же задача: показать обыденность, банальность события, на первый взгляд необычного. И общие закономерности развития **ХС** привели талантливого английского режиссера Р. Медака к аналогичному результату, «предписанному» **Стандартом 2**.

## Пример 166

*...Эпизод в английском фильме «Правящий класс». Первый эпизод картины начинается так: в роскошную квартиру входит пожилой джентльмен и приказывает слуге через пять минут принести ему рюмку коньяку и чашку кофе. Слуга удаляется.*

*Пожилой джентльмен снимает с себя смокинг и брюки, надевает пачку балерины, берет стремянку и поднимается по ней вверх, к потолку. В одной руке у него сабля, в другой веревка с петлей.*

*Он цепляет веревку за крюк, а петлю набрасывает себе на шею. Так стоит несколько мгновений, словно собираясь с мыслями. Потом с громким криком: «Вперед, за Англию, за английскую королеву!», — размахивая саблей, пожилой джентльмен прыгает со стремянки... Блестит сталь клинка, ноги сбивают стремянку, и герой повисает в петле. Входит слуга. Грустным взглядом осматривает место происшествия. Скорбно выпивает кофе и коньяк.*

*(Загданский Е.П. От мысли к образу. — Киев: Мистецтво, 1986. — С. 60.)*

Так что опять придется признать правоту гениального Козьмы Пруткова: если нельзя получить информацию о самом человеке — это всегда можно сделать от его внешней среды.



## 18. ЛОМАТЬ — НЕ СТРОИТЬ

*Не в совокупности ищи единства, но более —  
в единообразии разделения.*

**Козьма ПРУТКОВ**

А теперь посмотрим, что происходит в надсистеме той **ХС**, которую мы построили по **Стандартам 1 и 2**.

### Пример 167

*Пушкин сообщил своему другу П.В. Нащокину, что главная завязка «Пиковой дамы» не вымышлена. Молодой князь Голицын рассказал ему, как однажды он сильно проигрался в карты. Пришлось пойти на поклон к бабушке Наталье Петровне Голицыной, особе надменной и властной... и просить у нее денег.*

*Деньг она не дала. Зато благосклонно передала магический будто бы секрет трех выигрывающих карт, сообщенный ей знаменитым в свое время графом Сен-Жерменом. <...>*

*— Попробуй, — сказала бабушка.*

*Внучек поставил и отыгрался.*

*(Добин Е.С. История девяти сюжетов. — Л.: Дет. лит., 1990. — С. 36.)*

*(Следует учесть, что «Пиковая дама» писалась в период, когда светская романтическая повесть в России доживала последние годы. Мы уже знаем, что в этот период возникают пародии. Элементы такой пародии есть и в «Пиковой даме». В частности, главный герой — Германн. Вместо прототипа-аристократа Пушкину нужен был герой-пародия. Был выбран вариант человека, не входящего в «высший свет», но отчаянно стремящегося туда. Знатного происхождения у него не было, оставался только путь через деньги. Германн патологически жаден. Именно поэтому рассказ Томского о секрете старой графини возбудил его — Ю.М.)*

Если пользоваться вепольной терминологией, то обыкновенный аристократ-прототип — это  $O_1$ . Чтобы достичь некоторой пародийности, пришлось ввести  $O_2$  из надсистемы — сделать его незнатным, обыкновенным картежником.

Дальше можно было бы продолжать сюжет-прототип. Германн приходит к графине...

И тут-то возникает проблема. Простого картежника к графине и на порог не пустят!

В структурном смысле ситуацию можно описать так. Мы ввели  $O_2$  для решения поставленной задачи. Но этот  $O_2$  оказался несовместимым с уже имеющимся элементом надсистемы. Он вызвал ненужный, вредный конфликт, вредное взаимодействие.

Ситуация нередкая, даже достаточно типичная. Конфликт нового объекта со старым, уже бывшим в надсистеме, может проявляться по-разному. В живописи это нарушение композиционного равновесия, лишние контрасты. В музыке — диссонансы, режущие слух переходы. В литературе — ненужные конфликты.

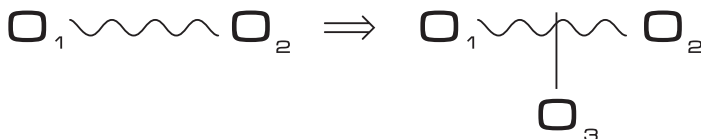
Иногда вредным может оказаться как раз отсутствие нужного взаимодействия. Что мы и видим в данном примере. Между Германном и графиней возникает «вредное взаимодействие», которое заключается именно в том, что они не могут встретиться, как того требует сюжет.

Вредное взаимодействие следует разрушить. Но как? Графиня внезапно снизойдет до простого картежника? Картежник каким-то таинственным образом все-таки войдет в дом графини? И то, и другое достаточно нелепо.

Именно этот класс задач описывает **Стандарт 3**.

### Стандарт 3

**Если необходимо разрушить вредное взаимодействие двух элементов ХС, то между ними следует ввести третий элемент.**



Волнистой линией принято обозначать вредное взаимодействие.

Иными словами, вредно взаимодействующие элементы надо разделить. И делается это, как и предсказывал Козьма Прутков, весьма «единообразно» — введением третьего элемента.

Откуда же взять этот третий элемент? Каким он должен быть? На этот вопрос отвечает все тот же закон повышения степени идеальности системы. Этот элемент может быть совершенно посторонним. Но такая **ХС** будет не слишком хорошей. Гораздо лучше, если «разделительный элемент» мы возьмем из надсистемы или внешней среды.

Собственно говоря, Пушкин поступил именно так. Между графиней и Германном он ввел типовой для тех времен элемент — воспитанницу графини. Таким образом, вредное взаимодействие между графиней и Германном — невозможность встречи — было разрушено.

*«Задумывая «Пиковую даму», Пушкин стал перед вопросом: как выстроить сюжет, чтобы Германн мог с глазу на глаз встретиться с неприступной владелицей манящей тайны?»*

*Возникает образ юной воспитанницы. Она может как-то связать столь далеко отстоящих друг от друга Германна и графиню».*

*(Там же. — С. 47.)*

Но еще лучше, еще идеальнее, если «разделительный элемент» будет сделан из внутренних ресурсов. Из подсистем самих вредно взаимодействующих элементов. Из их модификаций. Или из их «смеси».

$$O_3 \Rightarrow (O_1)'; (O_2)'$$

Знаком (') принято обозначать модификацию элемента, записанного в скобках.

### Пример 168

*Вспомним пример 41 — о статуе Гаттамелаты на высоком постаменте. «Для выделения и изоляции статуи между нею и темным постаментом вставлена светлая плита мрамора».*

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

### Пример 169

*В «Дон-Жуане» статуя Командора произносит свое страшное «да» в основном тоне E, а композитор (Моцарт — Ю.М.) берет это E как терцию от C и таким образом модулирует в C-dur.*

*(Гофман Э.Т.-А. Крейсleriана. Собр. соч.: В 3 Т. — М.: Худ. лит., 1962. Т. 1. — С. 90—91.)*

Последний пример нужно пояснить. Модуляция, т. е. переход из одной тональности в другую, давно известный музыкальный прием. Однако не между всеми тональностями этот переход возможен. В ряде случаев он звучит неприятно. Именно такая ситуация возникла при написании арии Командора для оперы «Дон-Жуан». Упрощая, можно сказать, что половина музыкальной фразы должна была звучать в одной тональности, половина — в другой. И именно эти две тональности оказались несовместимы.

Чтобы разрушить это вредное взаимодействие, Моцарт вводит промежуточный аккорд — «смесь» из звуков, входящих в обе тональности.

Мы уже говорили, что потребитель играет существенную роль в **ХС**. В основном эта роль положительна. Но если функция **ХС** на каком-то ранге — скрыть что-то от потребителя, то именно потребитель становится одним из вредно взаимодействующих элементов.

### Пример 169

*Древнегреческая скульптура эпохи архаики ставила своей целью создание обобщенных образов. При этом, естественно, любые проявления индивидуальности были недопустимы. Чуть позже появились и портретные скульптуры. Но в них должен был сохраниться тот же принцип. Скульпторы лепили абстрактную голову, абстрактную мимику.*

*В V в. до н. э. скульптор Кресилай задумал создать портрет Перикла. Ничего особенного в этой работе не было. За исключением одного момента. Голова Перикла была неправильной формы — сужающаяся кверху. Оставить такую форму было недопустимо по канонам скульптуры. Сделать же принятую обобщенную форму тоже нельзя — уж очень известна всем голова Перикла. И Кресилай скрывает верхнюю часть головы Перикла под особым шлемом.*

*(Виппер Б.Р. Введение в историческое изучение искусства. — М.: Изобразительное искусство, 1985. — С. 120.)*

Как видим, даже время не властно над **Стандартами**.

## 19. О ПОЛЬЗЕ ЦЕПЕЙ

*Поздравляя радующегося о полученном ранге, разумный человек поздравляет его не столько с рангом, сколько с тем, что получивший ранг толико оному радуется.*

**Козьма ПРУТКОВ**

Итак, новая **ХС** (а веполь — это ведь и есть модель **ХС**) построена. Есть возможность — построена прямо, нет — на внешней среде. О<sub>2</sub> вместо постороннего сделан из элементов надсистемы, затем заменен на внутрисистемный. Возникшие при построении вредные связи разрушены самыми идеальными средствами.

Что же дальше?

Следующая группа **Стандартов** расскажет нам, как усилить (или как говорят в ТРИЗ, «**форсировать**») уже построенные веполи.

Вспомним еще раз схему возникновения цепи противоречий. На возникающее в надсистеме **Требование** мы отвечаем созданием **ХС-1**, которая его удовлетворит. Но к ней тут же предъявляется **Претензия**. И ее тоже надо удовлетворять. Мы говорили, что в таких случаях приходится создавать следующую **ХС-2**.

А теперь привлечем эту схему к ответственности по закону об увеличении степени идеальности.

**Требование** все равно остается. **ХС-1** его хорошо выполняла.

Добавилась **Претензия**. Вот тут-то и построить бы идеальную **Систему-2**. Используя в качестве основы уже имеющуюся **ХС-1**. Ну разве чуть-чуть к ней добавив чего-нибудь для облегчения выполнения **Претензии**.

### Пример 171

*Ради показухи перед начальством и иностранными гостями (шведами — Ю.М.) весь колхоз вынужден был в стужу лезть... в прорубь, изображая несуществующий праздник «моржей»...*

*(Лукиных Н. Двое и комедия // Советская культура. — 1988. 25 июня.)*

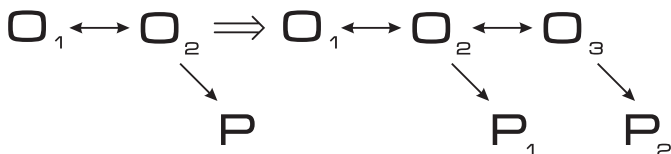
Такая ситуация сложилась в фильме режиссера Ю. Мамина «Праздник Нептуна». Ситуация сама по себе нелепая, что и показано в эпизоде у проруби. Но перед режиссером стояла еще одна задача. Нужно было подчеркнуть унижительность такого раболепия перед иностранцами. Решена проблема блестяще. Мизансцена эпизода у проруби и музыка к нему с пародийной точностью повторяют кадры из фильма «Александр Невский», когда русские войска «ждут шведа».

**Требование:** нелепость ситуации. Чтобы ее показать и выстроена **ХС** — эпизод у проруби. **Претензия:** подчеркнуть смешную унизи-тельность ситуации. И к **уже построенной ХС** добавляется еще элемент — мизансцена и звукоряд, напоминающие известный фильм. Если помните, в «Александре Невском» дело кончается победой над шведами. В нашем же случае именно это вызывает ощущение стыда — несчастные колхозники проигрывают шведам. Не в битве. Морально.

Этот прием тоже достаточно типичен. Поэтому сформулируем **Стандарт 4**.

### Стандарт 4

**Если дана вепольная система и необходимо повысить ее эффективность получением дополнительного результата, не мешающего основному, то задача решается построением цепного веполя. Для этого  $O_2$  необходимо развернуть в самостоятельный веполь.**



В данном случае  $O_1$  — сама нелепая ситуация.  $O_2$  — ее воплощение средствами кино в данном эпизоде (не будем конкретизировать).  $O_3$  — мизан-сцена и звукоряд, напоминающие другой фильм.

### Пример 172

*Со времен введения христианства на Руси любые значимые события или явления отмечались строительством церкви. Так, в Москве был построен «символ веков прошедших» — церковь с колокольней Ивана Великого.*

*Строительство новой столицы — Санкт-Петербурга — тоже должно было быть отмеченным. В 1712 году было решено на месте деревянной церкви Петра и Павла строить каменный собор с колокольней. Но этот собор, в отличие от московского, должен был стать «символом веков грядущих».*

*В традиционную формулу «собор + колокольня» было внесено изменение: колокольню венчал не обычный православный купол, а совершенно светский позолоченный шпиль.*

*(Бродский Б. Связь времен. — М.: Дет. лит., 1974. — С. 203.)*

Новую столицу ( $O_1$ ) символизировал собор ( $O_2$ ). А победу светского будущего над патриархально-православным обозначал добавленный к собору шпиль ( $O_3$ ).

Даже первобытные люди не брезговали построением цепных веполей.

### Пример 173

*Древнейшие петроглифы Феэцана – это реалистические монументальные изображения крупных животных: слонов, носорогов, бегемотов. Размеры фигур достигают нескольких метров... <...> Интересно отметить, что при такой лаконичности стиля, напоминающей технику витража, некоторые детали разработаны необычайно тщательно. Так, например, уши, хобот и бивни слонов выполнены как бы в ином, более натуралистическом стиле, чем все изображение в целом. Большие веерообразные уши часто покрыты густой сетью волнистых линий. Подобная трактовка ушей, так же как шлифовка бивней свидетельствует об особом внимании к фактуре изображаемого предмета, точное воспроизведение которой дает не только зрительное, но и в прямом смысле осязаемое сходство с оригиналом. Как и следовало ожидать, изображения тех же слонов в охотничьих сценах отличаются более упрощенным техническим исполнением.*

(Мириманов В.Б. Первобытное и традиционное искусство. — М.: Искусство, 1973. — С. 205.)

Та же схема. На требование изобразить слона ( $O_1$ ) первобытные художники ответили лаконичным графическим изображением контура и крупных деталей ( $O_2$ ). А на претензию усиленной «ощутимости», правдоподобия рисунка они ответили особой детальностью изображения отдельных, наиболее важных для них, его частей ( $O_3$ ).

### Пример 174

*Интересный эпизод произошел при съемках фильма «Иван Грозный» с молодым тогда художником Давидом Винницким. Режиссер С.М. Эйзенштейн дал ему задание разработать эскиз пушки, возле которой будет стоять Иван Грозный во время битвы. Винницкий старательно изучил пушки XVI века и сделал ряд эскизов. Ни один из них Эйзенштейна не удовлетворил. И только после долгих проб и бесед с режиссером художник понял, что тот хотел получить двойной результат. Кроме символа военной мощи, нужен был еще и символ страха, ужаса.*

*Тогда Винницкий нарисовал большую мощную пушку, которая сзади оканчивалась страшной крокодильей головой. Этот вариант был принят сразу.*

(Польская Л. Кто делает кино? — М.: Дет. лит., 1988. — С. 90.)

Конечно, если бы задача была поставлена сразу точно, то не было бы множества пустых проб, сомнений, потерь сил и времени. Военная мощь ( $O_1$ ) показана пушкой ( $O_2$ ), а функцию нагнетания страха выполняет добавленная к пушке крокодила голова.

Вопрос о точной постановке задачи не так прост, как кажется.

Меньше всего хотелось бы, чтобы читатель понял эти слова как упрек Эйзенштейну или кому-либо другому. Есть целый ряд причин, по которым творческие задачи так трудны. И одна из основных заключается в том, что заранее точно поставить их очень сложно. Грубо говоря, хорошо поставленных задач просто не бывает. Системно-функциональный подход, навык отделять требование от претензии облегчают точную постановку задачи. Вот почему мы уделяли и будем уделять этому особое внимание.

$O_3$  по своему происхождению ничем не отличается от любых других элементов. Он может быть посторонним (как крокодила голова из **примера 174**). Он может быть взят из надсистемы или внешней среды (как шпиль из **примера 172**, известный уже в светской архитектуре). А может быть и подсистемкой  $O_2$  (как фактура ушей слона из **примера 173**). Какой вариант идеальнее, предоставляю читателям оценить самим.

В любом случае опять придется согласиться с Прутковым. Поздравлять человека ( $O_1$ ) с полученным рангом ( $O_2$ ) менее эффективно, чем поздравлять с радостью от этого ранга ( $O_3$ ).



## 20. ДВА УРОЖАЯ С ОДНОГО ПОЛЯ

*Некий милорд находил нарочитое удовольствие в яствах. То однажды на фрыштыке в пятьдесят кувертов, в бытности многих отменно важных персон, так выразил: «Государь мои! родительница моя кушала долго, а родитель мой кушал много; поколику и я придерживаюсь обоих сих правил».*

**Гисторические материалы  
Федота Кузьмича ПРУТКОВА  
(деда)**

Строя цепной веполь, мы получаем сразу две функции от трех элементов. Идеальность такой **ХС** заметно выше, чем простого веполя. В самом деле, простым веполем, даже если он построен на внутрисистемных ресурсах, мы можем получить из двух элементов только одну функцию. Цепной веполь результаты повышает вдвое, а «затраты» на них — только в полтора раза (от двух элементов к трем).

Но как заметил все тот же Козьма Прутков, «три дела однажды начавши, трудно кончить: а) вкушать хорошую пищу; б) беседовать с возвратившимся из похода другом и в) чесать, где чешется». Если у нас чешутся руки повышать идеальность **ХС**, то цепной веполь нас быстро перестанет удовлетворять.

И мы задумаемся: а нельзя ли получить те же две функции, но не вводя  $O_3$ ? Какой был веполь, таким пусть и останется. Но дает две функции. Как разработка ученых из известного анекдота — гибрид медведя и коровы. Летом молоко дает, а зимой вместо сена лапу сосет.

Оказывается, можно. Более того, это встречается достаточно часто.

### Пример 175

*Хрящи ушей, подпиравшие поля круглой шляпы, не только придают Каренину «портретность», но и служат реактивом, выявляющим решительный сдвиг в отношениях Анны к мужу и к Вронскому.*

*(Левидов А.М. Автор-образ-читатель. 2-е изд. — Л.: Изд-во Ленинградского университета, 1983. — С. 222.)*

Особенности характера Каренина ( $O_1$ ) передаются при помощи его ушей ( $O_2$ ), внутрисистемный ресурс. Но эти же уши позже используются для выполнения второй функции — «индикации» отношения к Каренину его жены Анны.

### Пример 176

*...Чаще всего одна и та же деталь (на русских портретах XVIII века — Ю.М.) должна читаться и как конкретная подробность*

*обстановки, и как знак общественного положения, заслуг, круга деятельности изображенного лица.*

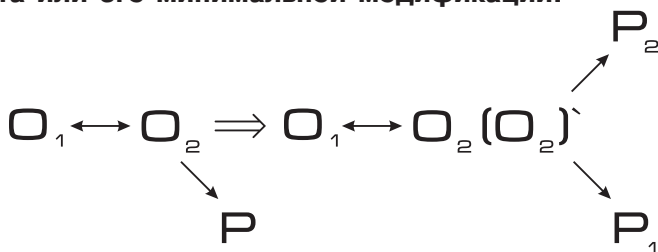
(Герчук Ю. Век портрета // Панорама искусств № 1, — М.: Советский художник, 1978. — С. 75.)

Знакомая ситуация: разные виды искусств — литература и живопись — а прием одинаковый. Он повторяется и в других видах, родах и жанрах.

Что и дает возможность нам сформулировать **Стандарт 5**.

## Стандарт 5

Если необходимо повысить управляемость системы или получить второй результат, не вводя дополнительных элементов, то задача решается построением двойного веполя, с помощью которого можно получить второй результат от того же элемента или его минимальной модификации.



Об управляемости **ХС** мы еще поговорим в **гл. 35**. Сейчас же обратим внимание на последние слова стандарта — о минимальной модификации.

## Пример 177

*В поэме Т.Г. Шевченко «Сон» есть такой эпизод. Герой поэмы видит во сне, что он вслед за совоной летит над Россией. Чтобы отдохнуть от картин страшной жизни, он решает лететь в Сибирь. Но вдруг среди снегов видит, как из-под земли выходят люди. Кто это? Оказывается, каторжники.*

*Онде злодій штемпований  
Кайдани волочить...  
(Вот злодей клейменный  
Кандалы волочит...)*

*Однако там не только убийцы и воры. Присмотревшись, герой видит среди них и декабристов.*

*А меж ними, запеклими,  
В кайдани убраний,*

Цар всесвітній! цар волі, цар,  
Штемпом увінчаний!  
(А меж ними, закоренелыми,  
В кандалы убранный,  
Царь всемирный! Царь свободы, царь,  
Клеймом увенчанный!)

(Шевченко Т.Г. Сон. Твори у 5 Т. — Київ: Дніпро, 1978. Т. 1. — С. 234 — 235.)

В подстрочнике выделены слова, на которы нам нужно обратить внимание. Итак, у нас есть люди ( $O_1$ ). То, что все они каторжники, показано через кандалы и клеймо ( $O_2$ ). Но на выходе нужно получить две разные функции: преступников и декабристов. Поэтому **способ применения**  $O_2$  слегка модифицируется. Преступники кандалы «волочат». Они «клеяменные». Декабристы в **те же самые кандалы** «убраны». Они **тем же самым** клеймом «увенчаны».

Нередко используют и такой ресурс, как двойное понимание одного и того же объекта.

## Пример 168

*Режиссер Кристоф Шрот из театра «Берлинер Ансамбль» ставил историческую драму Фолькера Брауна «Смерть Ленина». Режиссер хотел снять официозный глянец с образа Ленина, показать мучения человека, видящего, во что превращаются самые светлые его стремления и бессильного изменить что-либо. Ленин тяжело болен, парализован, изолирован от жизни и соратников. Чтобы отразить это, и одновременно характер деятельности Ленина, его последующую канонизацию, режиссер последние сцены выстраивает так: Ленин прикован к постели, но эта постель одновременно — железная стена того самого канонического броневика.*

(Полетова Л. Лениниана: продолжение следует // Советская культура. — 1988. — 12 ноября.)

Железную стенку броневика в данном случае мы одновременно можем понять и как надоедливую каноническую сцену из агитационно-книжной жизни Ленина, и как кровать с умирающим человеком.

Понятно, что эффективность двойного веполя еще выше, чем цепного.

Простой веполь дает одну функцию на двух элементах, цепной — две функции на трех элементах, а двойной — две функции на двух элементах.

Теперь мы понимаем, как мудро поступил герой воспоминаний Прутова-деда. Он на себе самом построил двойной веполь, воплотив свойства матери (кушавшей долго) и отца (кушавшего много). Двойной веполь оказался эффективен даже в области кревоугодия.

## 20А. СОХРАНЯТЬ ЛИ ВНЕШНЮЮ СРЕДУ?

*Дознано, что земля, своим разнообразием и величию нас поражающая, показалась бы в солнце находящемуся зрителю только как гладкий и ничтожный шарик.*

**Козьма ПРУТКОВ**

Но допустим на мгновение, что у нас нет возможности даже в минимальной степени модифицировать  $O_2$ . А потребители, как назло, подобрались такие, что не в состоянии двойственно трактовать вашу ХС. Что же предпринять в этом случае?

### Пример 179

*Постановка пьесы А.П. Чехова «Иванов» на сцене театра «Феникс» (Франция). Режиссер Филипп Отье. «В центре сцены, обтянутой черным сукном, сферическое возвышение. На нем и разыгрывается действие. Порой это просто холм, бугор, а порой — словно купол земного шара. Обстановку меняют лишь свет да музыка...»*

*(Катаев В. Что им «Иванов»? // Советская культура. — 1989. — 25 июля.)*

В декорациях нечего модифицировать, нечего двойственно понимать. Просто возвышение. А все изменения происходят снаружи. Меняется внешняя среда. И это заставляет нашу ХС выполнять вторую функцию.

Таким образом, перед нами Дополнение к **Стандарту 5**.

**Если невозможна даже минимальная модификация  $O_2$ , то нужный эффект можно получить, меняя внешнюю среду вокруг ХС таким образом, чтобы в одной среде ХС давала один результат, а в другой среде — другой.**

Такая замена внешней среды возможна на любом ранге. Мы видели только что, как это происходит на ранге небольшой детали декорации. А вот ранг повыше — персонаж:

### Пример 180

*...Те работы Пикассо в его «историческом» жанре, в которых использована конкретная картина старого мастера. Эти произведения Пикассо по своему типу представляют собой разновидность «картины в картине». Ведь основным приемом художника здесь является включение старинных персонажей, соединенных общим действием и композицией, в иное пространственное окружение, созданное средствами современной живописи, в среду, где*

*эти персонажи вступают в новые связи и подчиняются другим закономерностям, прежде всего пикассовскому стилю.*

(Поспелов Г. О «валетах» бубновых и валетах червовых // Панорама искусств № 1. — М.: Советский художник, 1978. — С. 100.)

А вот еще более высокий ранг — пьеса:

### Пример 181

*Постановка «Трехгрошевой оперы» Б. Брехта. Режиссер Джордж Стрелер (Италия). «Действие перенесено из Англии, где в XVIII веке родилась вдохновившая Брехта «Опера нищих» Джона Трея в Соединенные Штаты и происходит в период, предшествующий кризису 1929 года».*

(Аджео Савиоли. «Унита». Рим. Цит. по: За рубежом. 6. — 1987. — 12 февраля.)

В этом примере виден еще один нюанс. Внешняя среда может быть не только пространственной, но и временной. Но этот нюанс ничего не меняет в самом принципе — в случаях, описываемых **Стандартом 5**, внешнюю среду можно менять.

Очень интересными оказываются случаи, когда ее меняют неожиданно.

### Пример 182

*Художник Г. Калиновский иллюстрировал «Путешествия Гулливера» Дж. Свифта. Общая концепция иллюстраций: совсем маленькие лимпупутики вокруг огромного Гулливера. «Когда маленькие человечки прощаются с Гулливером, они притихшие и несколько подавленные, — ведь из их жизни уходит нечто яркое, волшебное даже, некое возвышенное явление природы — Человек-Гора. А Человек-Гора на следующем развороте — крохотный, в крохотной лодочке среди огромного пространства, где нет уже ни великанов, ни лимпупутов...»*

(Калиновский М. Как создается книжная иллюстрация // Панорама искусств № 8. — М.: Советский художник, 1985. — С. 19.)

В тех же случаях, когда нельзя менять даже внешнюю среду, всегда можно заменить точку зрения на **ХС**.

### Пример 183

Вспомним, как описывает Медного Всадника А.С. Пушкин:

*Какая дума на челе!  
Какая сила в нем сокрыта!  
А в сем коне какой огонь!*

*Куда ты скачешь, гордый конь,  
И где опустишь ты копыта?  
О мощный властелин судьбы!*

(Пушкин А.С. Медный всадник. Поэмы. — М.: Худ. лит., 1982. — С. 282.)

Теперь сравним это описание с отрывком уже упоминавшейся поэмы Т.Г. Шевченко «Сон» (внизу приведен подстрочный перевод):

*От я повертаюсь  
Аж кінь летить, копитами  
Скелю розбиває!  
А на коні сидить охляп,  
У світі — не світі,  
І без шапки. Якимсь листом  
Голова повита.  
Кінь басує, — от-от річку,  
От... от перескочить.  
А він руку простягає,  
Мов світ увесь хоче  
Загарбати.  
(Вот я поворачиваюсь  
Ан конь летит, копытами  
Скалу разбивает!  
А на коне сидит туп,  
В свитке — не в свитке,  
И без шапки. Каким-то листом  
Голова укрыта.  
Конь на дыбы, — вот-вот речку,  
Вот... вот перескочит.  
А он руку протягивает,  
Словно весь мир хочет  
Заграбастать.)*

(Шевченко Т.Г. Сон. Твори у 5 Т. — Київ: Дніпро, 1978. Т. 1. — С. 238—239.)

Кстати, интересно сравнить темы этих отрывков. Поэма «Медный всадник» написана в 1833 году. Поэма «Сон» — в 1844 году. Прошло всего 11 лет, а тема сменилась антитемой. Поэма Шевченко написана в том же самом Санкт-Петербурге, где интеллигенция еще помнила пушкинские строки. Шевченко был довольно известным поэтом в тех кругах. Его стихи и поэмы быстро расходились среди демократически настроенных петербуржцев. (Как ни странно, все понимали украинский язык.) Поэтому сравнение двух отношений к памятнику Петру I было неизбежно. И мы имеем полное право рассматривать действия Шевченко как замену точки зрения.

## 205. ЗАДАЧИ НА РАЗНЫЕ ТИПЫ ВЕПОЛЕЙ

Эти задачи решаются прямым применением первых пяти **Стандартов**.

Прежде всего следует выбрать ранг, на котором возникла задача.

Потом четко сформулировать тему. Затем определить, каков носитель темы. И только после этого применить один из **Стандартов** для выработки средства выражения. Старайтесь работать на минимально возможном ранге, чтобы излишне не усложнять **ХС**. Помните об идеальности. В каждой задаче предостаточно ресурсов для высокоидеального решения.

### ЗАДАЧА 78

*Ричард III из одноименной пьесы Шекспира – злодей, издевающийся над своим окружением. Его бывшие друзья, союзники, придворные – все испытывают на себе коварство и злобу Ричарда. Представьте себе, что вы режиссер, хотите поставить эту пьесу, но в совершенно другой трактовке. Нужно перейти к анти-теме, обелить Ричарда, сделать его приличным человеком. (Это соответствовало бы исторической правде. Ричард III не был злодеем. Это был глубоко порядочный человек, весьма демократически настроенный. Не был он, кстати, и горбатым.) Менять действие пьесы нельзя: Ричард должен совершить все, что написано Шекспиром.*

*Как бы вы поставили пьесу?*

### ЗАДАЧА 79

*Архитекторы, проектировавшие спальный корпус санатория «Юрмала», сделали его в виде ступенчатой пирамиды. Такая форма хорошо смотрится в горах, а на каменной равнине Латвии выглядит неестественно. К сожалению, это обнаружилось после того, как здание построено.*

*Как устранить этот контраст?*

### ЗАДАЧА 80

*Скульптор И.Д. Шадр работал над бюстом молодого Горького. Чтобы показать пафос борьбы писателя, его бесстрашие, непреклонность, окрыленность, Шадр выбирает образ Буревестника из горьковской «Песни о Буревестнике».*

*Но как совместить птицу с обыкновенным скульптурным портретом, выполненным в реалистической манере?*

## ЗАДАЧА 81

*Режиссер Г.М. Козинцев, работая над фильмом «Гамлет», долго не мог снять эпизод свидания Гамлета и Офелии. Казалось бы, чего проще – Офелия на балконе со средневековой балюстрадой, Гамлет – внизу. Стоят и разговаривают. Но сквозь весь фильм Козинцев пытался пронести идею несвободы гамлетов и офелий в обществе. Свидание это в своем режиссерском плане он даже назвал «свиданием заключенных». Символ заключения – решетка. Но нельзя же посадить Гамлета и Офелию в тюрьму. Решетка должна быть – и ее не должно быть.*

*Как снять этот эпизод?*

## ЗАДАЧА 82

*Реклама – тоже художественная система. Она в своем развитии подчиняется тем же закономерностям. Французский автомобильный король Анри Ситроен уже в начале XX века пользовался рекламой с огромным размахом. Газеты, рекламные щиты, агенты, светящаяся надпись на Эйфелевой башне... Но вот наступил момент, когда газеты практически перестали писать о Ситроене. Во Францию приезжало много знаменитостей, журналистам было не до Ситроена, да и читатели от него устали. Скупать журналистов? – дорого. Рекламная же кампания не должна останавливаться.*

*Что делать?*

## ЗАДАЧА 83

*Известный рок-музыкант Пол Маккартни написал песню «Черное дерево и слоновая кость» – о нормализации отношений между белыми и неграми. Песня предназначалась не только для грамзаписи, но и для исполнения со сцены. Т. е. предусматривала характерную для современной рок-музыки театрализацию, рок-шоу, когда исполнители играют что-то вроде мини-спектакля.*

*Как подчеркнуть тему песни в сценическом варианте?*

## ЗАДАЧА 84

*Первые памятники в России (как и все тогдашнее искусство) имели не личную, а социальную, общественную тематику. Например, «Медный всадник» был задуман Фальконе как символ связи самодержавия с государственной, военной и духовной жизнью империи. Для этого он был установлен на площади так, чтобы фоном служили Сенат, Адмиралтейство и собор.*



*Самый первый памятник в русском искусстве – это конная статуя Петра I работы Растрели. Однако из внутривластных соображений его разрешили к установке только через 35 лет после создания. Конная скульптура, по замыслу новых властей, должна была символизировать неограниченность могущества самодержавия.*

*Как это показать при установке памятника?*

## **ЗАДАЧА 85**

*Художник Вилкс (Латвия) задумал гобелен по латышской народной песне, в которой есть такие слова: «Утром ранним лес звенит...» Обратите внимание – не шумит, не чирикает, а именно «звенит». Каждое дерево.*

*Как художнику показать на гобелене этот хрустальный звон?*

## **ЗАДАЧА 86**

*Еще раз вернемся к «Гамлету» Козинцева. Гамлет – не просто сомневающийся принц. Он крайне опасен для государства Клавдия. Это типичный «враг народа». За ним нужен «глаз да глаз». Но до поры до времени Гамлет себя никак не проявляет. Он просто ходит по своей комнате.*

*Как показать, что государственная машина клавдиевой Дании даже в этом случае боится Гамлета?*

## **ЗАДАЧА 87**

*Уже первый альбом (так в грамзаписи называется долгоиграющая пластинка в красочном конверте) «Beatles» стал поворотным в популярной музыке. Обычно запись в студии отличалась от концертов – игра и пение записаны так, чтобы музыканты были «отстраненными» от слушателя. Никаких элементов живого выступления не допускалось. Музыканты же «Beatles» поставили именно такую задачу: запись как будто на сцене, для публики. Ансамбль должен был быть «живым», реальным, а не абстрактно-студийным.*

*Как показать это с первых же секунд звучания пластинки?*

## **ЗАДАЧА 88**

*Император Павел I ненавидел своего предка – Петра I. Чтобы подчеркнуть отсутствие всякой связи между ними, Павел не захотел жить в Зимнем дворце, а приказал выстроить себе новую резиденцию.*

*Воспитанный на классической античной культуре, Павел мечтал о славе полководцев и правителей Древнего Рима. Прием-*

*ственность своей военной славы от древнеримских триумфаторов и хотел показать Павел в новом здании. Это должно было чувствоваться издалека, уже при подходе ко дворцу.*

*Как это показать?*

## **ЗАДАЧА 89**

*На конверте альбома «Ансамбль Мэнфреда Мэнна» («Мелодия», С60 –14417 –18) изображен человек, бегущий, раскинув руки, по взлетной полосе. Несмотря на его позу, на хорошую перспективу фотографии аэродрома, эффект взлета недостаточен.*

*Как усилить ощущения взлета?*

## **ЗАДАЧА 90**

*В шекспировской пьесе «Сон в летнюю ночь» «сцена представляет собой Афины или елизаветинское представление об Афинах». (Королева Елизавета I правила в Англии в 1558 – 1603 гг.) Эти времена в театре можно показать пышными богатыми одеждами персонажей. Сами же персонажи – феи, домовые, черти и т. п.*

*Но при постановке спектакля английский режиссер Питер Холм и художник Нина де Нобили обратили внимание на то, что это отнюдь не герои аристократических представлений. Это – типично деревенская нечисть. Ни в диалогах, ни в сюжете пьесы нет ничего, чем можно было бы передать эту особенность. Нельзя сделать деревенской и одежду – потеряется «дух времени».*

*Как же все-таки показать простонародный характер персонажей?*

## 21. ТОНКАЯ НАСТРОЙКА ХС

*Поэзия есть человеческий акт: создание согласованных связей между воспринимаемыми образами.*

**Ле КОРБЮЗЬЕ**

Допустим, мы построили простой веполь, перешли к сложным вепольям, использовали высокоидеальные внутренние ресурсы... Можно ли еще увеличить эффективность **ХС**?

Чтобы ответить на этот вопрос, рассмотрим еще один пример.

### Пример 184

*(Эпизод подготовки спектакля «Власть тьмы» — Ю.М.) Как-то раз, по болезни артистки, исполняющей роль старухи Матрены, пришлось просить куму репетировать за отсутствующую. И что же? Экспромт деревенской бабы произвел совершенно потрясающее впечатление. Вот кто впервые показал, что такое подлинная душевная тьма и ее власть... мурашки пробежали у нас по спине... Решено было выпустить новоиспеченную актрису-бабу на сцену. Но обнаружилось непреодолимое препятствие. В тех сценах, в которых куме приходилось на кого-нибудь сердиться, она бросала текст Толстого и пользовалась своим собственным текстом, составленным из таких отборных ругательств, которые не пропустила бы ни одна цензура... Тогда я перевел ее в толпу... Я спрятал ее в задние ряды, но одна нота ее плача перекрывала все остальные возгласы. Тогда не имея сил с нею расстаться, я придумал для нее специальную паузу, во время которой она одна проходила через сцену, мурлыча песенку и зовя кого-то вдали. Этот отклик старого слабого голоса давал такую ширь подлинной русской деревни, так врезался в память, что после нее никому нельзя было показаться на сцену. Была сделана последняя попытка: не выпускать ее, а лишь заставить петь за сценой. Но и это оказалось опасным для актеров. Тогда мы записали на граммофон ее пение, и эта песня на фоне действия оказалась возможной без нарушения ансамбля.*

*(Станиславский. Цит по: Польская Л. Кто делает кино? — М.: Дет.-лит., 1988. — С. 112—113.)*

Давайте подумаем, почему неудачи с этой «актрисой» преследовали такого опытного режиссера, как Станиславский. Добро бы актеры были слабые, на фоне которых деревенская баба — и та выделяется. Так нет, дело происходило в МХТ (позже МХАТ).

Видимо, дело не в актерах и не в «куме». А в том, что они работали по-разному, **несогласованно**.

Мы уже знаем, что новые **ХС**, особенно высокого ранга, делаются из частей других, уже ранее существовавших **ХС**. Части эти были прекрасно приспособлены для работы в своих системах. В новой же они оказываются разнокалиберными. И их приходится согласовывать.

### Пример 185

*(Когда возникло цветное кино, режиссеры и художники фильмов стали использовать в пейзажах яркие сильные краски. В Голливуде выдвинулись актеры с голубыми глазами. — Ю.М.)<sup>1</sup>*

*В 1936 году моя студия «одолжила» меня... для цветного кино «Сады Аллаха». Шарль Бое должен был играть монаха-отшельника, а я странную женщину без разума и понятия. У нее было странное имя Домини Энфильден, и, очевидно, она искала покой души в пустыне. Режиссеру фильма Давиду Зелцнику так же, как и мне, не нравились яркие и сочные цвета. Он внимательно слушал, когда я ему излагала свою идею о костюмах, а именно: использовать лишь те цвета, которые гармонируют с песками пустыни. Эта идея — заказывать костюмы только песочного цвета — получила его одобрение. Зелцник, умный режиссер, ангажировал талантливого художника по костюмам Эрнста Драйдена. Тот также согласился со мной. Впервые в истории цветного кино использовались только пастельные цвета. Кинопробы были великолепны.*

Не следует думать, что согласование само собой очевидно. Отнюдь.

Проходят годы, иногда десятки лет, прежде чем **ХС** начинают приобретать стройный, согласованный вид. Авторы интуитивно чувствуют, что что-то не так. И начинают мучительно искать это «что-то». Проходит время, и они его находят. Но странным образом самые разные авторы в самых разных видах искусств находят одно и то же — согласование.

### Пример 186

*Французский поэт Жоашен Дю Белле (1522–1560), великий мастер сонета, теоретик Плеяды «советует поэтам посещать не только ученые собрания, но и различных ремесленников, литейщиков, рыбаков, представлять себе, чем они занимаются, знать названия предметов и инструментов, для того «чтобы создавать хорошие сравнения и живые описания вещей»...*

*(Маслобоева Л.Е. Античность и современность в поэтической реформе Плеяды // Культура в эпоху Возрождения. — Л.: Наука, 1986. — С. 51.)*

---

<sup>1</sup> Напуганный новым искусством, Виктор Шкловский назвал цветное кино «взбесившийся ландрин». (Ландрин — это тогдашние леденцы, выпускавшиеся в кричаще-разноцветной обертке.)

Что же, до Дю Белле не писали стихов? Писали, не первую тысячу лет. Темой этих стихов никогда раньше не были реальные, бытовые явления? Были. И все же только в XVI веке «хорошие сравнения и живые описания» стали согласовывать с этими реальными явлениями.

### Пример 187

*Первая опера была написана в 1594 году. В конце XVIII века опера завоевала массовую популярность. Тем не менее только в конце XIX века Ф.И. Шаляпин согласовал интонационную окраску пения с образом персонажа. До этого вокалисты заботились только о красоте пения.*

Три разных вида искусства. Три разных времени. Но результат одинаков. Причина этого «совпадения» проста: это еще один общий закон развития систем:

**В процессе развития ХС степень согласования ее параметров увеличивается.**

Согласование — это не разовый ход. Это долгий и сложный процесс. Он имеет системную природу. Это значит, что согласовывать параметры **ХС** надо на разных рангах. Посмотрим это на примере литературы.

### Пример 188

*Капало с крыш, из глаз у меня тоже закапали слезы.*  
(М. Горький. В людях.)

Здесь согласование на ранге слов (а по сюжету — на ранге маленького эпизода).

### Пример 189

*(Из письма Жюли княжне Марье): Я вам пишу по-русски, мой добрый друг, потому, что я имею ненависть ко всем французам, равно и к языку их, который я не могу слышать, говорить... Мы в Москве все восторжены через энтузиазм к нашему обожаемому императору.*  
(Л. Толстой. Война и мир. Т. 3, ч. 2, гл. 2.)

А тут согласован весь язык персонажа с ситуацией, в которой этот персонаж находится. Это не отдельный эпизод, это большой период жизни персонажа.

## Пример 190

*В рассказе Р. Бредбери «Калейдоскоп» после взрыва ракеты люди разлетаются в разные стороны. Они еще долго будут живы, и радиосвязь между ними продержится несколько часов. В последние часы своей жизни они предельно откровенны. В их разговорах сквозят драмы их жизней. Но все это происходит на фоне чудовищно, невообразимо однообразной бесконечности космоса. И их падение в разные стороны тоже невыразимо однообразно и бесконечно. Поэтому диалоги героев согласованы именно по этому параметру: Стивисон однообразно кричит о своем падении, Элгейт однообразно грубит капитану, Леспер однообразно вспоминает свои однообразные любовные похождения...*

Согласование уже на ранге всех персонажей. Но кроме языка персонажей есть еще и авторский язык. Он согласован с языком персонажей в следующем примере.

## Пример 191

*Обратимся к новелле О. Генри «Дары волхвов»... <...> «Единственное, что тут можно было сделать, это хлопнуться на старенькую кушетку и зареветь. Именно так Делла и поступила»... <...> О. Генри мог бы так и написать: «упасть... и заплакать»; а мог бы иначе: «броситься... и расплакаться» или «рухнуть... и разрыдаться». Почему он выбрал именно «хлопнуться и зареветь»? Потому что это – слова из лексикона его героини.*

*(Левитан Л.С., Цилевич Л.М. Основы изучения сюжета. — Рига: Звайгзне, 1990. — С. 53.)*

Наконец, есть язык автора во всех его произведениях. В следующем примере именно этот язык согласован с языком как персонажей, так и читателей.

## Пример 192

*Соллогуб обращается к читателю, хорошо знающему ту среду, о которой он пишет. Отсюда особый тон его рассказов – тон непринужденного разговора о предметах, хорошо известных собеседнику, игра аллюзиями, намеки на общих знакомых. Когда Соллогуб пишет о Серее: «В театре он свой человек. Он даже мигал три раза одной корифейной танцовщице, именно той, которая всегда, идя за гробом Розалии, опускает руку и поднимает ногу», то он, безусловно, рассчитывает на читателя, бывающего в театре так же часто, как и герой. Читатель, автор и*

*персонажи не просто люди одного круга – Соллогуб подчеркнуто приравнивает их друг к другу. <...> Применительно к прозе Соллогуба выражение «общий язык с читателем» – больше чем просто метафора.*

*(Немзер А.С. Проза Владимира Соллогуба. // Соллогуб В.А. Избранное. – М.: Правда, 1983. – С. 11 – 12.)*

Но даже если бы нам удалось согласовать все параметры на всех рангах (позже мы увидим, почему это невозможно), то получившаяся **ХС** будет предельно не согласована со своей надсистемой. И этим тоже придется заняться.

Если продолжать линию литературы, то даже самый внутренне согласованный роман при его издании придется согласовывать, например, с иллюстрациями. Они ведь тоже представляют собой **ХС**, причем эта **ХС** должна быть согласована «внутри себя». А значит — не согласуется с иллюстрируемым романом. Эту ситуацию лучше рассмотреть на более простом примере из другого вида искусства.

### Пример 193

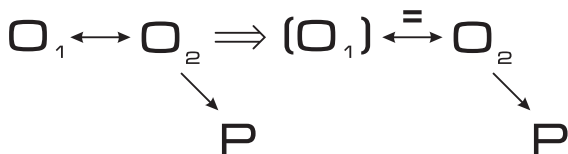
*В 1955 году Юрий Никулин и Михаил Шуйдин представляли искусство советского цирка на V Всемирном фестивале молодежи и студентов в Варшаве. В числе прочих номеров была «Сценка на лошади». Конферансье выводит лошадь и предлагает желающим на ней прокатиться. Из публики выходит доброволец (естественно, переодетый артист цирка) и показывает смешные трюки, имитируя неумелого наездника на норовистой лошади. В Москве этот номер несколько лет шел с огромным успехом. В Варшаве же с первого раза провалился. Оказалось, что артистов подвел костюм. Они были одеты по московской моде. На следующий день их одели, как поляков. И номер прошел с колоссальным успехом.*

*(Макаров С. Юрий Никулин и Михаил Шуйдин. – М.: Искусство, 1981. – С. 108 – 109.)*

Закон согласования, как мы уже говорили, выполняется не одновременно, а по стадиям. Согласуются подсистемы на все более низких рангах. Согласуются параметры **ХС** с разными надсистемами, в которые она может попадать. Но так или иначе, степень согласованности параметров растет. Эта закономерность отражена в **Стандарте 6**.

### Стандарт 6

**Эффективность ХС может быть повышена согласованием параметров ее частей между собой и с элементами надсистемы.**



Значком = обозначим согласование параметров  $O_1$  и  $O_2$ . Обводка P означает усиление функции, эффективности **ХС**. Этот стандарт, как, впрочем, и все остальные, выполняли уже древние греки.

### Пример 194

*Греческие архитекторы, в отличие от вавилонян и персов, не стремились подавить зрителя гигантскими, сверхчеловеческими масштабами. Наоборот, они стараются соразмерять с ним каждую часть своего сооружения. Нигде люди не ощущают себя такими большими, сильными, широкоплечими, как перед Парфеноном. Его авторы – Иктин и Калликрат – хотят убедить человека, что он и в самом деле равен богам.*

(Бродский Б. Связь времен. — М.: Дет. лит., 1974. — С. 49.)

С позиций излагаемой здесь теории этот пример выглядит несколько иначе, чем его трактует цитируемый автор. Гигантские постройки вавилонян и персов Бродский объясняет стремлением их архитекторов «подавить зрителя». Может быть, так и было. Но скорее гигантизм имел другие причины (к ним мы вернемся в главе 37). Постройки вавилонян и персов просто-напросто были **еще** не согласованы со зрителем. У греков же они **уже** «доросли» до согласования.

Согласование — процесс высочайшей идеальности. Он позволяет значительно повысить эффективность **ХС**, ничего в нее не вводя. Только тонкой настройкой элементов.

Великий мыслитель Козьма Прутков, который сопровождает нас в этом экскурсе по **Стандартам**, заметил: «Отнюдь не принимай почетных гостей в разорванном халате!»

Лучшую иллюстрацию закону согласования и придумать трудно.



## 21А. ЕЩЕ НЕСКОЛЬКО ПРИМЕРОВ СОГЛАСОВАНИЯ

### Пример 195

*Книга Кэрролла, на мой взгляд, не сказка. Сказка лишена парадоксальности, у сказки твердая этическая основа, ее сюжет бродяч. Во всяком случае, «Алиса» не фольклорная сказка, а скорее фольклорная версификация. Это первое. Второе – своего рода роман из жизни парадоксов. Третье – это, возможно, пародия традиционного математика, каким был Кэрролл, на положения новой неевклидовой математики, к которой, как известно, профессор Доджсон относился весьма иронически (но, как говорили мне математики, пародия невольно переросла в свою противоположность, то есть в утверждение положений адресата иронии). <...> Четвертое – книга написана в ключе визионерского ощущения бытия, как сновидение. Все это надо было учесть и рисовать, имея в виду все четыре положения. <...> Я решил использовать в работе чуть деформированное пространство и трехмерный шрифт в трехмерном построении.*

(Калиновский Г. Как создается книжная иллюстрация // Панорама искусств № 8, — М.: Советский художник, 1985. — С. 16–17.)

Действие книги, как его понял иллюстратор, происходит в искаженном пространстве. И для иллюстраций выбран «искаженный» шрифт. Согласование на высоком ранге — стиль книги и стиль иллюстраций.

### Пример 196

*В альбоме «Энергия» рок-группа «Алиса» (лидер – К. Кинчев) использовала отрывки из прозы Н. Островского, Н. Гоголя, М. Булгакова, П. Верлена. Музыка Кинчева – напористая, экспрессивная. Декламация, сопровождающая эту музыку, тоже нетрадиционная – такая же экспрессивная (до крика), как и музыка.*

Согласование тоже на высоком ранге — стиль музыки и стиль сопутствующей ей декламации.

### Пример 197

*В палатце Пикколомини в отличие от прототипа, палатца Ручеллаи, нет двойственности во взаимоотношении ордера и стены... поярусно уменьшая высоту пилостр, Росселино впервые применил ордер как средство ритмического облегчения фасада по*

*вертикали. В безордерных флорентийских палаццо такое развитие по вертикали достигалось преимущественно более тонкой обработкой каменной кладки в верхних ярусах.*

(Маркузон В.Ф. Античные элементы в архитектуре итальянского Возрождения // Культура эпохи Возрождения. — Л.: Наука, 1986. — С. 62.)

Тема зрительного облегчения кладки снизу вверх была обычной для такого типа зданий. Флорентийские мастера достигали этого путем более тонкой обработки кладки. Затем появился ордер — система колонн. Колонны образовывали на фасаде несколько ярусов. Архитектор Росселино колонны более высоких ярусов делал легче, чем колонны более низких, т.е. согласовывал формы колонн с темой облегчения стены кверху. Ранг согласования несколько ниже — крупные детали.

### Пример 198

*(Об иконе Дионисия «Митрополит Петр».) ...У Дионисия — нимб Петра: удивительный тон, соотношенный с цветом фигуры, с фоном, и все другие локальные цвета положены не наобум, а подчинены единому замыслу, в них есть развитие. Цвет и колорит иконы — не раскраска, а единое целое с композицией, с линией, с рисунком...*

(Левин Е.С. Художественный образ в киноискусстве. — Киев: Мистецтво, 1985. — С. 66.)

Ранг согласования — цвета и линии крупных частей, фигур картины.

### Пример 199

*В композиции «Picasso's Last Words» («Последние слова Пикассо», альбом «Venus and Mars») Пол Маккартни попытался ввести в музыку фрагменты из предыдущих композиций альбома. Одна из этих композиций — «Lady Wonderbilt» — написана в миноре. А «Picasso's Last Words» — в мажоре. Поэтому фрагмент из «Lady Wonderbilt» тоже исполняется с мажорным аккомпанементом.*

Ранг согласования — тональности музыкальных фрагментов. Собственно говоря, тот же ранг, что и в двух предыдущих примерах — крупные детали.

### Пример 200

*(О фильме «Сережа», режиссеры Г. Данелия и И. Таланкин, оператор — С. Ниточкин, 1960 г. — Ю.М.) Киноаппарат вдруг как бы слез со штатива, присел на корточки и показал, каким выглядит мир с высоты роста шестилетнего мальчика. Все огромно: люди,*

*дома, машины, даже обычная скамейка слишком велика, — оказалось, вокруг все приспособлено только для взрослых и освоено может быть только ими. А каково малышу, не страшно ли ему, удобно ли, чувствует ли он себя защищенным в этом «великанском мире»? Так оператор выразил одну из основных идей фильма.*  
(Польская Л. Кто делает кино? — М.: Дет. лит., 1988. — С. 70.)

Согласованы рост персонажа и положение кинокамеры, позиция съемки.

Здесь нет выхода за пределы вида искусства, как в случаях с книжной иллюстрацией и декламацией, сопровождающей рок-музыку. Ранг согласования в этом примере пониже. Но речь идет и не о деталях, как в примерах с колоннами на фасаде, цветом частей фигуры или тональностью частей музыкальной композиции. Согласованы элементы **всего** фильма. Так что ранг согласования в **примере 200** выше, чем в трех предыдущих.

### Пример 201

*Фото Х. Бурмейстера «Художник Улдис Земзарис у своей картины «Старые рыбаки залива». Фигура художника, его поза, направление взгляда согласованы с фигурами, позами, взглядами его персонажей.*



А это пример совсем простой и понятный. Попробуйте самостоятельно определить ранг, на котором проделано согласование.

## 22. В ЛЕС — ПО ДРОВА

Не будь цветов, все ходили бы в одноцветных одеяниях.

**Козьма ПРУТКОВ**

Итак, согласуем все, что только возможно на всех рангах — и мы получим максимально эффективную **ХС**. Многочисленные примеры из самых разных **ХС** всех времен и народов подтверждают эту надежду. Вот еще один:

### Пример 202

*(Две заметки Г.М. Козинцева в период подготовки к съемкам «Гамлета»): «Дания – тюрьма». Поэтому делают Эльсинор похожим на острог.<...> Гамлет одинок. Вот и показывают его одиночество пустотой помещений, огромностью зал, необитаемых, очевидно, где бродит один только принц.*

*(Козинцев Г.М. Наш современник Вильям Шекспир. — Л.М.: Искусство, 1966. — С. 315–316.)*

Все верно. Смысл фразы о Дании-тюрьме согласован с внешним видом замка Эльсинор. Тема одиночества тоже согласована с пустыми залами.

Но вот еще один подход к теме Дании-тюрьмы. На этот раз самого Козинцева.

### Пример 203

*В театре слова «Дания – тюрьма» произносят обычно на фоне, наводящем мысли о заключении. Еще один вариант: парк, фонтан блестит на солнце, играют на дорожке дети, проезжает девочка на пони. В такой среде нужно говорить о Дании-тюрьме.*

*(Там же. — С. 329–330.)*

Как вы оцениваете этот вариант?

Сам Козинцев писал:

*«Но суть в том, что государство Клавдия — каменный мешок, куда заточены мысли, душа героя. Тюрьма — для чувств и стремлений человека, а вовсе не плохая, сырая жилплощадь, без мебели. Напротив, дворец благоустроен, по-своему роскошен. И чем он роскошнее — тем ужаснее существование в нем».*

*(Там же. — С. 315.)*

Как же так? Только что мы убедились, что согласовывать параметры частей **ХС** необходимо, и тут же наблюдаем противоположное:

параметры сознательно приведены в совершенно несогласованное состояние. Причем полученная при этом **ХС** может быть оценена лучше или не лучше предыдущих вариантов, но уж никак не хуже.

Что-то не стыкуется в идее о согласовании...

Но может быть, это случайность? Проверим еще на нескольких примерах.

### Пример 204

*В ранних советских фильмах музыка предназначалась для поддержки темы героизма, пафоса становления нового общества, нового советского человека. Напряженная, маршевого типа, она была согласована с тематикой. Но вот в кинотрилогии о Максиме появилась совсем иная музыка и «...стала смелым режиссерским открытием. И не бравурные марши, а простая, милая сердцу песенка о голубом шаре сопровождала героя в его триумфальном шествии по экранам, странам и континентам».*

*(Хейфиц И. О друзьях-товарищах.. // Советская культура. — 1987. — 20 января.)*

Нарушено согласование между музыкой фильма и его темой.

### Пример 205

*Ярким сатирическим изображением практики воеводского суда, введенного в 60–80-х годах XVII столетия, является повесть о Ерше Ершовиче... <...> Сатирическое обличение усиливается удачно найденной формой делового документа — «судного списка», протокольного отчета о судебном заседании. Соблюдение формул канцелярского языка и их несоответствие содержанию придают повести яркую сатирическую выразительность.*

*(Кусков В.В. История древнерусской литературы. Изд. 5-е. — М.: Высшая школа, 1989. — С. 245–246.)*

Нарушено согласование между языком повести и ее содержанием.

### Пример 206

*Для мастеров кватроченто категории времени, собственно, и не существовало. Они изображали людей строго в фас или в профиль, застыло-неподвижными; показанный момент у них равнозначен понятию «всегда». «Мона Лиза» предстает перед зрителем в сложном движении. Ее тело дано в трехчетвертном повороте*

*те, а голова и руки почти в фас. Так складывается впечатление медленного и несколько странного вращения фигуры женщины.*

*(Каменский А. За мертвой и живой водой // Панорама искусств. № 1. — М.: Советский художник, 1978. — С. 33.)*



Нарушено согласование между телом фигуры — и головой, руками.

Три примера — и три отклонения от принципа согласования. Причем это не просто создание несогласованных **ХС**. Параметры подсистем **ХС сознательно рассогласованы**. И результат оказывается гораздо сильнее. Более того, появляется новое качество, новая функция, которой в согласованных **ХС** не было.

В фильмах о Максиме герой из монументальной абстрактной фигуры стал живым человеком. В повести о Ерше Ершовиче появился сильный сатирический эффект. В картине удалось выразить движение фигуры.

Может быть, идея согласования неверна? Но мы видели достаточно примеров, подтверждающих ее.

Собственно, ничего страшного не произошло. Перед нами обыкновенное противоречие. Теория развивается, а значит, противоречия в ней естественны. Итак, параметры **ХС** должны быть согласованы и должны быть рассогласованы. Можно эти требования разделить в пространстве: часть параметров согласуется, а часть — рассогласуется. Можно и во времени: сперва параметры согласуются, а затем рассогласуются.

Обычно так и происходит при развитии **ХС**. Они рождаются несогласованными. Затем части **ХС** «притираются» друг к другу, согла-

суются. А когда это перестает давать новое качество, нужные параметры нужных частей сознательно рассогласуют.

### Пример 207

*Ну а как же обстоит дело в музыке «Золотого теленка» с сатирой и гротеском, играющими первостепенную роль в романе? Хренников решил проблему несколько неожиданно. Обычно гротеск в музыке воплощается посредством острых, колючих, угловатых звучаний, намеренно создаваемых композитором как сфера уродливого, безобразного. <...> Хренников, не отказываясь от принципа мелодической красоты, неоднократно достигает комического средствами музыкальной драматургии. Когда кто-либо из персонажей исполняет арию или монолог, написанные в соответствии с лучшими оперными традициями, то тут же начинают звучать сугубо бытовые, юмористические изречения Ильфа и Петрова. Это дает – в сочетании с музыкой – неожиданные пародийные эффекты.*

*(Попов И. Стал роман оперой // Правда. — 1985. — 16 апреля.)*

Если говорить простым языком, то в комической опере нужный эффект достигался за счет все большего согласования смешного текста и смешной музыки. Хренников рассогласовал эти элементы. На фоне подчеркнуто серьезной, классически-оперной музыки сатирические тексты стали звучать еще смешнее.

### Пример 208

*В балете «Чайка», поставленном хореографом Майей Плисецкой, чеховским персонажам в ряде эпизодов дана необычная танцевальная речь.словно в кадрах, снятых рапидом, поплыли по сцене люди, одетые в почти бытовые костюмы. Каждый как бы перевел в пластику свой внутренний монолог, замкнул линию своего движения в обособленный, не пересекающийся с другими рисунок. Возник танцевальный образ разобщенности человеческих жизней, неустроенности людских судеб.*

*(Аркина Н. Не танцуйте Печорина, пусть стреляет! // Литературная газета. — 1984. 1 августа.)*

Опять рассогласование. Только уже в ритмике, в рисунке танца разных персонажей. Прием тот же, но дает уже не сатирический, а, наоборот, трагический эффект.

В этом примере очень хорошо видна одна особенность рассогласования. Если мы взглянем на полученную **ХС** не изнутри, не от под-

систем, а сверху, из надсистемы, то увидим, что согласованный танец разных персонажей был бы совершенно не согласован с характерами этих персонажей. Рассогласован танец, хореограф на самом деле увеличил... согласование действий с характерами.

Мы уже сталкивались с этим. Одно и то же явление с разных сторон выглядит по-разному. То, что на ранге подсистем является рассогласованием, на более высоких рангах приводит к большему согласованию.

В самом деле, мы знаем уже, что системы развиваются неравномерно.

В попытке согласовать какую-то часть **ХС** с другой частью мы неизбежно изменяем ее. И тем самым рассогласуем с другой частью. Вот почему достичь полного согласования невозможно в принципе.

Так же, как и согласование, рассогласование лавиной распространяется по всем частям, по всем рангам **ХС**. Вернемся к тому же «Гамлету». В приведенных ранее примерах Козинцев рассогласовал состояние Гамлета и фон. А затем:

### Пример 209

*Нельзя увлекаться ни одной линией, самой по себе. Различие в ритме (более замедленном) и выразительных средствах (более подробных) должно быть только между сценами Гамлета и всех других героев.*

*(Козинцев Г. М. Наш современник Вильям Шекспир. — Л. — М.: Искусство, 1966. — С. 303.)*

### Пример 210

*Кажется, найдены элементы сцены: железо оружия, грубые лица солдат. Тонкий силуэт Офелии. Трагическая философия: единственный счастливый человек в безумном мире — подлинный безумец.*

*(Там же. — С. 316.)*

Рассогласованы уже не только слова Гамлета и фон. Ритм действий Гамлета и всех прочих персонажей. Детали одежды. Мимика и жестикация. А затем свое рассогласование у Офелии с ее фоном. Внешний вид. Состояние. Поведение. Безумие ее подчеркнуто именно тем, что она счастлива на фоне безумного мира.

Рассогласование для выделения нужного элемента, нужного смысла — это судьба всех ХС. Как формируется обычно программа концерта одной группы музыкантов? Концерт — тоже **ХС** (точнее, должен быть ею). И номера согласуются так, чтобы до конца выразить тему. А затем...



## Пример 211

*(О программе рок-группы АВИА «Композитор Зудов». Постоянный персонаж группы – оболваненный человек. – Ю.М.) Выход из-под маски этого единственного на весь обширный ленинградский рок-клуб персонажа произошел в финальной инструментальной пьесе «Шла машина грузовая». В ней проявился высокий профессиональный класс музыкантов, а также их надежда на избавление от призраков, любовь к быстрой езде и вообще к путешествиям.*

*(Мельникова Л. Любовь к быстрой езде // Советская эстрада и цирк. – 1989. – № 1.)*

Интересно сравнить этот пример со следующим.

## Пример 212

*Действие третьего акта вновь происходило в селе Домнино, в избе Ивана Сусанина. За деревянным столом, строгая копые, сидит Ваня, приемыш в семье Сусанина, и напевает трогательную песенку о том, как мать убили у маленького птенца.*

*Репетируя эту сцену с Воробьевой, Глинка говорил:*

*– Я ото всех слышу, что у вас настоящий контральто и что у вас бездна чувств. Ввиду этого – песенку из моей оперы я попрошу вас петь без всякого чувства...*

*Артистка удивленно подняла брови, услышав столь неожиданное требование от автора оперы.*

*– Я это объясню вам, Анна Яковлевна, тем, что Ваня – сиротка, живущий у Сусанина, сидит в избе за какой-нибудь легкой работой и напевает про себя песенку, не придавая никакого значения словам, а обращая более внимание на свою работу.*

*Глинка просил певицу пожертвовать звучанием своего прекрасного голоса ради художественной правды, предостерегал ее от «оперного» проявления чувств. В те времена, когда исполнители старались во что бы то ни стало показать свой голос, поразить слушателей вокальными чудесами, это требование звучало странно. Но именно такая простота и вместе с тем глубина исполнения поразила зрителей премьеры «Ивана Сусанина» в петербургском Большом театре.*

*(Тарасов Л. Волшебство оперы. – Л.: Дет. лит., 1979. – С. 59.)*

Если отвлечься от неизбежной для такого рода книг беллетризации, то, во-первых, видно, что произведено рассогласование стиля исполне-

ния одного номера со стилем всех остальных. А во-вторых, что это первый шаг к тому массовому рассогласованию отдельных номеров, которое применил Шаляпин (см. **пример 187**) ради согласования вокала с характером персонажа. Ну, а в-третьих, чем это оперное рассогласование отличается от рассогласования в концерте рок-группы?

Вспомним **задачи 74, 75, 77**. В первой из них речь шла о памятнике деятелю мысли. Нужно было найти ресурс, желательно высоко-идеальный, внутренний.

Контрольный ответ:

В памятнике (С. Меркуров, памятник Л. Толстому, Москва, 1913 — 1918 — Ю.М.) Толстой изображен в знаменитой длинной рубахе (толстовке). Он стоит на холме-кургане, опустив в раздумье голову, заложив большие руки за пояс. <...> 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). (Илл. на стр. 202.)*

**Задачу 75** мы уже разбирали — партия родителей в песне «She's leaving home» исполняется контрапунктом к основному голосу.

В **задаче 77** о фильме «Меквеле» контрольный ответ — перенос деревенских праздников, кипящей в деревне жизни из видеоряда в звукоряд. Пока камера показывает пустые дома, звучат беседы, тосты, возгласы.

*(Шилова И.М. Проблемы звуковой образности в советском кино. — М.: Знание, 1984.)*

Противоречия в этих задачах решены по-разному. Но во всех решениях есть нечто общее: параметры частей системы рассогласованы. Не согласуются между собой тело и голова в памятнике Л. Толстому. Не согласуются «направления» развития вокальных партий в песне Beatles. Не согласуются видеоряд и звукоряд в фильме.

Если согласование позволяет резко усилить свойства согласуемых частей **ХС**, то рассогласование дает возможность применить новый ресурс. Согласованные видео- и звукоряд подчеркнули бы одну из тем. Но рассогласовав их, авторы фильма получили возможность загрузить звукоряд совершенно новой темой. Вместо одной, пусть даже усиленной функции, получены две. Причем на собственных, ниоткуда не внесенных ресурсах. Идеальность таких систем минимум вдвое выше, чем просто согласованных.

Рассогласование оказывается неожиданно сильным приемом даже там, где его трудно ожидать. Известно, что одной из самых трудных задач для музыкантов, играющих ансамблем (от дуэта до оркестра),

является согласованное исполнение. Не исключение в этом смысле и рок-группы. Кроме «Rolling Stones». Их «фирменным знаком» является «...определенная, хотя, вполне возможно, и тщательно вычисленная небрежность исполнения».

*(Гаврилов А. Комментарий на конверте пластинки «Леди Джейн». — Мелодия, 1988 г., С60 27411 006.)*

Подчеркнем: музыканты играют не «кто в лес, кто по дрова». Это именно сознательное рассогласование. Там, где это нужно. Двадцать «золотых дисков», полученных группой, не оставляют сомнений в том, что это сильный прием.

Согласование оказывает на потребителя эстетическое воздействие на одном уровне — самим фактом согласования, напоминания о других элементах **ХС**. Рассогласование же эстетически действует на двух уровнях. Во-первых, сам факт рассогласования — неожиданность, недосказанность. Во-вторых, **обоснованность** этого рассогласования. Так, в **примере 212** манера исполнения песенки Вани была рассогласована с манерой исполнения остальных элементов оперы. Но этот выход за пределы оперной традиции был глубоко обоснован, согласован с другой системой.

Правда, тут есть одна ловушка. Не любое рассогласование хорошо работает, даже если оно обосновано согласованием с другой системой. Эта обоснованность должна быть еще и **понятна** потребителю. Вот почему ту часть **ХС**, которую мы хотим рассогласовать, нужно согласовывать не с чем попало, а с ресурсной системой. Или с системой, заведомо хорошо известной потребителю. Иначе рассогласование превратится в самоцель. А это, как мы уже убедились, не оставляет никакого следа ни в потребителе, ни в искусстве.

Так что опять прав Козьма Прутков. Одежда должна быть согласована — по стилю, по моде, по времени года. Но хотя бы по цветам ее стоит рассогласовать. В конце концов, одежда не только защита от холода. Это еще и богатая ресурсами художественная система.

**P.S.** Когда эта глава уже была написана и писались следующие, в приложении к газете «Аргументы и факты» (АртФонарь № 5, март 1996) была опубликована статья М. Мурзиной «Для успеха одной легенды мало». Речь шла о спектакле петербургского БДТ «Макбет» в постановке Теймура Чхеидзе. Приведем большой отрывок из этой статьи.

*«Отчего со сцены так и веяло этой самой скукой? Актеры заняты сплошь знаменитые — Фрейндлих, Лавров, Романцов, Богачев, Толубеев... Кровавые перипетии сюжета, казалось бы, не могут оставить равнодушным.*

Спектакль этот, кажется, все стремится доказать банальнейшую в сущности мысль: любая власть во все времена преступна, и кровь порождает кровь, и зло влечет за собой зло, и нельзя «не замаравши рук, возвыситься», и честолюбие всегда сопряжено с диктатом и насилием, ну и так далее... Но это уже такой набор идейных штампов — отсюда и нехитрый ассортимент режиссерских приемов.

Остается только решить эти сверхзадачи театральными средствами. И здесь спектакль удручающе традиционен. Яркие круги света. Черный провал сцены. Она пуста — лишь длинный стол и кресла с высокими спинками. Наверху — металлический навес, где кривляются и пляшут ведьмы. Костюмы? Френчи, кители, шинели (меняется лишь цвет их) и сапоги. Люди с военной выправкой сидят за пустым столом в луче слепящего света — тайная вечеря? Ночное заседание у «отца народов»? День сегодняшний? В любом случае — очень свежо... Набор ассоциаций и аллюзий, столь милых сердцам наших режиссеров, возникает по ходу спектакля и выстраивается в ряд мгновенно и послушно: тьма — потому что преступления всегда совершаются во тьме, это и тьма души, да и вся трагедия мрачна и кровава (кстати, кровь здесь появится на руках и лицах героев).

Яркие круги света — как на следствии в НКВД. Военные костюмы? Диктатура, путч и так далее... А сидят мрачные люди за столом — совсем как у Штайна в «Орестее»! И музыка периодически разрывает тишину, разумеется в особо «ударных» моментах: один и тот же мотив — можно назвать его мотивом рока, или крови, или возмездия».

Давайте попробуем перевести эту рецензию на язык нашей книги. Тема спектакля — кровавая власть (причем явно советская). Уровень новизны этой темы в 1996 году — очевиднейше первый, банально-повторный. Взаимоотношение темы и **ВС** — мелочное согласование.

Собственно, не надо обладать каким-то талантом, чтобы сделать очевидный следующий шаг — рассогласовать параметры **ХС**. Кровавые события сюжета на фоне светлой и радостной жизни. Тем самым в тему вносится изменение не ниже третьего уровня. Если уж говорить о советском периоде, то даже в самые тридцатые-сороковые годы не было в стране мрачного застенка. Как раз будь этот «застенок» все было бы не так жутко — страна-тюрьма явление хотя бы

понятное. Самое жуткое-то было именно в том, что средневековый тип власти был тогда в СССР на фоне по-настоящему прекрасных песен («Широка страна моя родная»), веселых комедий («Веселые ребята», «Волга-Волга»), света и оптимизма. (Я излагаю сейчас не свои взгляды на этот период, а вариант темы.)

Получена новая тема. А ведь мы применили самый простой ход! Всего один **Стандарт**. Дальше мы рассмотрим еще несколько: как придавать **ХС** многослойную структуру, как менять ее элементы, как делать **ХС** понятной разным людям, разным культурам. Мы пока разбираем ранг всего спектакля. А сколько тонких, красивых вепелей можно было построить на более низких рангах.

Прекрасный театр, прекрасный режиссер, прекрасные артисты. Не говоря уж о шекспировской пьесе. Все это банально испорчено. Вот цена мифа о романтическом духе искусства. О том, что рациональный подход для искусства губителен.

Это всего один случай. А полное имя им — легион.

## 22А. ЕЩЕ НЕСКОЛЬКО ПРИМЕРОВ РАССОГЛАСОВАНИЯ

### Пример 213

*В фильме Т. Абуладзе «Покаяние» страшные картины пыток и допросов сопровождаются бетховенской одой «К радости».*

### Пример 214

*В том же фильме, полностью сделанном в жанре притчи, есть абсолютно реалистическая вставка – бревна с росписями заключенных, прибывших на железнодорожную станцию.*

### Пример 215

*Полотна Б. Кустодиева «Большевик», «Купчиха за чаем». Центральные фигуры написаны непропорционально большими.*

### Пример 216

*У полицмейстера Чичиков расчувствовался и стал читать послание в стихах Вертера к Шарlotte – кому же?.. Собакевичу! Был же там Манилов... Но к Собакевичу, осовевшему после изрядной порции осетра, обратился Чичиков. Алогизм поступка великолепно говорит о степени головокружения от успехов, мгновенно охватившего «херсонского помещика». В самом деле, надо представить себе характер послания Вертера к Шарlotte (Тете И.В. Страдания молодого Вертера), умение Чичикова, мастера «индивидуального подхода», обходиться с людьми и, наконец, Собакевича, чтобы понять до какой степени наш герой «зарвался» от радости.*

*(Левидов А.М. Автор-образ-читатель. 2-е изд. — Л.: Изд-во ленинградского университета, 1983. — С. 117.)*

### Пример 217

*(Ереванский театр, реж. А. Элбакян — Ю.М.) Как в спектакле показать, что тема не имеет конкретного времени, что она — для любых времен?*

*«Дорогая Елена Сергеевна» Л. Разумовской обычно решается как драма двух конфликтующих поколений определенного времени. Но в спектакле ереванцев конкретная хронология действия демонстративно «размыта». Мебель в квартире героини позаимствована из самых разных десятилетий, ее костюм шит по*

*моды 50-х годов, самой ей на вид лет 60, ее любимую мелодию напевает Мирей Матье, а гости ее поют давние песни Окуджавы и «Битлз», и совсем новые Розенбаума.*

(Беднов С. Споры в горах // Советская культура. — 1989. — 21 февраля.)

## Пример 218

*На первый взгляд, колонны Парфенона отстоят друг от друга на равном расстоянии. В действительности же на торцах храма пролеты незаметно увеличиваются к центру, и от этого кажется, что здание как бы приглашает войти. На фоне светлого неба предметы представляются несколько меньше или тоньше — свет как бы «съедает» объем; угловые колонны (те, что вырисовываются на фоне неба) чуть массивнее тех, что видны на фоне стены, и от этого все они кажутся одинаковыми. Стоят колонны не вертикально, а немного наклонены внутрь к стенам здания и от этого выглядят стройнее и выше. В карнизах, ступенях, перекрытиях — везде учтено несовершенство человеческого зрения. В Парфеноне все чуть-чуть искривлено, чуть-чуть изогнуто, все сделано с расчетом, чтобы все части сооружения выглядели идеально правильными и гармоничными.*

(Бродский Б. Связь времен. — М.: Дет. лит., 1974. — С. 49—51.)

## Пример 219

*Концовка может внести совершенно неожиданный, не подготовленный сюжетным развитием мотив, резко перестраивающий итоговый смысл произведения. Такова концовка повести Гоголя «Сорочинская ярмарка», вносящая в мажорный строй сюжета, достигший вершины в развязке, минорную, скорбную мелодию. Такова концовка повести Помяловского «Молотов»: «Тут и конец мещанскому счастью. Эх, господа, что-то скучно...»*

(Левитан Л.С., Цилевич Л.М. Основы изучения сюжета. — Рига: Звайгзне, 1990. — С. 109 — 110.)



## Пример 220

*Работа фотохудожника Т. Шахверднева. Расогласована резкость изображений.*

## 23. ЧТО УМЕЕТ СТРУКТУРА

*Если бы тени предметов зависели не от величины сих последних, а имели бы свой произвольный рост, то, может быть, вскоре не осталось бы на всем земном шаре ни одного светлого места.*

**Козьма ПРУТКОВ**

Когда сталкиваешься с примерами проявления простых закономерностей, особых проблем не возникает. Скажем, параметры разных частей **ХС** сделаны схожими — все понятно, согласование.

Когда сталкиваешься с примерами, которые противоречат только что сделанным выводам, возникает проблема, но вполне понятная. Как совместить в одной модели противоположные явления? Скажем, развести их во времени. Сперва согласование, потом рассогласование. Или «раскидать» по рангам: что на одном ранге согласование, то на другом — рассогласование.

Хуже обстоит дело, когда сталкиваешься с совершенно непонятными примерами. Ясно, что получилась хорошая **ХС**. Ясно, что решено противоречие, что использованы неплохие ресурсы. Но **как** конкретно это сделано? — непонятно.

### Пример 221

*Обратимся к мемориалу, созданному по проекту Б. Богдановича на месте фашистского концлагеря Ясиновец, где было уничтожено 700 тысяч человек. Главный элемент композиции — гигантский (28 м) бетонный фантастический цветок — на первый взгляд не связан с конкретной темой мемориала. Да и другие его элементы не ведут литературного повествования о лагере смерти. Вся фактическая информация сосредоточена в музее, который специально вынесен за черту мемориала и расположен от него в 3 километрах. Автор стремился, чтобы сведения посетитель мемориала получил заранее, до того, как он попадет в сферу действия монументального искусства, так как в этом случае чувственное восприятие будет сильнее. ...И действительно, огромный цветок, неожиданно вырастающий среди мрачной и пустынной равнины, как бы из душ умерщвленных фашизмом людей, производит огромное впечатление.*

(Швидковский О.А. Гармония взаимодействия. — М.: Стройиздат, 1984. — С. 280.)

Если не удастся понять какой-то пример, есть два выхода. Один — вздохнуть и списать непонимание на таинственность и непознаваемость искусства. Второй — завести в картотеке раздел именно для таких случаев.

И вот раздел начинает заполняться.



## Пример 222

*В «Нетерпимости» появляются точно задуманные движения камеры – вертикальные и горизонтальные панорамы, изнутри характеризующие действие, необычайно выразительные крупные планы и детали небывалой дотоле выразительности. Выработывается строгий ритм внутрикадрового монтажа, приобретающего здесь важное смысловое – выразительное! – значение. Впервые в истории кино выразительны массовые сцены во всех четырех эпизодах, причем в них прослеживается единая линия развития. <...> «Нетерпимость» – первый в истории мирового киноискусства образец выразительного монтажа фильма, призванного у Гриффита играть главную роль в раскрытии общего замысла.*

(Левин Е.С. Художественный образ в киноискусстве. – Киев: Мистецтво, 1985. – С. 89 – 91.)

## Пример 223

*Первые песни «Битлз» были ориентированы именно на молодежную аудиторию. Сюжеты их были традиционными для молодежного шлягера: «Ты любишь меня, я люблю тебя, мы счастливы вместе». Или: «Ты ушла, и я опять одинок и печален». Слова не выходили за пределы привычного стандарта: «Я, ты, парень, девушка, ночь, любовь, сердце, радоваться, плакать, целовать, расставаться, страдать» и т.д. Но это никогда не было простым набором слов под мелодию и ритм, чем грешили сочинения многих поп-музыкантов. Песни битлзов имели сюжет, были осмысленными и поэтическими.*

(Воробьева Т. История ансамбля «Битлз». – Л.: Музыка, 1990. – С. 91.)

## Пример 224

*В 1632 году Рембрандт получает большой заказ – написать групповой портрет корпорации Амстердамских врачей. Так появилась композиция «Урок анатомии доктора Тульпа». <...> В Амстердаме установилась традиция – заказывать художникам не только портреты отдельных людей, но и целой ремесленной группы или семьи. Обычно художники выбирают на таких портретах композицию, где все портретируемые или торжественно сидят, или пируют. Рембрандт выбрал очень необычный для тогдашнего времени момент – уважаемые хирурги Амстердама разместились вокруг препарированного трупа и заинтересо-*

*ванно обсуждают какую-то проблему. Это позволяет показать лица в момент напряжения мысли, делает весь портрет очень оригинальным.*



Что общего в этих четырех примерах из четырех разных видов искусств? Давайте еще раз рассмотрим каждый из них по принципу **«было — стало»**.

**Было:** музей и скульптуры размещались в одном месте. **Стало:** скульптура «появляется» после осмотра музея. **Новая функция:** рациональное и чувственное восприятия не мешают друг другу. Чувственное восприятие наступает тогда, когда человек уже подготовлен к нему рациональной информацией.

**Было:** фильм снимался «подряд», фабульно. **Стало:** кадры и эпизоды сняты так, чтобы подчеркивать друг друга, раскрывать новые подтемы; вместо фабулы на экране появился сюжет. **Новая функция:** резко повысилась выразительность на всех рангах — эпизода, кадра, детали.

**Было:** песни состояли из стандартного набора слов и оборотов в стандартных сочетаниях. **Стало:** стандартные слова и обороты образовали новый, сюжетный комплекс. **Новая функция:** появилось развитие действия, сюжет, содержание песен стало лучше отражать динамику жизни соответствующих культурных групп.

**Было:** групповые портреты людей в стандартных позах. **Стало:** новая группировка людей на групповом портрете. **Новая функция:** появилась возможность отразить профессию людей в динамике, показать «работу мысли».

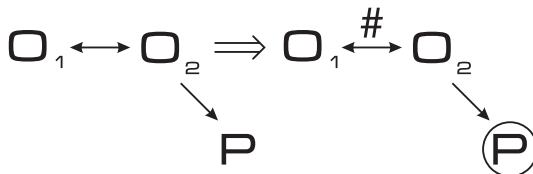
Теперь все четыре примера начинают складываться в некую общность.

Во всех случаях подсистемам придана какая-то иная, новая **структура**. Это дает возможность резко усилить старую или получить совершенно новую функцию.

И таких примеров постепенно набралось столько, что можно сформулировать еще один **Стандарт**.

### Стандарт 7

**Эффективность ХС может быть увеличена приданием ей определенной структуры в пространстве или во времени.**



Значком # в ТРИЗ принято обозначать наличие определенной структуры.

Структурирование **ХС**, как и согласование, — не разовый дискретный ход, а сложный процесс. В нем можно выделить несколько этапов.<sup>1</sup>

Новые **ХС** часто появляются вообще неструктурированными, «бесформенными».

### Пример 225

*...В тех пунктах, где выявлены петроглифы, изображений, как правило, очень много — десятки, чаще сотни, а то и тысячи фигур. В этом изобилии силуэтов и контуров, то наслаивающихся друг на друга, то теснящихся на сравнительно узком пространстве, трудно разобраться. <...> На открытой местности рисунки как бы растекаются по отрогам скального массива, и нелегко определить, где начало, где конец, а где центр у этого комплекса произведений первобытного искусства. <...> Все фигуры, будь то звери, люди, дома, колесницы, не опираются на линию, обозначающую землю, а выглядят как висящие в воздухе, одна — чуть выше, вторая — несколько ниже...*

(Формозов А.А. Что такое наскальные изображения // Панорама искусств № 8. — М.: Советский художник, 1985. — С. 32 — 34.)

### Пример 226

*В средние века неустойчива... внешняя форма произведения. Произведение не имеет законченного текста, не имеет определенных*

<sup>1</sup> На самом деле между этапами нет границ. Структурирование — процесс непрерывный. Но можно условно выделить несколько этапов этого процесса, имеющих существенные отличия.

*границ и т. д. Из текста одного произведения рождается другое, текст все время приобретает новые редакции, изменяется. Новое произведение вбирает в свой текст различные более ранние произведения на ту же тему. Средневековое произведение подобно простейшим организмам не умирает, а переходит в другой организм.*

(Лихачев Д.С. Прогрессивные линии развития в истории русской литературы. — О прогрессе в литературе. — Л., 1977. — С. 71 — 72.)

Следующим этапом структурирования становится придание **ХС равномерной структуры**.

### Пример 227

*Стадо на фреске из Баруа представляет собой скопление довольно однообразных и несколько схематизированных фигур, изображенных в одной и той же позе...*

(Мириманов В.Б. Первобытное и традиционное искусство. — М.: Искусство, 1973. — С. 224 — 226.)

### Пример 228



*(Скульптура Юозаса Микенаса «Первые ласточки») Перед нами — стройная женщина, вознесшая над головой стаю ласточек: кажется, они выпархивают из ее ладони. <...> Слетающие с рук молодой женщины ласточки в своем полете рисуют форму круга — символ единства, покоя и совершенства...*

(Яхонт О.В. Советская скульптура. — М.: Просвещение, 1988. — С. 149.)

Затем из этой равномерной структуры начинают выделяться один или несколько элементов.

### Пример 229

*...Одним из достоинств композиции «Гамлета» является мастерское ведение трех параллельных линий сюжета, содержащих тему мести. Она воплощена в образах Гамлета, Лаэрта и Фортинбраса. Композиционно в центре стоит Гамлет, и не только по причине своей личной значительности. У Гамлета убит отец, но отец Гамлета убил отца Фортинбраса, а сам Гамлет убивает отца Лаэрта.*

(Аникст А. Гамлет, принц датский. // У. Шекспир. Полное собр. соч.: В 8 т. Т. 6. — С. 620.)

## Пример 230

*В изобразительном искусстве Возрождения возникли два понятия: «история» и «колосс». История – изображение толпы, группы людей, многофигурное изображение. Колосс – выделенная из толпы фигура. История изображает событие, колосс – вечное обобщение.*

(Крайнева И.Б. Эстетика живописи кватроченто и античная идея о родстве живописи и поэзии // Культура эпохи Возрождения. – Л.: Наука, 1986. – С. 84–85.)

## Пример 231

*(Из истории цирковых номеров с велосипедами – Ю.М.) ...Номер под руководством А. Александрова, один из лучших номеров этого рода в отечественном цирке, ставший, можно сказать, классическим. Когда на манеж выезжала группа велофигуристов и среди них – единственная в ансамбле женщина Алла Александрова, вы сразу же обращали внимание на нее – эффектную, яркую, с красным цветком в белокурых волосах. Она отличалась особой «цирковой» красотой.*

(Медведев М. Кони стальные.. // Советская эстрада и цирк. – 1989. – № 1.)

Постепенно структура **ХС** еще больше усложняется. От равномерной (пусть даже с выделением одного или нескольких элементов) она переходит к **неравномерной структуре**.

Поначалу неравномерность такая, какая получается в данных условиях.

## Пример 232

*Во второй половине XVIII века барокко сменяет классицизм; для этого стиля не был приемлем геометрически организованный сад (т. е., с равномерной структурой – Ю.М.). И победное свое шествие начал ландшафтный парк, идейно выпестованный английскими художниками и писателями XVIII века, частично подсмотренный в Китае и Японии и дополненный искусственными руинами и могильными плитами, под которыми не было захоронений. В таком парке росли фантастические хвойные деревья и дивно цветущие кусты из Америки и Восточной Азии. Ландшафтный парк обошел всю Европу...*

(Наука и техника. – 1988. – № 12.)

## Пример 233

*В Средние века в обиходе были шесть тональностей, «церковных тонов», походивших на тональности, которые использовали*

*еще древние греки (дорийский, лидийский, эолийский). Миннезингеры первыми обнаружили изящество перехода из одной тональности в другую внутри песни, возможность модулировать. Похоже, этот вид музыкального сочинения в Европе был забыт. Джон Леннон, без сомнения лидер «Битлз», совсем произвольно (в начале своей карьеры он не мог читать ноты) вернулся к музыке позднего средневековья. Если современные композиторы, пишущие шлягеры, упорно использовали одну и ту же тональность, то Леннон, например, спокойно переходил из C-dur в b-moll. И это было революцией.*

*Кроме того, Леннон не обходился обычной схемой, по которой за восемью основными тактами и их повторением всегда следовали восемь тактов средней части и, наконец, вновь первые восемь тактов. Леннон легко и играючи нанизывал в один ряд группы из восьми, одиннадцати и тринадцати тактов.*

(Штокгаузен Карлхайнц. Цит. по: Шмидель Г. Beatles. Жизнь и песни. — М.: Музыка, 1990. — С. 114.)

## Пример 234

*Когда в 1512 году живопись на потолке капеллы Сикст была готова, она всех удивила и восхитила.*

*Итальянские художники XV века чаще всего украшали потолок орнаментальными композициями, только местами внося отдельные фигуры. Вначале Микеланджело тоже решил поступить так же, но передумал. Он покрыл весь потолок фигурами людей, вписывая каждую группу в строго разграниченные площади.*

Затем неравномерность структуры становится заданной. Сам характер этой неравномерности может что-то сказать потребителю.

## Пример 235

*Тот общеупотребительный способ, каким живописцы расписывают стены капелл, следует весьма порицать на вполне разумных основаниях. Они изображают один сюжет... затем они поднимаются на другую ступень и изображают другой сюжет... затем третий и четвертый... И если бы ты захотел сказать: каким образом я могу изобразить жизнь святого, разделенную мною на много сюжетов, на одной и той же стене? — то я на это тебе отвечаю, что ты должен поместить первый план с его точкой зрения на высоте глаза зрителя этого сюжета, и именно*

*в этом плане ты должен изобразить первый большой сюжет; потом, уменьшая постепенно фигуры, дома, на различных холмах и равнинах сделаешь ты все околичности данного сюжета.*

(Леонардо да Винчи. Избранное. — М., 1952. — С. 80.)

## Пример 236

*Вершиной южнорусского зодчества XI в. является Софийский собор в Киеве — огромный пятинефный храм, построенный в 1037–1054 гг. греческими мастерами... Киевская София уже значительно отличалась от византийских образцов ступенчатой композицией храма...*

(Зезина М.Р., Кошман Л.В., Шульгин В.С. История русской культуры. — М.: Высшая школа, 1990. — С. 43–44.)

## Пример 237

*Интересно рассмотреть оформление корешков многотомников как художественную систему. Поначалу оформление одинаковое (равномерная структура). Постепенно структура изменяется, становится неравномерной, причем эта неравномерность образует какую-то закономерность. Например, на корешках пятитомного собрания сочинений Т.Г. Шевченко (Киев: Дніпро, 1978–1979) изображен наклонный орнамент из листьев. На всех пяти книгах, поставленных в ряд, этот орнамент образует единую диагональную полосу. Кроме того, в одном из слов, написанных на корешках («твори» — в переводе означает сочинения), выделена одна буква, так что на всех пяти томах именно из выделенных букв образуется все то же слово «твори»: Твори тВори твоРи твоРИ.*

Структурирование — особый прием. Согласование или рассогласование дают возможность усилить старую функцию или выполнить новую **на одном** ранге **ХС**. Структурирование может работать сразу на нескольких, загружая их сильными и высокоидеальными **СВ**.

Неструктурированная **ХС** все-таки выполняет свою функцию (обозначим ее  $\Phi_1$ ). Приданием ей равномерной структуры мы получаем дополнительно функцию  $\Phi_2$ , которую выполняет вид этой равномерности (как в **примере 228**: ласточки —  $\Phi_1$ , круг, ими образуемый —  $\Phi_2$ ).

При выделении элемента мы сохраняем и исходную **ХС**, и равномерность структуры остальных элементов, но само выделение начинает выполнять функцию  $\Phi_3$ . Вспомним **пример 229**: Лаэрт, Гамлет, Фортинбрас — однородный ряд мстителей за смерть отца. Выделение Гамлета придает его мести совершенно другую окраску.

Когда же мы переходим к структуре с заданной неравномерностью, то функцию  $\Phi_4$  начинает выполнять характер неравномерности. Ступенчатая композиция Софийского собора в Киеве (**пример 232**) отражает иерархическую структуру христианской церкви, христианской модели мира, показывает верующим постепенность восхождения к вершинам святой жизни.

Но и это еще не все выразительные возможности структурирования.

Раз у нас есть некая структура **ХС**, то из этих же элементов можно создать и другую структуру. Этот прием называется **переструктурирование**.

### Пример 238

Стихотворение С.И. Кирсанова «Сон во сне»

1.  
*Кричал я всю ночь,  
Никто не услышал,  
никто не пришел.  
И я умер.*

2.  
*Я умер.  
Никто не услышал,  
никто не пришел.  
И кричал я всю ночь.*

3.  
*– Я умер! –  
кричал я всю ночь.  
Никто не услышал,  
никто не пришел...*

(Кирсанов С. Собр.соч.: В 4 Т. — М.: Худ. лит., 1976. Т. 4. — С. 390.)

Еще одна из богатых выразительных возможностей структурирования: **если нужно передать структуру исходного объекта, то средству выражения достаточно придать ту же структуру**. Тогда это **СВ** сможет само по себе выполнять какую-то свою функцию, а своей структурой отражать особенности исходного объекта. Опять-таки загружены будут минимум два ранга одной и той же **ХС**.



## Пример 239

*Основная композиционная идея Палладио – отразить на фасаде пространственную структуру церкви – реализована опять-таки сочетанием ордена со стенами. Большой орден центральной части соответствует главному нефу, более низкий с разорванным фронтоном, – боковым нефам.*

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

## Пример 240

*Для меня роман Булгакова – вавилонское столпотворение всевозможных литературных стилей. Он эклектичен в хорошем смысле слова. Естественно, возникла мысль: нельзя ли в музыкальной стилистике сделать то же самое? То есть собрать в единый музыкальный язык совершенно разные жанры, формы, стили, которыми я владею. Будет здесь канкан, хард-рок, оперные куски и цитаты из Стравинского, Штрауса, Берлиоза, Россини. Чтобы музыкальное действие было не пестрым, а разноплановым.*

(Из интервью с А. Градским — о работе над оперой «Мастер и Маргарита» // Собеседник. — 1987. — № 12).

## Пример 241

*На характер средневековой литературы накладывает печать господство сословно-корпоративного начала. Героями ее произведений, как правило, выступают князья, правители, полководцы, либо церковные иерархи, «святые», прославившиеся своими подвигами благочестия. Поведение этих героев определяется их общественным положением, «чином».*

(Кусков В.В. История древнерусской литературы. Изд. 5-е. — М.: Высшая школа, 1989. — С. 12.)

Структурирование — удивительно сильная и богатая возможностями линия в процессе развития **ХС**. Линия закономерная и неизбежная.

## Пример 242

*Приведу пример давнего своего фильма «С весельем и отвагой», который мы сделали вместе с режиссером А. Сахаровым. Коротко о сюжете: человек, который при помощи силы пытался навести порядок, но и на него нашлась сила, которая определила его как хулигана. В финале, после суда, он в полном недоумении шел в толпе мелких хулиганов на общественные работы. Но ху-*

*лиганы шли нестройной толпой, и тогда он стал бить по ноге впереди идущего, чтобы он шел в ногу... А что получилось? Отрезали с конца триста метров, и «герой»... уже шел по берегу с дружным коллективом и пел бодрую производственную песню.*

*К следующему фильму я уже понял, что нельзя давать вывод в конце, надо закладывать по всему фильму, чтобы было труднее отрезать.*

*(Из интервью со сценаристом Черных В // Литературная газета. — 1987. — 14 января.)*

Конечно, прекрасно, что сценарист все-таки сделал вывод о необходимости структурирования своих произведений. Жаль только, что для этого ему понадобилось ждать административных «ножниц». Впрочем, в конце 80-х среди советской интеллигенции было принято любые свои промахи сваливать на советскую власть. Но почти за двести лет до В. Черных И.А. Крылов отказался в своих баснях от прямой морали и перешел к морали, «вмонтированной» в структуру. Вряд ли ему в этом помогла советская власть.

Прав был Козьма Прутков — структурировано должно быть все, даже тени.

Если помните, мы уже не раз говорили об относительности любого моделирования. Одна из особенностей сложных моделей: отдельные их части перекрывают друг друга. Проявления одной части всегда можно представить как проявления другой.

Из предыдущих глав мы знаем о существовании двойственного закона согласования параметров систем. Сперва параметры частей согласуются, а затем один из элементов выделяется из этой согласованной структуры — рассогласуется. А за ним следом — и другие элементы.

Не правда ли, напоминает линию структурирования? Действительно, процесс согласования можно представить и как некое временное структурирование. Части несогласованы (не структурированы во времени). Затем их согласовывают (придают равномерную структуру во времени). Затем один элемент рассогласовывают (выделяют из структуры). Затем переходят к сознательно рассогласованной ХС (то есть придают заданную неравномерность — но во времени).

Что поделаешь, мир искусства сложен. Его не описать простенькой моделькой с одной-единственной причиной. Мол, талант — и все тут. Как ни крути, а такие универсальные (но ничего не объясняющие) объяснения чаще всего возникают от бессилия объяснить происходящие процессы. Эти псевдообъяснения поддерживаются от душевной лени и нежелания разобраться в этих сложных процессах.

Но нам с вами это ведь не грозит?

## 24. MOBILIS IN MOBILE

*Стоящие часы не всегда испорчены, а иногда они только остановлены; и добрый прохожий не преминет в стенных покачнуть маятник, а карманные завести.*

**Козьма ПРУТКОВ**

Времена меняются. При всей банальности этой фразы, мы вынуждены согласиться с ее содержанием. Меняется состояние общества. Меняются люди. Меняется отношение людей к событиям и объектам. В том числе и к объектам искусства.

В XIII—XIV веках читателей приводили в восхищение и душевный трепет рыцарские романы. Рыцари — вот истинные мужчины. Только самые умные, сильные, одухотворенные могут стать рыцарями. Во славу сюзерена и Дамы рыцари прольют моря крови, разорят целые страны.

Но прошло не так уж много времени (по тогдашним меркам, конечно) и написанный в 1605—1615 гг. «Дон Кихот» окончательно закрепил новое мнение. Оно сложилось уже давно: сознательно стать рыцарем захочет разве что... псих. Увы, ламанчский дон по фамилии Кихот был душевнобольным.

Однако тоскливая банальность рыцарских романов отошла в прошлое. Едва ли в современном нам мире найдется сколько-нибудь значительная группа людей, прочитавших хоть несколько классических рыцарских романов.

И нам уже непонятна ирония Сервантеса. Зато популярно другое мнение — в наши рациональные времена так мало осталось истинной, безоглядной романтики. И благородного рыцаря из Ламанчи мы склонны воспринимать именно как романтическую фигуру, защитника слабых, борца за человечность.

Да что там персонажи. Почитайте не писателей, а историков — исследователей Средневековья. Само слово «рыцарь» означало тупого, безграмотного детину, месяцами не снимавшего латы (и не мывшегося, естественно), убийцу, насильника и мародера. Отношение рыцаря к женщине, с одной стороны, определялось стремлением добиться близости с «дамой сердца» — ею всегда была жена друга, знакомого, просто другого рыцаря. С другой стороны, собственных жен рыцари держали взаперти, избивали, а уходя на очередные «подвиги», заковывали в «пояса Венеры» — железные корсеты, физически перекрывавшие возможность близости с другими рыцарями.<sup>1</sup>

---

<sup>1</sup> Справедливости ради заметим, что у рыцарей были основания для недоверия.

Зато теперь слово «рыцарь» означает идеальную мечту женщины — душевно тонкого, доброго, образованного человека. Он никогда не пойдет на убийство, грабеж, насилие, — ему это и в голову не придет. Он трепетно относится к женщине, угадывает малейшие ее желания, прощает капризы...

Времена меняются. А как же на изменяющееся восприятие реагируют сами **ХС**? Неужели сохраняют классическую неизменность?

Вспомним «тройку, птицу-тройку», с которой Н.В. Гоголь сравнивает Россию. В этом образе Гоголь **констатировал** представления о России определенного круга интеллигенции. Россия, по этим представлениям, уже достаточно хороша. Если и менять что-то, то отдельные явления, отдельных людей.

Но были и другие представления. В частности — прогнозы. Россию (по этим прогнозам) ждало светлое будущее только в том случае, если она изменится принципиально! «Тройка» этого ну никак не отражает.

### Пример 243

*За грязью, бездорожьем, губернскими неурядицами, купеческим плутовством начала вырисовываться другая Россия, Россия желаемого будущего. Утопические идеи героя «Тарантаса» — Ивана Васильевича, все больше отдаляясь от своего «хозяина», становятся все ближе автору. В завершающей книгу главе «Сон» Соллогуб использует метафору первого тома «Мертвых душ»: тарантас превращается в птицу... и на этой птице герой совершает новое путешествие — на этот раз не в пространстве, а во времени. Он видит идеальное государство будущего во всем, начиная с одежды, и кончая социальным устройством, являющимся отрицанием существующего государства. <...> Внешние черты стираются, спадают, как шелуха, как спадает с тарантаса его безобразное обличье: «Тарантас становился снова тарантасом, только не таким неуклюжим и растрепанным, как знал его Иван Васильевич, а приглаженным, лакированным, стройным — словом, совершенным молодцом. Коробочки и веревочки исчезли. Рогож и кульков как не бывало. ...Тарантас как бы переродился и помолодел.*

*(Немзер А.С. Проза Владимира Соллогуба // Соллогуб В.А. Избранная проза. — М.: Правда, 1983. — С. 15–16.)*

В отличие от гоголевской тройки, тарантас Соллогуба **меняется**. Едет он по старой России — он стар, грязен, держится на веревочках, набит коробочками, кульками и рогожами. Полетел по утопической России будущего — и стал лакированным красавцем.

Другой случай. Средневековые художники в Европе рисовали отнюдь не то, что они видели.<sup>2</sup> Существовали жесткие нормы, писанные и неписанные каноны. Картина состояла из вполне определенных, стандартных блоков, расположенных в канонически закрепленном порядке. Однако наступали новые времена, прорастали новые взгляды на мир. Канонические блоки все еще владели психологией художников. Но и новые взгляды надо было отражать.

### Пример 244

*...Брейгель уже не слепой перерисовщик, он хорошо знает элементы, составляющие реальный мир. Но что явилось существенным для дальнейшего развития творческого метода Брейгеля, так это свободное обращение со всеми этими элементами, умение разбирать, разделять их на части и конструировать, комбинировать из них новые реалии, изображая их в самых неожиданных, противоестественных ракурсах.*

(Кашук Л. Творческий метод Питера Брейгеля Старшего // Панорама искусств № 8. — М.: Советский художник, 1985. — С. 87.)

Разные страны, разные времена, разные виды искусства. Но один и тот же прием: ранее стабильная, неизменная ХС начала меняться, превращаться во что-то другое. Давайте рассмотрим еще несколько примеров, — это поможет разобраться в сути обнаруженного явления.

### Пример 245

*(Бурлеск-опера «Энеида» по поэме-пародии И.П. Котляревского в постановке Киевского академического драматического театра им. И. Франко — Ю.М.) ...Актёрский ансамбль, в котором, кажется, занята вся труппа, слились в едином народном развеселом действе, которым руководят невидимый зрителям режиссер — С. Данченко и видимый зрителям Иван Петрович Котляревский в исполнении Б. Ступки. Привычному сцене лицу «от автора», стоящему в углу за столиком или старинным пюпитром, одетому в старинный сюртук, всегда грозит опасность стать чтецом-комментатором, кем-то вроде почтенного, но скучноватого гостя. У франковцев Котляревский не присутствует при действе, а ведет действие, включаясь в танцы, дирижируя гусиным пером, присутствуя на ярмарке и на Олимпе.*

(Полякова Е. Эней был парубок моторный // Советская культура. — 1987. — 23 июля.)

---

<sup>2</sup> Точнее, они видели не то, что было перед ними. Увы, человек видит не столько «физическими» глазами, сколько «психологическими». Мы в этом смысле не исключение.

## Пример 246

*Типовые учреждения культуры, постоянный объект критики, безнадежно отстают от современных требований общества. Пустеют помпезные помещения многих дворцов культуры, жителей села не устраивают примитивные клубные здания. <...> Проектное решение сельского общественно-культурного центра, предложенное свердловскими архитекторами – С. Дектеревым и Ю. Сироткиным, являет в этом смысле пример новаторского подхода. Архитектурное сооружение рассматривается авторами не как законченный и застывший объект со стандартным набором помещений, а развивающимся как снаружи, так и изнутри. Первоначальным ядром центра служит типовой модуль площадью 200–300 квадратных метров, образующий универсальное пространство зала. В таком помещении за счет трансформирующихся элементов и перегородок можно проводить самые разнообразные мероприятия: киносеансы, концерты, спектакли, танцевальные вечера. Модуль изготавливается в заводских условиях и легко монтируется. А вот вокруг него размещаются, вернее, к нему присоединяются, пристраиваются административные и самые разные клубные помещения, сооружаемые из местных материалов. Именно они и определяют своеобразие всей конструкции здания.*

(Столяров В. Новые подходы — новые решения // Советская культура. — 1987. — 29 октября.)

## Пример 247

*(Телебалет «Федра», музыка А. Локшина, постановщики Рыженко и Смирнов-Голованов — Ю.М.) Во время сольной вариации Федры в быстром чередовании кадров меняется покроем ее одежды: длинная алая, ниспадающая складками до пят, туника превращается в огненно-красное трико. Эти мгновенные перемены костюмов (художник В. Левенталь) читаются как борения в душе героини самых противоречивых чувств: долга и любви, все разгорающейся страсти и обета верности.*

(Белова Е.П. Телевизионный балет. — М.: Знание, 1983. — С. 16.)

Еще три разных вида искусств. Но тот же эффект: то, что было неподвижным, стало меняться. Да, это еще одно общехудожественное явление. **Закон**, показывающий еще одно направление развития **ХС**. Закон повышения степени динамичности:

**ХС развиваются с увеличением степени изменчивости (динамичности) своих элементов.**

В самом деле, первые **ХС** жестки, неподвижны, нединамичны.

«Птица-тройка», структура средневековых картин, фигура «от автора», интерьер здания, одежда балерины — мы видели, как со временем, постепенно динамизировались эти системы. Причем динамизация происходила на самых разных рангах.

**«Птица-тройка»** — на ранге описания деталей объекта.

**Картины Брейгеля Старшего** — на ранге композиции блоков.

**Фигура «от автора»** — на ранге действий персонажа.

**Интерьер здания** — на ранге строительных блоков и деталей.

**Одежда балерины** — на ранге фасона (вида).

Постепенно динамизация, как и согласование и структурирование, охватывает все больше и больше рангов ХС. Если «птица-тройка» стала изменчивой на ранге всего лишь деталей, то в романе Л.Н. Толстого «Война и мир» мы видим прекрасный (хотя и далеко не первый в истории литературы) пример динамизации отношений персонажей.

### Пример 248

*Наташа — друг Марьи Болконской. Но ведь при первой встрече они активно не понравились друг другу, Марья не приняла Наташу ни внешне, ни сердцем, — и ей, в свою очередь, Марья показала несимпатичной. Наташа в детстве дружит с Соней, и как далеки они оказываются друг от друга, став взрослыми и продолжая жить в одном доме! С детства дружат Николай Ростов и Борис Друбецкой, но как резко расходятся их дороги, идеалы, понятия о чести и счастье! Андрей Болконский и Пьер Безухов — друзья, много лет любившие друг друга и преданные один другому... и как почти отчужденно расстаются они навек перед Бородинским сражением.*

*(Левитан Л.С., Цилевич Л.М. Основы изучения сюжета. — Рига: Звайгзне, 1990. — С. 100.)*

Даже такая «окаменевшая» **ХС**, как керамическая скульптура, может найти для себя ранг для динамизации.

### Пример 249



*Композиции Миловзорова обычно составлены из отдельных фигур и поэтому лишены жестких, раз навсегда установленных архитектурных связей. С самого начала предполагается возможность их существования в нескольких вариантах, участия их в игре, начинающейся всякий раз, как только*

*возникает новая экспозиционная ситуация. Ни одна из его композиций, в сущности, не бывает сочинена раз и навсегда. Они бесконечно меняют строй и продолжают жить, то и дело «пересоздаваясь» заново.*

Когда динамизация **ХС** происходит впервые, это приводит к художественным изобретениям высоких уровней. Современники не всегда это замечают.

## Пример 250

*(Эпизод первой постановки оперы Глинки «Иван Сусанин» 27 ноября 1836 г. — Ю.М.) Перед древними стенами московского Кремля собрались толпы ликующего народа, чтобы отпраздновать победу над врагом. В театре не хватало артистов для столь могучего апофеоза. Художник Ромер вырезал из фанеры человеческие фигуры, раскрасил их и поместил на заднем плане сцены. Живая толпа незаметно переходила в нарисованную. Для придания большего правдоподобия фанерные фигуры тоже колыхались с помощью скрытых механизмов. Создавалось впечатление, что народу собралось на площади видимо-невидимо.*

*(Тарасов Л. Волшебство оперы. — Л.: Дет. лит., 1979. — С. 60.)*

Это был первый (или один из первых) опытов движущихся, динамичных декораций. Что же ожидало эту наивную попытку в дальнейшем?

## Пример 251

*Во второй половине шестидесятих годов продолжался дальнейший качественный путь развития сценографии, который разветвлялся несколькими руслами, причем одним из сильнейших ответвлений среди многообразных приемов оформления стала так называемая «действенная сценография»... В качестве примера можно назвать работу Д. Боровского, — С. Бахрина, Э. Кочергина (СССР), Свободы (ЧССР), Р. Циммермана (ГДР), — С. Джекоба (Англия), К. Эгемара (Норвегия) и других художников в области действенной сценографии. В отличие от статичного оформления сцены, действенная сценография является декорацией-движением, она «определяет форму постановки и как бы фокусирует, концентрирует внимание на определенной идее пьесы» (И. Блумберг). <...> Сценограф находит соответствующую для раскрытия идеи пьесы объемную динамичную сценическую форму, которая развивается и образуется, изменяясь во время спектакля, зарисовывая начало, кульминацию и финал пьесы. Ритм сценической формы определя-*



*ют жанр пьесы, замысел режиссера и остальные элементы композиции, которые участвуют в создании образа спектакля.*

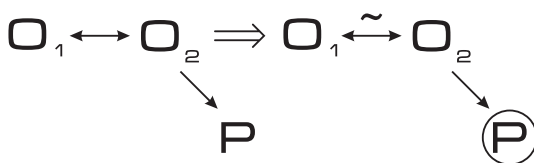
Если продрагаться сквозь «научный» язык последнего отрывка, то станет ясно, что за сто тридцать лет, прошедших с тех первых движущихся декораций, динамичным стало **все** оформление сцены. Возникло новое направление искусства — «действенная» сценография — динамичное на всех своих рангах.

И это — судьба всех **ХС**, какими бы жесткими, неподвижными и неизменными «по своей природе» они не казались поначалу. Всегда найдется смелый художник, который, как добрый прохожий в афоризме Козьмы Пруtkова, «качнет маятник» этой системы.

А чтобы это было делом не только отдельных «смелых художников», но естественным шагом в развитии любой **ХС**, сформулируем еще один **Стандарт**.

### Стандарт 8

**Эффективность ХС увеличится, если им придать динамичную структуру, гибко реагирующую на изменение требований к системе.**



Значком ~ в ТРИЗ обозначают динамичную структуру системы.

Динамизация **ХС** — тоже процесс, а не одиночный шаг. Он не так хорошо изучен, как структурирование. Но кое-какие моменты можно выделить. В своем стремлении к изменчивости, к динамичности **ХС** проходят следующие стадии:

Переход от **фиксированных** элементов **ХС** к **сменным** (как в **примерах 243 и 244**).

Переход от **сменных** элементов к **самостоятельно изменяющимся** (как в **примере 248**).

Переход от **отдельных** динамичных элементов ко **всей ХС** из механических, технически изменяемых элементов (как в **примерах 246 и 250**).

Переход **от отдельных технических изменений** к **постоянному**

**принудительному** управлению **ХС** (как в **примерах 247 и 249**).

Переход от **принудительно** управляемых **ХС** к **самоуправляемым** (как в **примерах 245 и 251**).

Детальнее этот процесс еще предстоит исследовать.

Особую линию представляет динамизация не самой **ХС**, а ее восприятия.

### **Пример 252**

*Во втором тысячелетии до н. э. на одной из египетских пирамид был многократно повторен каменный рельеф воина, каждое следующее изображение которого отличалось от предыдущего. Древний полководец, глядя на рельефы сквозь мелькающие спицы огромного колеса триумфальной повозки, видел, как каменный воин поворачивает к нему голову и приветственно поднимает руку. Таким образом, при просмотре этого своеобразного мультфильма зритель передвигался, а «кинолента» оставалась неподвижной.*

*(Красный Ю. и др. Мультфильм руками детей. — М.: 1990. — С. 7.)*

Материал по этому интересному направлению накапливается. Возможно, нас с вами и тут ждут еще увлекательные открытия.

## 24А. ОБЫКНОВЕННОЕ ЧУДО СТАНДАРТОВ

*...Видя вокруг себя не столь уж много чудес, люди, когда чудо случается не с ними, а с кем-нибудь другим, почитают услышанное чистой небылицей.*

*Ле Тхань Тонг*

Нетрудно заметить, что рассмотренные нами восемь **Стандартов** отличаются друг от друга.

**Стандарты 1, 2, 3** описывают процессы, происходящие при синтезе **ХС** (разрушение вредных веполей мы рассматриваем как процесс, сопутствующий синтезу полезных).

**Стандарты 4, 5** говорят об усилении уже синтезированных **ХС** добавлением элементов и функций — т. е. о построении сложных веполей.

**Стандарты 6, 7, 8** тоже описывают процессы усиления **ХС**. Но — без добавок. Только за счет внутренних ресурсов, за счет придания более упорядоченной, более загруженной структуры. В ТРИЗ такие процессы называются **форсированием веполей**.

Форсирование — огромный шаг в направлении идеальности. Но у форсированных веполей есть один «недостаток». Они не так просты для восприятия. Потребителю для того, чтобы полностью воспринимать хорошо форсированный веполю, нужно внимание, нужны определенные знания. Зато результат оправдывает эти усилия.

### ЗАДАЧА 91

*«Ромео и Джульетта» В. Шекспира. Финал. Оба героя погибают. Трагуют их смерть по-разному. В одних постановках причиной является неразумная вражда, в других — «издержки» феодализма, в третьих — козни врагов. Итальянский режиссер Франко Дзеффирелли нашел еще один аспект. Внешние причины для него — естественное явление, они были и будут. Смерть Ромео и Джульетты наступает потому, что они устали бороться за свою любовь, у них иссякли силы.*

*В пьесе нет никаких прямых указаний на эту усталость. Нет у персонажей и слов, в которых можно было бы ее почувствовать. Вводить новые монологи или ситуации в классическую пьесу не принято.*

*Как же показать нарастающую усталость героев?*

На первый взгляд, задача несложная. Среди **СВ** актеров есть мимика, жесты, походка, поведение. Всем этим можно показать усталость. Но это будет усталость личная, усталость физическая.

Усложним задачу. Нужно показать, что иссякают **душевные** силы героев. Слишком велика, неподъемна общественная сила, с которой им приходится бороться. Ромео и Джульетта устали не потому, что они слабы, а потому что слишком сильна инерция окружения.

Эта задача уже не решается на ранге персонажа или даже пары персонажей. Ее надо решать на ранге всего спектакля. А раз нельзя ничего добавлять, стоит попробовать форсирование.

Какой параметр спектакля (всего спектакля!) выбрать для этого? К сожалению, пока не выявлены надежные механизмы такого выбора. Это еще впереди. Один из самых распространенных параметров, которые используются в таких случаях — это ритм. Попробуем форсировать именно его.

Ритм героев согласован с ритмом остальных персонажей. Следующий этап, как мы знаем — рассогласование. Герои устали — значит, их ритм становится другим, более медленным.

Если же мы посмотрим на структуру ритма спектакля, то заметим, что она равномерная. Ну что ж, придадим ей заданную неравномерность — пусть ритм всего спектакля медленно снижается.

Это совпадает в данном случае и с процессом динамизации. Ритм из жестко заданного становится изменчивым.

Таким образом, если в качестве изменяемого параметра выбран ритм, то все три **Стандарта** подталкивают нас к сходным видам форсирования. Контрольный ответ — ритм спектакля постепенно снижается.

*(Бояджиев Г. От Софокла до Брехта за сорок театральных вечеров. — М.: Просвещение, 1988. — С. 100.)*

Сам спектакль, все его подсистемы сохранили свои традиционные функции. Но перегруженным оказался еще один параметр, ранее не несший никакой функции — ритм. Не так просто, однако, уловить эту нагрузку. Человек, впервые сталкивающийся с этой пьесой, вряд ли уловит ее.

Впрочем, об этом речь впереди. А пока еще раз посмотрим на наши решения.

Структура ритма стала слегка неравномерной. Но эту неравномерность еще можно усилить. Подчеркивая ритмом те или иные моменты пьесы. Или даже вводя совершенно другие акценты, другие подтемы. Например, если увеличить ритм Лоренцо, можно добавить ему черты интригана. Зачем он затеял эту историю с ядом? Не продумана ли одновременность пробуждения Ромео и Джульетты? Может быть, Лоренцо подкуплен? Или он понимает, что счастье героев невозможно, и принимает кардинальное решение?

А как много тем сулит игра неравномерными ритмами в дуэли Тибальда и Меркуцио! А в диалоге Ромео и Джульетты на балконе!

За всеми находками современного театра (даже в постановке одной пьесы) уследить невозможно. Мы не знаем, пробовал ли кто-то манипулировать ритмами в «Ромео и Джульетте». Но если нет — то

**Стандарты** вывели нас на «изобретения» уже с объективной новизной. Это явное развитие контрольных ответов.

И в этом еще одна ценность **Стандартов**. Они отражают закономерности развития **ХС**. А значит, дают возможность не только догонять контрольные ответы, но и идти дальше.

Это нередкое явление на семинарах. Слушатели привыкают пользоваться **Стандартами** и быстро перестают оглядываться на контрольные ответы. Их решения становятся все более и более смелыми, творческими в самом высоком смысле этого слова. В этом счастливый парадокс **Стандартов**. В этом их Обыкновенное Чудо. Чудо, происходящее с самыми обыкновенными людьми.

Попробуйте сами. В следующей задаче будет сразу же приведен контрольный ответ. А вам нужно пойти дальше. Усиливайте его, расширяйте, поднимайте ранг решения.

## **ЗАДАЧА 92**

*На этот раз вы — режиссер-постановщик спектакля «Отелло». Сцена, в которой Яго рассказывает Отелло об отношениях Дездемоны и Кассио. Сперва намеки. Потом наводящие вопросы. Потом уже почти прямое «разоблачение». Яго и Отелло в этом эпизоде прохаживаются по террасе. И на протяжении этой «прогулки» отношение Отелло к речам Яго меняется. От досады на человека, который прервал отдых и размышления, к спокойным и убежденным ответам, и, наконец, к разбухнувшей ревности. Но Отелло — человек волевой. Он ни тоном, ни жестами не показывает своих чувств. Не звучит в его голосе досада, не слышен протест против измышлений Яго, не слышна поначалу и ревность. Как все-таки показать динамику чувств Отелло? Так, чтобы это видели и Яго, и зрители вашего спектакля. В спектакле Тбилисского театра им. Руставели (1947 г.) это сделано ритмикой шагов Отелло. (Там же. — С. 106–107.)*

Но вам надо пойти дальше. Попробуйте использовать все возможности, предоставляемые Стандартами 6, 7, 8. И не ищите в этой книге ответ. Ответа еще нет. Он — в следующих постановках «Отелло».

Это уже задача будущего. Таких задач будет еще много.

**Стандарты на решение художественных задач помогают быстро находить достаточно сильные решения некоторых узких классов задач в искусстве. Кроме того, стандарты описывают конкретные шаги развития художественных систем и последовательность этих шагов. Что дает возможность прогнозировать развитие художественных систем.**

## 24Б. ЗАДАЧИ НА ФОРСИРОВАНИЕ ХС

### ЗАДАЧА 93

*В Лиепайском театре поставлена пьеса Х. Тулбиса «Оливер». Главный герой развлекается, посещая одиноких женщин, и покидает их, чтобы все начать сначала.*

*Продавщица провинциального книжного магазина Инеса живет одна в маленькой комнатке. И мечты ее тоже маленькие, не шире стен ее жилища. Но с появлением Оливера душевные горизонты Инесы расширяются. И чем дальше – тем шире.*

*Как без диалогов и патетических поз показать на сцене, что при каждом появлении Оливера мир Инесы становится шире?*

### ЗАДАЧА 94

*В грузинском театре им. Марджанишвили ставили «Анну Каренину». Постановка осуществлялась в символическом стиле. Важную роль в символике спектакля играл цвет одежды. У Левина – спокойный белый костюм и плащ. У Анны – тревожный красный плащ.*

*Финал спектакля. Анна лежит, распростертая на полу. К ней подходит Левин. И тут, по замыслу режиссера, необходимо показать, что Левин понял, простил Анну, что она тоже, наконец, обрела покой и хотя бы в этом объединилась с Левиным.*

*Как это показать без комментариев и монологов?*

### ЗАДАЧА 95

*Элементы пейзажа, атмосферные явления нередко бывают «персонажами» литературных произведений. Они помогают передать состояние героев, общую атмосферу эпизода и т. п.*

*Возьмем в качестве прототипа краткое выразительное описание дождя из «Конармии» И. Бабеля:*

*«Шел дождь. Над залитой землей летели ветер и тьма. Звезды были потушены раздувшимися чернилами туч».*

*Допустим, вы пишете рассказ. В его начале – атмосфера предчувствия перемен в жизни героев. В середине рассказа – душевная борьба, сомнения. В конце – перемены неизбежны, они уже начались. Каким образом внести во все три части дождь, описанный Бабелем? (Контрольного ответа к этой задаче не будет).*

## ЗАДАЧА 96

*Свет в кинематографе – одно из сильных выразительных средств. В зависимости от освещения героя можно передать нужное его состояние. Освещают актеров во время съемок специальные лампы, прожекторы. Их устанавливают светорежиссеры по специальному плану, заранее продуманному режиссером фильма.*

*Что бы вы предложили сделать, если бы нужно было показать смены настроений героя? Или смены его восприятия зрителем?*

## ЗАДАЧА 97

*На сцене театра в польском городе Щецине ставится «Вишневый сад». Режиссер предложил такую трактовку чеховской пьесы: к концу спектакля становится ясным, что главным героем является старый слуга Фирс, а самой впечатляющей темой – его: «Жизнь-то прошла, словно и не жил...» Причем сделать это надо так называемым «последствием», чтобы режиссерская трактовка стала ясна уже после финала. Итак, последний выход актеров, уже после аплодисментов.*

*Каким образом именно здесь можно показать, что главным героем пьесы был именно старый Фирс?*

## ЗАДАЧА 98

*Бурное и радостное революционное прошлое героев фильма А. Германа «Мой друг Иван Лапшин» символизирует в музыкальном ряду фильма «Левый марш». Это главная тема, лейтмотив всей музыки к фильму.*

*По ходу сюжета оказывается, что при всех своих светлых стремлениях и замыслах герои фильма не в силах предотвратить репрессии, войну, собственную гибель. Это внутренний разлад, трагедия героев.*

*Как музыкальным рядом показать изменившееся состояние героев?*

## ЗАДАЧА 99

*В повести американского писателя-фантаста Айзека Азимова «Стальные пещеры» есть эпизод, когда человек по имени Бейли и робот Дэниел идут вместе для расследования преступления. В описанном обществе господствует ненависть людей к роботам. Бейли на пути преодоления этой ненависти.*

*В какой-то момент Бейли спрашивает у Дэниела, который час, и тот мгновенно отвечает: «Двадцать десять». Бейли начинает анализировать причины, по которым он задал этот вопрос –*

*ведь у него самого есть часы. И приходит к печальному выводу, что это был способ подсознательно подчеркнуть, что Дэниел – всего лишь робот.*

*В литературе существует противоречие между временем фабульным и временем прочтения эпизода. В данном случае тоже – описанные мысли Бейли промелькнули в мгновение ока. Читать же их пришлось довольно долго.*

*Как же показать (без авторского комментария), что прошло всего мгновение?*



## 25. ПОСЛЕДНИЙ ДЮЙМ

*Чиновник умирает, и ордена его  
остаются на лице земли.*

**Козьма Прутков**

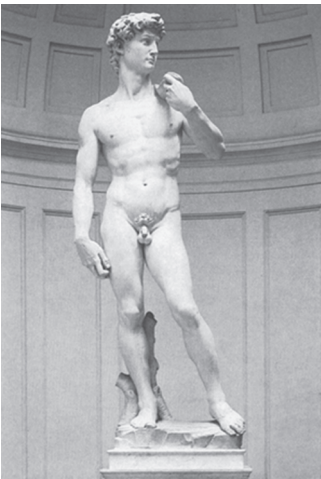
Въедливый читатель наверняка заметил некоторое несоответствие между лозунгами, которыми размахивает автор, и результатами. Лозунг — «Даешь идеальную систему!» А результат? Сперва для получения хоть какой-то функции вообще усложняем систему, достраивая веполю (даже с использованием внешней среды). Затем новыми усилиями приходится разрушать вредные веполи, которые мы сами же и наплодили. Потом для увеличения функциональности достраиваем цепной веполю или идем на разные ухищрения, чтобы извлечь две функции из двойного. Добившись этого, снова применяем хитрые способы, чтобы форсировать ХС. Да, при этом число и величина функций растет. Но система-то все равно не становится идеальной!

Можно оправдываться тем, что степень идеальности все-таки повышается. Под степенью идеальности принято понимать отношение суммы функций к числу элементов системы, используемых для получения этой функции. В таком смысле форсированные системы близки к идеальным.

Но что толку оправдываться, если в рукаве у **ХС** припрятан еще один козырный туз.

Начнем, как всегда, с примеров.

### Пример 253



*Славу и восхищение граждан Флоренции завоевала статуя Давида, которую в 1504 году установили у здания самоуправления на городской площади. Мотивом для статуи было взято библейское сказание о том, как молодой пастух Давид побеждает великана Голиафа. Этот библейский мотив некоторые скульпторы уже использовали раньше. В их статуях Давид был изображен как мальчик, который гордо попирает ногой грудь побежденного великана. Микеланджело образ Давида представил совсем по-другому. (Суть новшества Микеланджело в том, что Голиафа в скульптуре нет. — Ю.М.)*

## Пример 254

*В «Трех сестрах» читатель не видит дуэли, не слышит ее выстрелов и ничего не теряет в смысле понимания произведения: трагедия Тузенбаха раскрывается в кратком прощальном разговоре с Ириной, и его возглас «Ирина!», с последующей притворно будничной просьбой: «Я не пил сегодня кофе. Скажешь, чтоб мне сварили...» потрясает гораздо больше, чем какой-нибудь патетический предсмертный монолог.*

(Рынкевич В. Вершины драматургии Чехова // А.П. Чехов. Пьесы. — М.: Худ. лит., 1982. — С. 7.)

## Пример 255

*Любуясь картиной («Март» И.И. Левитана — Ю.М.), мы чувствуем, как прогревает солнышко, хотя и не видим его. И не потому ли человек забыл прикрыть дверь?*

(Осокин В.Н. Рассказы о русском пейзаже. — М.: 1963. — С. 92.)

Стандартный вопрос: что общего в этих примерах? Читатель, уже привыкший обращать внимание не на восторги цитируемых авторов, а на структуру **ХС**, сразу ответит: главная часть, тема, функция находится «за кадром», она вынесена из **ХС**. Голиафа — одной из двух центральных фигур мифа — в скульптуре Микеланджело нет. Дуэли (и даже звуков выстрелов) в чеховской пьесе тоже нет. Нет ни солнышка, ни человека и в картине Левитана.

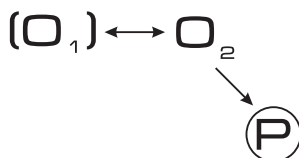
Но самое интересное — мы точно знаем о том, чего нет в этих **ХС**.

Давид стоит один, но мы «видим» Голиафа. Мы точно знаем, что дуэль состоится. И ощущаем тепло, чувствуем присутствие человека.

Как это сделано?

Если есть идеальная система (Голиаф в скульптуре Микеланджело идеален — его нет, но функция его выполняется полностью), то должен быть и ресурс, который эту функцию взял на себя. И этим ресурсом является потребитель. Точнее, знания потребителя.

Схему такой системы можно изобразить следующим образом:



Скобки означают, что данный элемент **ХС** существует не в «материальном» виде внутри системы, а находится в памяти потребителя.

Назовем такие веполы «айсберговыми». Их основание, главная часть скрыты в памяти потребителя, как нижняя часть ледяной горы скрыта под водой. Ее не видно, но она есть, и именно она обеспечивает устойчивость системы.

И мы знаем о подводной части горы. Знаем потому, что все-таки видим ее верхний кусочек. Так же и в айсберговых **ХС** — всегда есть какой-то кусочек, вершина горы, торчащая из воды, который напоминает нам обо всем остальном. О Голиафе напоминает Давид. (А если уж совсем точно, то название скульптуры. Называйся скульптура «Илья Муромец», мы «увидели» бы не Голиафа, а Соловья-разбойника.) О дуэли — предварительные реплики и диалоги героев. О солнышке — блики и пятна, о человеке — открытая дверь.  $O_2$  на нашей схеме — это и есть «напоминалка».

Если вернуться к гениальной мысли Козьмы Пруткова, приведенной в эпиграфе, то ордена, остающиеся от чиновника «на лице земли» — это и есть айсберговый веполь, напоминающий нам о самом чиновнике. И айсберг этот говорит о чиновнике куда лучше, чем его деяния при жизни.

Айсберговые системы гораздо идеальнее всех прочих. Поэтому любые **ХС** рано или поздно переходят к айсберговому виду.

### Пример 256

*Женские изображения, появляющиеся впервые в ориньякский период в виде круглой скульптуры и трансформирующиеся впоследствии (период мадлен) в геометрический знак — схематическое изображение женского полового органа...*

(Мириманов В.Б. Первообытное и традиционное искусство. — М.: Искусство, 1973. — С. 188.)

### Пример 257

*(О памфлете Ивана Пересветова «Сказание о Магомете-салтане» — 1547.) Пересветов не разъясняет смысла своей аллегории, как это делал Максим Грек.*

(Кусков В.В. История древнерусской литературы. — М.: Высшая школа, 1989. — С. 196.)

*(Средневековая литература во всем мире проходила этап сложных развернутых аллегорий. В конце произведения обычно давалась глосса — разъяснение, что означает эта аллегория. Пере-*

*светов первым в древнерусской литературе оставляет смысл аллегории «в айсберге». — Ю.М.)*

## Пример 258

*Между прочим, я хочу душить Дездемону за занавеской; по-моему, страшнее. Заставляет зрителя самого дорисовывать данное действие...*

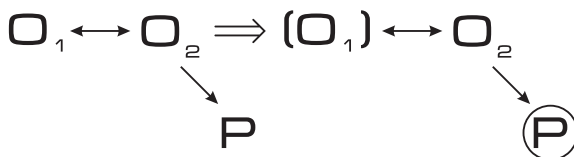
*(Леонидов Л.М. Письмо к К.С. Станиславскому от 19 февр. 1930 г. // Воспоминания, статьи, беседы, переписка. — Л.: 1960. — С. 333.)*

Последние два примера интересны тем, что в них «напоминалками» служит не конкретный элемент, а вся структура **ХС**. Идеальным становится не только  $O_1$ , но и  $O_2$ . А функция — **P** — становится от этого только сильнее.

Постоянность этого этапа в развитии самых разных **ХС** дает нам право и возможность сформулировать очередной Стандарт.

## Стандарт 9

**Эффективность ХС резко возрастает при переходе от полного веполя к айсберговому, т.е. к веполю, в котором  $O_1$  не присутствует, а подразумевается.**



## Пример 259

*(Художник Васильев при обсуждении замысла картины И.Е. Репина «Бурлаки на Волге».) Да, вижу, эскиз акварелью... Тут эти барышни, кавалеры, дачная обстановка, что-то вроде пикника; а эти чумазы очень как-то искусственно «прикомпоновываются» к картинке для назидания: смотрите, мол, какие мы несчастные уроды, гориллы. Ох, запутаешься ты в этой картине: уж очень много рассудочности. Картина должна быть шире, проще, что называется, сама по себе... Бурлаки так бурлаки!*

*(Репин И. Далекое и близкое. — М.: 1960. — С. 224.)*

Васильев предложил, а Репин выполнил то, что теперь мы можем назвать **Стандартом 9** — переход от полной **ХС** к айсберговой. Картина должна была обращать внимание зрителя на рабство в России и

называть виновников этого рабства (как это понимала часть тогдашней интеллигенции). От называния (полный веполь) Репин перешел к неявному намеку (айсберговый веполь). Результат оказался сильнее.

Переход к айсберговому веполу настолько неизбежный этап развития любых **ХС**, что совершается вопреки всему. Даже «природе **ХС**». С первых дней своей жизни телевидение считалось сверхреалистическим видом искусства. Не терпящим никакой стилизации. Только реальная обстановка, только «реальные» декорации, только «реальный» грим. Такова, утверждали все без исключения специалисты, «природа телевидения». И вдруг:

### Пример 260

*Французский режиссер Аверти добился необычайно интересного метода передачи музыкальных спектаклей и эстрадных программ, где он — я не люблю этого слова, но в данном случае оно будет точным — застилизовал и декорации, и костюм, и грим актеров, привел их к некоему общему стилистически очень условному знаменателю. И это прозвучало гораздо более убедительно, чем то, что мы «выгораживаем» для наших «Голубых огоньков». Оказывается, декорация, сделанная только намеком, только штрихом, только одной линией — черное на белом или белое на черном, наряду с очень отобранными и упрощенными, в хорошем смысле, костюмами, соседство грима, доведенного почти до маски, с реальным лицом, — все это может быть великолепно использовано в телевидении.*

*(Юткевич С. О документальности кино и телевидения // Кинематограф сегодня. — М.: Искусство, 1971. — С. 72–73.)*

Айсберговый **ХС** — самый сильный вид художественных систем. Можно по-разному объяснять их эффективность — необходимостью додумывать, стремлением к неизвестному или еще как-нибудь. Это внешние объяснения. Пока нас интересует сам факт. А чтобы лучше разобраться в сути айсберговых **ХС**, попробуйте ответить на промежуточный вопрос:

Вы смотрите китайский кукольный спектакль. В ходе представления появляются дракон, аист, летучая мышь, карп. Что вы при этом подумаете? Что для вас означают эти персонажи?

## 25А. БЛЕСК И НИЩЕТА АЙСБЕРГОВ

*Очень может быть, что всякая поэтическая картина требует от читателя предварительного знакомства с описываемыми предметами.*

**Г.Э. Лессинг**

Знаете ли вы, что знаменитая «Владимирка» И. Левитана имеет свой «прототип» — картину Якоби «Привал арестантов». Только, в отличие от Якоби, Левитан арестантов... убрал. «В айсберге» они впечатляют гораздо сильнее.

Именно с «Владимирки» для нас началась «совсем другая история».

На одном из семинаров я показал репродукцию этой картины слушателям и начал рассказывать о прототипе и айсберге. И вдруг слушатель — молодой парень — спросил:

«А при чем здесь арестанты?»

Пожилая учительница литературы принялась возмущаться. Как можно быть настолько некультурным человеком, чтобы не знать, что «Владимирка» — это тот самый тракт, по которому в царской России гнали на каторгу!

В то время я был склонен с ней согласиться. Но такие случаи продолжали повторяться, накапливаться.

В группе художников пришлось рассказывать о законе согласования, и я привел в пример фреску Леонардо да Винчи «Тайная вечеря». Размеры фигур и предметов, характер перспективы согласованы с монастырской трапезной, на стене которой написана фреска. Стол, за которым ели монахи, как бы завершался перпендикулярным ему столом, за которым на фреске едят Христос и апостолы.

По привычке я спросил, какова функция, тема всей фрески.

Художники рассказали массу интересных вещей. О своеобразной композиции фрески — фигуры распределены по тройкам. О том, что Леонардо да Винчи нарушил художнические традиции тех времен, рисуя фигуры и лица с натуры — он делал эскизы даже на рынке. И многое другое. Но все это не было функцией. Пришлось напомнить еще раз. И опять в ответ прозвучало что угодно, только не тема фрески.

Я заподозрил неладное. И спросил, что говорит Христос в этот момент... Ни один из 23 профессиональных художников, сидевших в аудитории, этого не знал.

Можно оправдывать их тем, что в советскую культуру не входило знание Евангелия. Можно сказать, что понимание живописи одним «дано»,

а другим «не дано», — и художники тут не исключение. Но нас, как мы уже договорились, не интересуют оправдания. Нам важно констатировать факт: если культура данной группы не включает в себя знание Евангелия, то заложенный в эту фреску айсберг не срабатывает.

Примечание для читателей, воспитанных в таких же группах. Слова Христа в этот момент: «...истинно говорю вам, один из вас, ядущий со Мною, предаст Меня». (Марка, 14:18.) Таким образом, это картина о предательстве и о реакции на предательство. Теперь мы можем вспомнить, что Иуда Искариот был одним из апостолов. Друзья, объединенные новой верой, новой идеей, вместе пережившие трудности, гонения, лишения ради совместного великого Дела, люди, близкие друг другу больше, чем кровные братья, вдруг узнают, что один из них — предатель!

Окончательно раскрыл глаза на ситуацию случай, происшедший на семинаре в Риге в 1986 г. Я упомянул о замечательных песнях Виктора Хары. И две слушательницы — восемнадцатилетние девушки — с удивлением спросили: «А кто это такой?»

Возмутились не только слушатели. Я тоже раскрыл было рот, чтобы высказать недовольство таким вопиющим бескультурьем. И вдруг подумал: в 1973 году, когда имя Хары, его подвиг прозвучали на весь мир, этим девочкам было по пять лет. Откуда им знать об этом человеке?

А затем я задал себе еще один, несколько непривычный вопрос: а зачем им знать о Викторе Харе? Он не входит (и никогда не войдет) в их культуру. А жить им именно в своей, а не в моей культуре. Почему, собственно, моя культура (с Харой) лучше, чем их (без Хары)?

Аудитория тем временем принялась разъяснять бедным девушкам, почему всякий культурный человек обязан об этом знать. И тогда, подождав, пока страсти достигнут апогея, я спросил: а кто такой Муций Сцевола?

Аудитория удивленно замолчала. В самом деле, это еще кто такой?

Затем, как обычно, принялись отыскивать оправдание. Стандартный прием: если я не знаю, то это и не нужно знать. А ведь Муций Сцевола сделал вещь, в какой-то мере аналогичную тому, что сделал Хара. Во время путча Пиночета в Чили композитор и певец Виктор Хара, как известный деятель чилийской компартии, был арестован и помещен вместе с сотнями других арестованных на стадион в Сантьяго-де-Чили. Хара взял гитару и стал петь свои революционные песни. Солдаты Пиночета били его, по некоторым сведениям даже отрубили ему кисти рук, но он продолжал петь, пока пулеметные очереди не оборвали его жизнь. Гай Муций Сцевола — воин, пробравшийся в лагерь врага, чтобы убить предводителя. Он был схвачен. Чтобы показать, что никакие

пытки не сломят его дух, он на глазах врагов опустил свою правую руку в огонь костра и молча сидел так, пока рука не сгорела.

Действия обоих этих людей сходны. Но Сцевола жил аж в Древнем Риме. И его вполне «можно» выбросить из числа необходимых нам элементов культуры. А Хара — это же наше, родное, это же было при жизни нашего поколения!

Эти случаи и «задали вопрос»: что именно надо знать (и почему) для понимания **ХС**? Особенно тех **ХС**, которые с первого взгляда непонятны.

Мы коснулись важного свойства айсберговых **ХС**. Как никакой другой вид художественных систем, айсберги относительны. Они опираются на культуру той группы, к которой принадлежит автор. И если культура группы потребителя, в этом «пункте» совпадает с культурой автора, то потребитель понимает **ХС**. Если не совпадает — то она останется непонятой.

### Пример 261

*Культура большинства читателей этой книги не совпадает с традиционной китайской культурой. Поэтому едва ли вам удалось правильно ответить на вопрос предыдущей главы. Подсказка: «Так, дракон означает власть, аист — долголетие, летучая мышь — счастье, а появление карпа означает пожелание успехов ученому».*

*(Барахта Б. Эти разноликие куклы // Правда. — 1987. — 11 августа.)*

А теперь подумайте, что для вас означает море, нарисованное на картине. Вспомните известные вам полотна художников-маринистов. И сравните свои ощущения со следующим примером.

### Пример 262

*В системе пространственных элементов, которыми пользуется Брейгель в своих картинах, море всегда выступает как нечто далекое и чуждое... Начиная с ранней картины «Падение Икара», море в произведениях художника трактуется как начало несозидательное, всеразрушающее и всепоглощающее, начиная с кораблей и кончая башнями и крепостями (см. «Хмурое утро»). В ранних же картинах из евангельского цикла, таких как «Триумф смерти» и «Безумная Грета», море выступает как прямой эквивалент входа в преисподнюю.*

*(Кашук Л. Творческий метод Питера Брейгеля Старшего // Панорама искусств № 8, — М.: Сов. художник, 1985. — С. 69–70.)*



Еще пример.

### Пример 263

*В течение нескольких лет на каждом семинаре задавался вопрос: что думал о своем дяде Евгений Онегин? Помните – «Мой дядя самых честных правил...»? В среднем в четырех из каждых пяти групп слушатели отвечали, что в глазах Евгения дядя был старым, может быть, капризным, но честным человеком. И только в каждой пятой группе находился человек, который случайно знал, что первая фраза романа является перефразировкой популярной тогда поговорки из крыловской басни: «Осел был самых честных правил...» Онегин считал дядю ослом, старым дураком! А ведь основной состав аудиторий – это преподаватели русской литературы. Они учат «правильно понимать» «Евгения Онегина»!*

Это ни в коем случае не упрек. По мере отдаления нашей культуры от культуры пушкинского круга нарастание потерь в понимании неизбежно. Уже сейчас мы не понимаем и половины намеков, игр слов, разбросанных по роману. Еще пятьдесят-сто лет — и «Евгений Онегин» станет для читателей чем-то вроде древнерусских летописей: да, неплохо бы прочесть, но уж очень непонятно, да и необходимости прямой нет...

Однако, если бы любая айсберговая **ХС** была понятна только представителям одной-единственной группы, это было бы концом для искусства. Мы уже знаем, что групп великое множество, и, что хуже всего, число их растет лавинообразно. А ведь у каждой своя культура, свои айсберги.

К счастью, дело обстоит не столь трагично.

Еще один из семинарских экспериментов. Я зачитываю слушателям следующее описание картины:

### Пример 264

*Полотно – «Почтальон». На фоне поднебесных гор и бездонных пропастей в белой одежде верхом на олене спускается с высоты гонец с почтой. Никаких деталей, никаких подробностей. Только величественная... природа оттеняет белый цвет одежды почтальона. (Кривель А. Слышу тишину.. // Правда. – 1987. – 20 июля.)*

Теперь вопрос: какие вести везет почтальон?

Статистика примерно такая: девять из десяти человек отвечают, что это какие-то светлые, радостные вести. И только подозритель-

ный десятый на всякий случай интересуется, в какой стране написана эта картина. Я честно отвечаю, что она написана известным монгольским художником Мятавином Цэмбэдоржем. И тогда этот десятый, удовлетворенный своей пронизательностью, констатирует, что вести, должно быть, дурные: белый цвет на Востоке — цвет траура.

Можно ли сказать, что первые девять слушателей не поняли картину?

Нет. Они поняли, — но по-своему. В этом еще одно колоссальное богатство айсберговых систем: разные культуры могут в «подводную» часть вводить свои знания. И **XC** получит разные трактовки, разные функции. Очень точно описал это свойство Г.М. Козинцев:

*«Уильям Уайлер поставил во время второй мировой войны «Красотку Мемфис», в фильме снят рейс летающей крепости: быт летчиков, их военный труд, бомбежка, возвращение под обстрелом на базу.*

*Хроника снята как игровой фильм: показаны характеры летчиков, их взаимоотношения, вкусы, обиход.*

*Вкусы — невзыскательны. На борту самолета намалевана картинка: девка в купальнике выпячивает зад.*

*Возвратившись с задания (показана смертельная опасность, храбрость экипажа — немало тяжелораненых), летчики хлопают красотку Мемфис по заду: таков обычай.*

*И сам рисунок, и поведение парней — в этом случае — ничем сами по себе не привлекательны. Уайлер нигде не показал врага — бомбежка снята с самолета (квадратики объектов, дым взрывов, воронки). Но зрители смотрят фильм «на определенной волне»: ненависть к фашизму уже определенный рефлекс.*

*Американские летчики, их храбрость, даже вкусы — шутки с изображением девки в купальнике — все это кажется симпатичным, глубоко человеческим.*

*Теперь представим себе этот же фильм... буквально все его кадры, но действие происходит во Вьетнаме. И как поворот, даже ничтожный, регулятора радиоприемника настраивает на другую волну, так и в этом случае все станет иным; восприятие — противоположным. Парни покажутся убийцами, их быт — грубым. А рисунок похабной девки в купальнике станет символом: вот во имя ка-*

*ких идеалов, какой культуры эти молодчики прилетели из-за океана уничтожать народ, борющийся за свободу, за человеческое достоинство».*

*(Козинцев Г.М. Наш современник Вильям Шекспир. — Л. — М.: Искусство, 1966. — С. 293–294.)*

Когда айсберговая **ХС** попадает к потребителю из другой культурной группы, он вовсе не воспринимает ее «как надо». Он вводит в нее элементы своей культуры. В начале XX века в США неожиданно приобрела популярность повесть Н.В. Гоголя «Тарас Бульба». Неужели американцы прониклись духом запорожских казаков? Или их привлекла «таинственная русская душа»? А может, им понравилась ирония начала XIX века, наполняющая язык Гоголя?

Все объясняется гораздо проще, хотя и не слишком приятно для сторонников «русской души». Американцы увидели в казаках знакомых им... ковбоев. И повесть для них превратилась в прекрасный «вестерн».

Не раз я слышал от учителей русской литературы, что им удавалось возбудить некоторый интерес к роману Достоевского «Преступление и наказание», когда они преподносили его как роман детективного жанра. Конечно, пришлось по-другому расставлять акценты. Но роман стал интересен и некоторым современным школьникам.

Хорошо это или плохо? Гениальная повесть о трагических моментах русской истории превратилась в «триллер». А философский роман — в детектив. А хорошо или плохо, что глубокая политическая сатира Дж. Свифта «Путешествия Гулливера» превратилась в детскую книжечку? А злая пародия Сервантеса на дешевые рыцарские романы стала символом романтического порыва?

Стоит ли оценивать такого рода процессы с позиций «хорошо — плохо». Почему, собственно, метаморфозы «Тараса Бульбы» возмущают русского читателя, но не возмущают американского? А превращение «Путешествий Гулливера» этого же самого русского читателя не трогает?

Увы, все до грустного просто: моя культура, моя группа лучше, значительнее, «культурнее» любой другой культуры! — это позиция практически каждого человека. У одних это позиция сознательная, у других подсознательная. Находится куча аргументов, оправданий, доказательств... Но в конечном итоге все просто: «наши» лучше «ваших».

## **Пример 265**

*(Монтаж из высказываний ряда киноспециалистов, разбавленный соображениями корреспондента «Советской культуры» В. Кичина. Приведены отдельные отрывки. — Ю.М.)*

*Вида Джонсон, профессор Кембриджского университета (США): Мои студенты изощренные, опытные зрители. Но они не имеют понятия об истории, например. Из СССР приходит фильм «Иди и смотри», а они не идут и не смотрят, потому что война от них бесконечно далека.*

*Корр.: ...разве не способно доставлять удовольствие художественное качество фильма само по себе – силой таланта авторов, их самобытности?*

*Н. Лари, профессор Йоркского университета в Торонто (Канада): ...большинство советских фильмов, мне кажется, ведут какой-то скрытый, полутайный разговор. <...> Это уже вошло в природу, в художественную традицию. Но чтобы понимать такой разговор, надо знать весь контекст, а его здесь мы не имеем и, пожалуй, никогда не будем иметь.*

*Корр.: И все же не понимаю: неужели обязательно ищут в кино что-то знакомое? Разве искусство не один из способов удовлетворить свою любознательность?*

*В. Джонсон: Я говорила с вашими эмигрантами, большими любителями кино, они признаются: мы в СССР так любили Тарковского, а здесь просто не можем его смотреть – привыкли совсем к другому темпу.*

(| | Советская культура. — 1988. — 13 декабря.)

То мытьем, то катаньем киноведа пытаются объяснить, что кино, как и любое другое искусство, понятно только при условии знания «подводной части» айсбергов. Увы! Миф о некоем абстрактном «художественном качестве», о самоценности таланта настолько силен, что заслоняет для корреспондента факты. Как можно не понимать **наше** кино? Оно же так понятно **нам!** Назвать профессоров крупных университетов малокультурными людьми корреспонденту неудобно. Но принять, что его культура просто другая, что представители других групп вовсе не обязаны понимать ее — это выше его сил.

Но мы уже договорились, что будем применять принцип равенства групп в пространстве и во времени. Исходя же из этого принципа, ковбои для американцев равны нашим казакам. В конце концов, это тоже кусок их истории. И значит их понимание «Тараса Бульбы» не хуже и не лучше нашего. А жанр детектива для наших детей не примитивнее философского романа. И тот факт, что повесть Гоголя или роман Достоевского позволяют проделывать такие преобразования, свидетельствует о хорошей работе их авторов. А не о «бескультурие» американцев или русских школьников.

Не стоит, однако, переоценивать это свойство айсберговых систем. Да, они дают возможности разного понимания для разных культурных групп. Но не для всех групп. Всего лишь для некоторых.

Еще один из вопросов, которые я задавал на семинарах: «Ювенал сравнивает знатного бездельника с Гермесовой колонной. Нравится ли вам такое сравнение?»

Некоторые пожимают плечами. Некоторые пытаются отыскать ассоциации кто с колонной, кто с Гермесом. Но Гермес в разные периоды греческой истории был то вестником богов и покровителем путешественников, то проводником душ умерших, то покровителем пастушества, а то вообще богом воров и плутов. Отсюда и ассоциации то с переносчиками информации, то с обманщиками. И все они будут неверными, точнее, не совпадут с замыслом Ювенала. Поскольку уже не осталось групп, культура которых включает Гермесову колонну.

Кроме всего прочего, Гермес бывал и покровителем жилища. И перед домами устанавливали столб, увенчанный фигуркой Гермеса. Эту фигуру обычно вырезали самостоятельно. Как умели. Чаще — как не умели. И на столбах в основном красовалась грубо вырезанная голова без рук, без ног. Это и была Гермесова колонна. Вот с таким безруким, безногим бревном и сравнивает Ювенал бездельника.

А теперь отбросим банальные рассуждения о том, что должен знать «культурный человек». И ответим сами себе на вопрос: что мы потеряли оттого, что не знаем Гермесову колонну? И не понимаем больше сравнения Ювенала? Да мы его и читать-то никогда не будем! Дай бог нам прочесть в сотни раз более насущные вещи.

Айсберговые системы, когда они только рождаются, исключительно сильно воздействуют на потребителя (из соответствующих групп). Но проходит время, исчезают эти группы, и айсберг теряет свою силу. Он никогда больше не будет «глаголом жечь». Напоследок, перед самым его уходом в небытие, ему попытаются продлить жизнь. Объявят его вечной культурной ценностью. Заявят, что каждый культурный человек обязан его знать.

Но из Леты не выныривают. Даже айсберги.

## **Пример 266**

*(О трактовке образа Венеры в картине Сандро Боттичелли «Весна».) ...В целях придания ему большей спиритуализации Венере придано сходство с тем типом изображения Богоматери, который употребляется в композициях на евангельский сюжет Благовещения...*

(Черняк И.Х. Термин HUMANITAS у Марсилио Фичино // Культура эпохи Возрождения. — Л.: Наука, 1986. — С. 92.)

Этот айсберг еще может претендовать на «вечную ценность». Хотя немногие даже из группы христианской культуры могут в деталях объяснить, какой тип изображения Богоматери имеется в виду.

### **Пример 267**

*Король Лир у Шекспира такой, каким представлялись старинные люди – имена Лира и дочерей сохранены из легенд. Но окружающие их современны Шекспиру, даже имена их не соответствуют легенде. Имена же зятьев Лира вообще более соответствуют зарождавшейся тогда группе буржуазии. Негативное отношение интеллигенции к новой буржуазной группе и выразил Шекспир, придав «буржуазные» имена явно отрицательным персонажам.*

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

А вот этот айсберг уже растаял окончательно. И не возродится. Им не смогут козырять даже самые упорные сторонники «вечных ценностей».

Нам же, учитывая все это, придется констатировать: понимание искусства базируется не на мифических «природных задатках», а на точных знаниях. Причем не на всяких знаниях, а только на тех, которые входят в культуру данной группы.

## 25Б. ТОЛСТАЯ ВЕТВЬ «ВЕПОЛЬНОГО ДЕРЕВА»

*Иные льдины были изборождены зелеными прожилками, как бы начерченными сернокислой медью.*

*Другие, как драгоценный аметист, светились насквозь. Одни загорались всеми огнями, отражая солнечные лучи тысячами граней своих кристаллов. Иные представляли собою целые каменоломни зернистого известкового шлата, которого достало бы на возведение мраморного города.*

**Жюль Верн**

Удивительна сила воображения человека, наделенного знаниями. И чем больше и разнообразнее эти знания, тем шире, сильнее воображение. Жюль Верн никогда не бывал в южных морях. Но его описание разнообразия айсбергов поражает своей достоверностью.

Как и ледяные горы в холодном океане, айсберги в искусстве тоже бывают разными. К счастью, их вполне можно типизировать.

Как обычно, сравним пару примеров.

### Пример 268

*«Эльсинор» у Шекспира – умозрительное понятие. Перевести его непосредственно, целиком в пластику невозможно. На экране должны быть отдельные части: общий план может быть лишь воображаемым. <...> Стены должны иметь продолжение (за кадром) ввысь и вширь; башни – только некоторые из башен. Не должно быть отчетливости границ, законченности форм.*

*(Козинцев Г.М. Наш современник Вильям Шекспир. – Л – М.: Искусство, 1966. – С. 326.)*

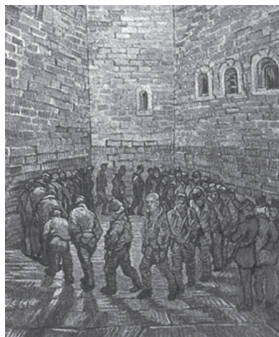
### Пример 269

*На фотографии западноберлинского фотохудожника Дитера Матеса огромная скорость машины показана тем, что ее фургон снят не до конца. Задняя часть в кадр не попадает, – машина кажется бесконечной.*



Нетрудно заметить, что в обоих случаях  $O_1$  не исчезает полностью, а только лишается некоторой части. В качестве  $O_2$  выступает оставшаяся часть  $O_1$ .

### Пример 270



*Картина Ван Гога «Прогулка заключенных». Стены тюремного двора показаны не полностью. Возникает ощущение, что они страшно высоки, чуть ли не бесконечны.*

### Пример 271

*...Режиссер Б. Загряжский в картине «О людях и атомах». Съёмочная группа собрала уникальный документальный материал, повествующий о работе физиков, связанных с проблемами атомной энергии.*

*Ведущим фильма пригласили известного актера Алексея Баталова. Зрители, конечно, помнили Баталова в роли физика Гусева из картины «Девять дней одного года».*

*(Загданский Е.П. От мысли к образу. — Киев: Мистецтво, 1986. — С. 184.)*

### Пример 272

*Выдающийся филолог А.А. Потебня, рассказывая о литературном приеме синекдохе, приводил в пример строки А.С. Пушкина из «Медного всадника»: «Все флаги в гости будут к нам», «Мрачный вал Плескал на пристань...» и т. п.*

*(Потебня А.А. Теоретическая поэтика. — М.: Высшая школа, 1990. — С. 173.)*

### Пример 273

*В начале песни «Beatles» «All You Need Is Love» звучит музыкальная фраза из «Марсельезы».*

Здесь мы сталкиваемся со следующим этапом в развитии айсберговых веполей, когда в качестве  $O_2$  используется маленькая часть  $O_1$ . Она и напоминает о целом.



Еще более идеальным является вариант, когда в качестве  $O_2$  используется другая, ресурсная **ХС**. Ей просто придают свойства  $O_1$ .

### Пример 274

*В эпизоде «Одесская лестница» («Броненосец «Потемкин» – Ю.М.) режиссер хотел создать образ кровавой жестокости самодержавия. Предельным выражением бесчеловечной жестокости исстари была метафора «избиение младенцев». Эйзенштейн вдохнул в нее новое содержание. Он не механически применил библейскую схему и не пошел по пути прямых аналогий, а создал новый образ, ассоциативно связанный с исходной метафорой. Для того, чтобы ассоциация возникла, Эйзенштейн осторожно стилизует – внешне – женщину с коляской под богиню-мать. Она, конечно, не икона, но резко отличается от остальных женщин в толпе, и кому более, кому менее отчетливо, но напоминает традиционные изображения мадонны в живописи.*

(Левин Е.С. Художественный образ в киноискусстве. — Киев: Мистецтво, 1985. — С. 45.)

### Пример 275

*(В рассказе Бестужева-Марлинского «Аммалат-бек» – Ю.М.) ...Горцы, закалывая своих коней, «чтобы они не достались врагам в добычу», закричали: «Умрем! умрем! только славно умрем!» Это слегка перефразированная реплика Александра Одоевского («Умрем! Ах, как славно мы умрем!»), произнесенная 14 декабря.*

(Осват А.Л. Несколько слов об Александре Бестужеве // А.А. Бестужев (Марлинский). Ночь на корабле. Повести и рассказы. — М.: Худ. лит., 1988. — С. 357.)

Женщина с коляской в эпизоде «Одесская лестница» уже была. Ее, как ресурс, и использовал С. Эйзенштейн для построения айсбергового веполя на Богоматери. Были, независимо ни от чего, и реплики побежденных, но не сдающихся горцев. И эти реплики ссыльный декабрист Александр Бестужев (он же популярнейший в начале XIX века писатель Марлинский) использовал для того, чтобы напомнить читателям эпизод восстания 14 декабря на Сенатской площади. В ресурсы в обоих случаях пришлось ввести только минимальные изменения.

Впрочем, необязательно вносить изменения, для которых нужно что-то добавлять. Гораздо идеальнее, если мы используем уже знакомые нам приемы форсирования. Например, структурирование.

### Пример 276

*Веронезе в «Браке в Кане» изобразил себя, Тинторетто, Бассано и Тициана музицирующими. Дав в руки Тициана басовую виолу,*

*художник тем самым недвусмысленно подчеркнул его ведущую роль не только в этом ансамбле виол, но и во всей венецианской школе живописи.*

(Майкапар А.Е. Музыкальные сюжеты античности в трактовке художников итальянского Возрождения // Культура эпохи Возрождения. — Л.: Наука, 1986. — С. 69.)

## Пример 277

*Отрывок из 6-й главы поэмы А. Вознесенского «Оза»:*

*В час отлива возле чайной  
я лежал в ночи печальной,  
говорил друзьям об Озе и величье бытия,  
но внезапно черный ворон  
примешался к разговорам,  
вспыхнув синими очами,  
он сказал: «А на фига?!»  
Я вскричал: «Мне жаль вас, птица,  
человеком вам родиться б,  
счастье высшее трудиться,  
полпланеты раскроя...»  
Он сказал: «А на фига?!» <...>*

(Вознесенский А. Ахиллесово сердце. — М.: Худ. лит., 1966. — С. 60.)

В первом примере уже была реализована тема портретов четырех музицирующих художников. И чтобы усилить тему своеобразным «ранжированием» художников, Веронезе придает квартету определенную структуру. Самому значительному художнику он дает в руки самый значительный инструмент. Дополнительных элементов никаких — инструменты-то все равно были.

Во втором примере Ворон — наглец и циник. Вежливые обороты в его устах «не звучат». А напрямую «ненормированная лексика» в те времена еще не была принята в русской поэзии. Поэтому Вознесенский придает окружающим словам структуру, которая вызывает ассоциации с этой «ненормированной лексикой».

Как и положено айсберговым веполям, они работают только для тех потребителей, в культуру которых входят соответствующие знания. Скажем, приведенный айсберг Вознесенского совершенно непонятен для людей, не знающих соответствующего раздела русской лексики. Эпизод «Одесская лестница» ничего не скажет человеку, которого не коснулась христианская культура. А хитрость Веронезе с басовой виолой приходится объяснять практически всем современным людям, независимо от «пола, возраста и вероисповедания».



В задаче 25-д решающую роль тоже играют знания особенностей тогдашней культуры. Как показать, что Ника находится среди своих? Она должна делать то, что никогда бы не делала среди чужих. И на барельефе Ника поправляет обувь. Но «неприличность» этого действия в Древней Греции нужно знать, иначе контрольный ответ получить невозможно.

Что же делать, если нужно построить айсберг, но автор уверен, что нужных знаний у потребителя нет?

Есть ряд «хитростей», позволяющих обойти это препятствие. Ведь перед нами не что иное, как обыкновенное противоречие. Нужные знания должны быть введены в **ХС**, чтобы она была понятной, и не должны быть введены в **ХС**, чтобы сохранить эффективную айсберговую форму.

Противоречия решать мы уже умеем. Например, разделением во времени. Нужные знания вводим в систему заранее.

### Пример 278

*В начале фильма «Броненосец «Потемкин» есть эпизод, когда взбунтовавшиеся моряки выбрасывают за борт судового врача. В конце фильма по сценарию нужно было напомнить зрителям об этом эпизоде. Сперва С. Эйзенштейн снял труп врача, выброшенный на берег. Эпизод получился слишком банальным. (Явно напрашивалась айсберговая форма!) Тогда было решено показать не врача или его труп, а характерную маленькую часть (достроить веполь). Удобным ресурсным элементом оказалось пенсне. Это пенсне, зацепившееся за борт, и было снято крупным планом. А чтобы этот кадр в конце фильма не вызывал недоумения, пенсне заранее «маячило перед глазами» зрителя во всех эпизодах, связанных с еще живым врачом.*

Айсберговые веполи оказались не отдельным плодом на «вепольном дереве», а мощной ветвью. У нее свои особенности развития,

далеко не полностью исследованные. Но линия развития айсберговых веполей подчиняется все тем же законам развития **ХС**. От простых айсбергов они переходят к все более идеальным, форсируются — структурированием, согласованием, динамизацией. Есть и сложные айсберги — двойные, цепные.

### Пример 279

*В 1942 году художнику И.С. Телятникову было поручено создание ордена Александра Невского. Ясно, что на ордене должен быть портрет знаменитого князя. Телятников обыскал архивы, но результат был грустным — портрета Александра Невского не существовало. Но незадолго до этого на советских экранах с большим успехом прошел фильм «Александр Невский». Главную роль прекрасно сыграл артист Николай Черкасов. Вот его-то профиль и появился на ордене.*

*(Косырев Д. И образ Невского возник.. // Правда. — 1984. — 18 июля.)*

### Пример 280

*Михаил Семенович был черный и бритый, с бархатными бакками, чрезвычайно похожий на Евгения Онегина.*

*(Булгаков М.А. Белая гвардия. Мурманское книжное издательство, 1990. — С. 107.)*

И в одном, и в другом примерах ( $O_1$ ) — истинный внешний вид Невского или Шполянского описан не прямыми «напоминалками», а «полуподводными» ( $O_2$ ) — кинообразом князя и литературным образом Онегина. А уж эти элементы раскрыты конкретными  $O_3$  — портретом актера Н. Черкасова и известными иллюстрациями к пушкинскому роману, в том числе и рисунками самого Пушкина. Так что перед нами один из видов цепных айсберговых веполей.

Вполне возможно, что из одного **Стандарта 9** айсберги превратятся в целый раздел, включающий несколько **Стандартов**.

## 26. ПОСЛЕДНИЙ АКТ БЕССМЕРТИЯ

Гениальные произведения бессмертны именно потому, что они смертны.

У них одна жизнь и неисчислимое количество смертей.

Что нужно под этим понимать?..

Зачатки бесконечных оживлений — соединение частиц,

заключенных в произведении,

с жизнью нового века, клетками новых общественных противоречий.

Отмирание каких-то частиц — снятие противоречий, присущих прошлой эпохе...

Возможность таких оживлений и отмираний и есть бессмертие,

а вовсе не пресловутый академизм: «каждое слово Шекспира — свято».

**Г.М. Козинцев**

Рано или поздно все **ХС** неизбежно переходят в айсберговую форму. И каждый раз полученная **ХС** оказывается эффективнее предыдущей (если, конечно, не нарушены какие-либо другие закономерности). Но эффективность эта оборачивается короткой жизнью. Да и то не во всех культурных группах.

Вспомним школьно-классическую Русь-тройку из гоголевских «Мертвых душ». Мы уже наблюдали, как эта **ХС** проходила динамизацию в «Тарантасе» Соллогуба. Изменилось (пусть во сне героя)  $O_1$  — Русь, соответственно изменилось и  $O_2$  — «транспортное средство». Естественно ожидать, что Русь, прямо указанная в гоголевской **ХС**, перейдет в подразумеваемую, «подводную» форму. И это произошло в романе Артема Веселого «Россия, кровью умытая». Сравним оба отрывка.

### Пример 281

*Не так ли и ты, Русь, что бойкая необгонимая тройка несешься? Дымом дымится под тобой дорога, гремят мосты, все отстает и остается позади. Остановился пораженный божьим чудом созерцатель: не молния ли это, сброшенная с неба? что значит это наводящее ужас движение? и что за неведомая сила заключена в этих неведомых светом конях? Эх, кони, кони, что за кони! Вихри ли сидят в ваших гривах? Чуткое ли ухо горит во всякой вашей жилке? Заслышали с вышины знакомую песню, дружно и разом напрягли медные груди, и почти не тронув копытами земли, превратившись в одни вытянутые линии, летящие по воздуху, и мчится вся вдохновенная богом!.. Русь, куда же несешься ты? дай ответ? Не дает ответа. Чудным звоном заливаются колокольчик; гремит и становится ветром разорванный в куски воздух; летит мимо все, что ни есть на земли, и, косясь, постраниваются и дают ей дорогу другие народы и государства.*

(Гоголь Н.В. Мертвые души. — М.: Физкультура и спорт, 1980. — С. 240.)

## Пример 282

*На заре, когда хомутовские мужики поехали в луга за сеном, когда в печках катался, предвещающая оттепель, белый огонь и над избами пушился светлый дым, — над селом взвился страшный бычий рев, перевитый тревожным гудком.*

*Мальчишки бежали по улице с криками:*

*— Нархист! Нархист!*

*Анархистом звали могучего и яростного мирского быка. По люто-сти своей он был подобен зверю. Держали его взаперти, но не раз в припадке гнева и молодого озорства он рвал ореховую цепь, которой его прикалывали к колоде, ломал изгородь. Вырвавшись на волю, нагонял страх на все село. Ловить его выходили всем миром, буйн играючи разметал толпу и, втаптывая в землю неувертли-вых, уносился за околицу, на зеленое приволье лугов. <...> По бров-ке насыпи на подъем царапался хлебный поезд. Паровоз буксовал, устало отпыхивался, стонал, и с таким трудом тащил свой хвост, что продвигался, казалось, не больше одной сажени в минуту. Анар-хист хмыстал себя по бокам тяжелым, как канат, хвостом с пушистой маклышкой на конце, метал копытами песок и, пригнув голову до земли, со смертельным ревом бросался встреч паровозу и всаживал могучие рога в грудь паровозу... Уже были сбиты фо-нари, обмят передок, но паровоз — черный и фырчащий — наступ-пал: на подъеме машинист не мог остановить. Два рева старались перебороть друг друга и заглушали крики набежавших и суетив-шихся вокруг людей. Анархист с разбегу ударялся снова и снова... Рога его уже были сломаны, дрожали точеные ноги, ходили взмы-ленные бока, и морда его была залита кровью, измазана нефтью... Разбежался в последний раз, стукнулся, передние ноги подломи-лись... Испуская последнюю силу страшным ревом, он упал перед врагом на колени, потом медленно рухнул на бок и устало закрыл слипшиеся от крови глаза...*

*Из-под чугунного колеса брызнула белая кость. Поезд прошел Хомутовку не останавливаясь, — на подъеме машинист не мог остановить...*

*(Артем Веселый. Россия, кровью умытая. Избранная проза. — Л.: Лениздат, 1983. — С. 408 — 409.)*

Здесь хорошо видны все основные свойства айсберговых **ХС**.

Эффективность системы велика — так много мыслей, ассоциаций она вызывает. Но и ограничения колоссальны. В хлебном поезде, который невозможно остановить на подъеме, увидеть Россию можно, только зная достаточно многое из российской истории и культуры. И (обязательно!), зная прототип — гоголевскую птицу-тройку. А все это входит в культуру

далеко не всего человечества. К тому же, не прочитав предыдущую часть страшного и оптимистичного романа Артема Веселого, не понять множества дополнительных «ответвлений» от основного айсберга.

Итак, веполи из простых превратились в форсированные, сложные и, наконец, в айсберговые. Идеальность росла, пока не приблизилась к почти полной. Наступил последний акт этой драмы мыслей и чувств. В «подводную», опустевшую часть **ХС** другие культурные группы начинают вводить свои знания, свое понимание, свою трактовку. Онегинский дядя станет честным человеком, запорожские казаки превратятся в техасских ковбоев, а Достоевский встанет в один славный ряд с Конан-Дойлем и Агатой Кристи. Предыдущие группы будут обвинять новые в падении нравов, будут негодовать по поводу профанации великих произведений. Эти группы не осознают, что сами-то они понимают эти великие произведения вовсе не так, как авторы и их современники. **ХС** займет свою узкую нишу и будет жить только для нее.

Но у новых групп есть одно неоспоримое преимущество. Они будут жить дольше. И их понимание, их трактовки станут единственно правильными и высококультурными.

Первые постановки новых пьес А.П. Чехова провалились (позже мы поймем, почему это было закономерно). Нынешние постановки тех же пьес собирают только узкий круг любителей театральной классики. Таким образом, получается, что культурный уровень и до и после нас крайне низок. И только мы несем свет истинной культуры и единственно правильного понимания высокого искусства.

А наша **ХС** тем временем исчерпывает и возможности перетрактовок.

Больше из такой **ХС** «выжать» нечего. Грубо говоря, айсберговая форма — это красивая агония **ХС**. Уйдут постепенно знания, нужные для понимания элементы культуры, отгремят грозы на тему падения культурного уровня. И **ХС** бесследно канет в Лету.

(За примерами далеко ходить не надо. Уже в процессе написания этой главы мы с сыновьями посмотрели фильм «Золотой теленок». Веселый, добрый и остроумный роман, чудесный фильм, прекрасные актеры — Юрский, Гердт, Евстигнеев, одни имена которых вызывают у нас душевный подъем... Детям было откровенно скучно. Они этого не понимали и никогда не поймут.

И дай нам бог достаточно сил, ума и терпения понять то, что вызывает душевный подъем у них. Потому что это будет куда сложнее!)

**ХС** бесследно канет в Лету... И освободит тем самым место для **ХС**

следующих, более сильных, более эффективных, с легкостью отражающих новые, важные темы. И это вселяет надежду.

А мы переходим к следующему этапу развития **ХС**. Но сперва, как обычно, остановимся и проверим свою готовность. Проверим, насколько хорошо мы освоили вепольные преобразования. Насколько легко мы стали ориентироваться в сложном мире художественных изобретений и открытий.

В **главах 20-б** и **24-б** были даны задачи на вепольные преобразования. Если вы проскочили их, не решая, — попробуйте собраться с силами и вернуться.

Вот контрольные ответы на эти задачи. Те, кто решал эти задачи сразу, и те, кто внял голосу автора и постарался решить их сейчас, — сравните с ними свои решения. Тем же, кто решать не стал... Значит, им это не нужно. Творчество не входит в их культуру. Для себя они тоже правы.

**Контрольный ответ к задаче 78.** Двойной веполь заменой внешней среды. Действия Ричарда — не злодеяния сами по себе, а вынужденная реакция на злодеяния окружающих.

*(Минков М. Проблема трагического в творчестве Шекспира и его современников. В кн.: Вильям Шекспир. К четырехсотлетию со дня рождения. 1564 — 1964. Исследования и материалы. — М.: 1964, — С. 137—138.)*

**Контрольный ответ к задаче 79.** Разрушение вредного веполя. Между корпусом и окружающей природой введена «смесь» — ступенчатая декоративная стенка, повторяющая форму корпуса и сделанная из местного необработанного камня.

*(// Литература и искусство. — 1984. — 16 ноября.)*

**Контрольный ответ к задаче 80.** Достройка веполя из ресурсов. Прическа Горького сделана похожей на крылья птицы.

*(Яхонт О.В. Советская скульптура. — М.: Просвещение, 1988. — С. 27.)*

**Контрольный ответ к задаче 81.** Цепной веполь. Сцена свидания снята так, чтобы участники были видны сквозь балюстраду. Балюстрада, в свою очередь, напоминает зрителю о тюремной решетке.

*(Козинцев Г.М. Наш современник Вильям Шекспир. — Л. — М.: Искусство, 1966. — С. 316.)*

**Контрольный ответ к задаче 82.** Цепной веполь. Ситроен приглашал приезжих знаменитостей на свои заводы. А журналисты, гонясь за знаменитостями, вынуждены были писать и о Ситроене.

*(Эренбург И. Хроника наших дней. Собр. соч.: В 9 т. — М.: Худ. лит., 1966. Т. 7. — С. 36.)*





**Контрольный ответ к задаче 83.** Достройка веполя. Был введен второй исполнитель — негр Стиви Уандер.

**Контрольный ответ к задаче 84.** Достройка веполя из внешней среды. Памятник установлен так, чтобы передним фоном ему служило Балтийское море.

*(Бродский Б. Связь времен. — М.: Детская литература, 1974. — С. 220—221.)*

**Контрольный ответ к задаче 85.** Достройка веполя. Деревьям на гобелене придана форма хрустальных бокалов.



**Контрольный ответ к задаче 86.** Достройка веполя. К Гамлету приставлен шпик.

*(Козинцев Г.М. Наш современник Вильям Шекспир. — Л. — М.: Искусство, 1966. — С. 306.)*

**Контрольный ответ к задаче 87.** Достройка веполя. Введен постоянный элемент живого выступления — отсчет перед началом песни.

**Контрольный ответ к задаче 88.** Достройка веполя. Фасад здания украшен атрибутами древнеримских полководцев — гербами, императорскими вензелями.

*(Бродский Б. Связь времен. — М.: Детская литература, 1974. — С. 220.)*

**Контрольный ответ к задаче 89.** Веполь на внешней среде. Форма взлетающего самолета придана тени бегущего человека.

**Контрольный ответ к задаче 90.** Достройка веполя. Нижняя часть одежды сделана в простонародном стиле. Персонажи ходят босиком по соломе.

*(Козинцев Г.М. Наш современник Вильям Шекспир. — Л. — М.: Искусство, 1966. — С. 44—45.)*

**Контрольный ответ к задаче 91. Динамизация.** Движением задника комнатка Инесы (символизирующая ее мир) при появлении Оливера расширяется.

**Контрольный ответ к задаче 92.** Согласованием по цвету с использованием ресурсных элементов. Лежащую Анну Левин накрывает своим белым плащом.

*(О. Корнева. Что там, за занавесом? // Огонек. — 1984.)*

**Контрольный ответ к задаче 93.** Динамизация. Меняют интенсивность освещения, цвет, положение источника света. Например: «Анатолий Головня, работая над фильмом «Мать», снимая портрет, поставил источник света снизу. На лице героя заиграли тени, придавшие ему зловещее выражение».

*(Польская Л. Кто делает кино? — М.: Дет. лит., 1988. — С. 51.)*

**Контрольный ответ к задаче 97.** Рассогласование выхода. Все актеры уже на сцене, аплодисменты начинают стихать, и только тогда выходит актер, игравший Фирса.

**Контрольный ответ к задаче 98.** Согласование строя мелодии с новым состоянием героев. Марш начинает звучать медленно и грустно.

*(Ю. Богомолов. Алексей Герман и его друзья // Советская культура. — 1987. — 3 октября.)*

**Контрольный ответ к задаче 99.** Переструктурирование. Рассуждения Бейли вставлены между его вопросом и ответом Дэниела.

*«Они приближались к цели своей поездки, и Бейли спросил у Р. Дэниела, который час.*

*Он раздраженно подумал, что гораздо быстрее мог сам узнать это по своим часам. Тем не менее, он сознавал, почему обратился к роботу. <...> Задавая ему этот несложный вопрос, на который тот должен ответить, он как бы подчеркивал, что Р. Дэниел всего-навсего робот и, наоборот, что Бейли — живой человек.*

*«Все мы одним миром мазаны», — подумал Бейли.*

*— Двадцать десять, — сказал Р. Дэниел».*

*(Азимов А. Стальные пещеры. — М.: Воздушный транспорт, 1990. — С. 347.)*

## ПЕРЕХОД В НАДСИСТЕМУ

*...Падение одних художественных  
родов ничего не означает,  
кроме замены другими:  
умерла эпопея, родился роман.  
А.Г. Горнфельд*

Несмотря на оптимистичную ноту, которой я постарался закончить предыдущую главу, может сложиться грустное впечатление. Даже два. Первое: искусство вымирает. Все **ХС** неизбежно идут к своему концу, культуры отживают, конец света близок. Второе: автор проповедует ужасные вещи, что тоже свидетельствует о падении культуры.

Да нет, все не так грустно! Конец **ХС** вовсе не означает конца света. Умер рыцарский роман или, скажем, мотет, но искусство (и тем более, свет) все еще живы. У **ХС** в запасе есть еще группа «посмертных» ходов.

Когда умирает человек, в его детях остается не только набор генов. Остается огромный пласт культуры этого человека, знания, представления, привычки. Это перенимают дети, иногда даже вопреки желанию как самих детей, так и родителей. Остается от человека и влияние, которое он оказал на других людей, на ход каких-то событий. И в детях, и в других людях все это смешивается, сливается с другими элементами других культур. И получается нечто совсем новое, часто непохожее на прежнее.

*«Нельзя, чтобы кто-нибудь умер совсем», — писал поэт Семен Кирсанов. А никто совсем и не умирает. В том числе и **ХС**. Они объединяются с другими **ХС**. И опять-таки получается нечто совсем новое.*

Как это происходит? Можно ли это предвидеть? Можно ли это продельвать сознательно? Об этом и пойдет речь в этом разделе.

## 27. СИЛА ОБЪЕДИНЕНИЯ

*Два человека в портрете — это не один плюс второй, а что-то совсем иное, что не принадлежит ни тому, ни другому человеку. Вероятно, это пространство, которое возникает между ними со всем своим эмоциональным содержанием.*

**В.А. Фаворский**

Давайте посмотрим, с чего начиналась и чем закончилась крупная **ХС**, давно, впрочем, сошедшая со сцены.

### Пример 283

*Французский рыцарский роман начал с больших объемов, многоплановых и многофигурных композиций. Это навязывалось ему, во-первых, источниками — античными и валлийскими (в латинской же передаче), но также — циклизирующими тенденциями в развитии эпоса (именно теперь завершалось сложение его поздних циклов). (Михайлов А.Д. Французский рыцарский роман и вопросы типологии жанра в средневековой литературе. — М.: Наука, 1976. — С. 324.)*

Постепенно роман становился все меньше, выделялся главный герой (вспомним процесс структурирования!). Сложилась так называемая «малая романная форма».

### Пример 284

*Малая романная форма на исходе средних веков на французской почве превратилась... в повесть, «крупную новеллу»...*

*(Там же. — С. 327.)*

В эпоху Возрождения, как мы знаем, ведущую роль в прозе стала играть именно новелла.

Итак, появилась новая тема — рыцари, их жизнь, мораль, нравы. В литературе же в те времена безраздельно царствовал огромный эпос. Разные виды эпических произведений и начали складываться в нечто, призванное раскрыть новую тему. Затем лишнее отпадало, нужные элементы менялись, приспособлялись друг к другу, «деградировали» по словам Брехта, а на самом деле, просто менялись. И сложилась совершенно новая **ХС** — рыцарский роман.

Но вот появляется новая тематика Возрождения. И теперь уже рыцарский роман оказывается для нее непригодным. Наиболее подходящая его форма соединяется с другими тогдашними прозаическими жанрами; эти части приспособляются друг к другу, меняются, «деградируют» — и получается новелла Возрождения.

И в том, и в другом случае налицо один и тот же процесс — объединение разных **ХС**. А в терминах ТРИЗ — переход в надсистему. Смысл

начального этапа этого процесса в том, что вместо одной **ХС** мы получаем несколько. При этом значительно возрастает «запас» ресурсов выразительности. У полученной системы появляется новое качество.

### Пример 285

*Как-то Лев Кулешов и его молодой помощник Всеволод Пудовкин разрезали на несколько кусков один кадр – крупный план лица Ивана Мозжухина, где актер изображал печаль. К первому куску приклеили пленку, на которой была снята тарелка дымящегося супа. Посмотрели. Впечатление было такое, будто на лице Мозжухина проступили муки голода.*

*Со вторым куском склеили изображение девочки, играющей с медвежонком. Лицо Мозжухина изменилось. Теперь на нем было выражение нежности и умиления.*

*Взяли третий кусок. Склеили с пленкой из старого фильма, где был снят гроб. Актер... снова играл по подсказке монтажера, изображая глубочайшую скорбь.*

*(Польская Л. Кто делает кино? – М.: Дет. лит., 1988. – С. 178–179.)*

Как видим, даже если механически добавить к одной ХС другую, можно получить совершенно новый результат. Совсем по-другому выглядит и объединение нескольких однотипных ХС. Вот, например, два варианта использования сравнения человека с машиной. Использование одиночное и многократное.

### Пример 286

*Знак восклицательный стоял уже не в закрытых глазах, а перед ним, в комнате, около женина туалета и насмешливо мигал ему...*

*– Пишущая машина! Машина! – шептало привидение, дуя на чиновника сухим холодом. – Деревяшка бесчувственная!*

*<...> – И прочие чувства... – думал он. – Это правда, что никаких чувств не было... Пойду сейчас к начальству расписываться... а разве это с чувствами делается? Так, зря... Поздравительная машина...*

*(Чехов А.П. Восклицательный знак. Толстый и тонкий. – М.: Худ. лит., 1985. – С. 225.)*

### Пример 287

*Теперь о подозрении, которое я высказываю в этой книге, будто все человеческие существа – роботы, механизмы.*

*<...> Я склонен представлять себе человеческие существа в виде больших лабораторных колб, в которых происходят бурные химические реакции.*

*<...> Вот почему, когда я описываю в романе какой-то персонаж, меня всегда тянет объяснить его поступки – то испорченной проводкой, то микроскопическим количеством того или иного вещества, которое он проглотил или не проглотил в тот день.*

*<...> Она была несовершенной детородной машиной и автоматически самоуничтожилась, рожая Двейна. Наборщик (отец Двейна – Ю.М.) исчез. Он был самоисчезающей машиной.*

*<...> И вот для того, чтобы выжить, женщины так натренировались, что превратились в поддакивающие машины вместо машин думающих.*

*(Воннегут Курт. Завтрак для чемпионов. Романы. – М.: Худ. лит., 1978.)*

Чеховский чиновник-машина выглядит, конечно, смешно и нелепо. Воннегутовское человечество из машин и колб выглядит страшно и обидно. Это новое качество и дал простой переход в надсистему.

Переход в надсистему может совершаться двумя путями. Это объединение разных **ХС** и дробление одной **ХС** на части.

### **Пример 288**

*В.Б. Мириманов отмечает, что в первобытной живописи в разных районах Земли и в разные времена происходили одни и те же процессы: «переход от одиночных статичных изображений к многофигурным композициям» и «переход от монохромии к полихромии».*

*(Мириманов В.Б. Первобытное и традиционное искусство. – М.: Искусство, 1973. – С. 110–111.)*

### **Пример 289**

*Вспомните задачу 2 – о введении в оперу «Князь Игорь» народной «Песни про горы». Задача была решена именно дроблением. А.П. Бородин разделил ее на части, которые затем использовал по отдельности.*

Объединение и дробление вовсе не противоположные процессы, как может показаться с первого взгляда. Это одно и то же. Смотря как взглянуть на них.

### **Пример 290**

*(О фильме Д.У. Гриффита «Нетерпимость» – Ю.М.) Нетерпиво показав, как безработица опустила «на дно» семью рабочего, а сцепление случайностей главу семьи привело к виселице, Гриффит круто поворачивает действие, и финал эпизода развивается с бешеной скоростью. Узнав, что истинная преступница, чье молчание и стало причиной осуждения рабочего,*

*созналась, жена спешит к губернатору. Однако он только что уехал. В гоночном автомобиле она мчится за поездом. А в тюрьме в это время ее мужа подготавливают к казни. Догнав поезд, женщина получает у губернатора помилование и спешит в тюрьму. Там уже все готово: рабочего возводят на эшафот, накидывают петлю на шею, и трое полицейских готовы перерезать нити, одна из которых приведет в действие механизм виселицы... Но в последнюю секунду автомобиль влетает в тюремный двор.*

*Показано все это параллельным монтажем коротких кадров: поезд – тюрьма – автомобиль – тюрьма; крупные планы лиц – женщины и осужденного, еще крупнее – руки губернатора, подписывающего помилование, и еще крупнее – руки палачей, вот-вот перережущих «нить жизни».*

*(Соболев Р. Как кино стало искусством. — Киев: Мистецтво, 1975.)*

Что это — дробление или объединение? С одной стороны, фабула раздроблена на четыре сюжетные линии, каждая из которых еще разделена на отдельные кадры. С другой стороны, отдельные кадры объединены в четыре параллельных линии, образующие сюжет. Но как бы мы его ни назвали, этот процесс остается переходом в надсистему — сильнейшим ходом, резко увеличивающим эффективность **ХС**.

*«Нетерпимость» — первый в истории мирового киноискусства образец выразительного монтажа фильма, призванный у Гриффита играть главную роль в раскрытии общего замысла»*

*(Левин Е.С. Художественный образ в киноискусстве. — Киев: Мистецтво, 1985. — С. 91.)*

Такой переход обязательно рано или поздно совершают все **ХС**. Независимо от эпохи, от вида искусства.

Переход в надсистему, объединение с другими **ХС** может совершаться на любом ранге. Посмотрим, как это происходит, например, в литературе.

## **Пример 291**

*Отрывки из рассказа Р. Брэдбери «Калейдоскоп»:*

*Они падали, падали, падали... Падая, падая, падая в космос, Холлис и все остальные отделились долгому, нескончаемому вращению и падению сквозь безмолвие.*

*...Он, силясь не потерять сознание, затаил рычажок на колене, остановил кровотечение, восстановил давление воздуха, выпрямился и продолжал падать, падать — больше ничего не оставалось.*

**(Переход в надсистему на ранге слова; объединение слов.)**

## Пример 292

*Еще один отрывок из «Калейдоскопа» Р. Брэдбери: Ох, как долго лететь вниз. Ох, как долго, долго, долго лететь вниз, – сказал чей-то голос. – Не хочу умирать, не хочу умирать, как долго лететь вниз...*

**(Переход в надсистему на ранге слово сочетания.)**

## Пример 293

*Николушка плакал от страдальческого недоумения, разрывавшего его сердце. Графиня и Соня плакали от жалости к Наташе и о том, что его больше нет. Старый граф плакал о том, что скоро, он чувствовал, и ему предстояло сделать тот же страшный шаг.*

*Наташа и княжна Марья теперь тоже плакали, но они плакали не от своего личного горя; они плакали от благоговейного умиления, охватившего их души перед сознанием простого и торжественного таинства смерти, совершившегося перед ними.*

*(Толстой Л.Н. Война и мир. т. 4, ч. 1, гл. 16.)*

**(Переход в надсистему на ранге реакции персонажа на событие.)**

## Пример 294

*Впоследствии, когда, откровено говоря, было уже поздно, разные учреждения представили свои сводки с описанием этого человека. Сличение их не может не вызвать изумления. Так, в первой из них сказано, что человек этот был маленького роста, зубы имел золотые и хромал на правую ногу. Во второй – что человек был росту громадного, коронки имел платиновые, хромал на левую ногу. Третья лаконически сообщает, что особых примет у человека не было.*

*(Булгаков М.А. Мастер и Маргарита.)*

**(Переход в надсистему на ранге описания внешности персонажа.)**

## Пример 295

*Одним из наиболее распространенных приемов является прием «сдвоенных персонажей», традиционные персонажи немецких сказок Ганс и Третель, знаменитые Том Сойер и Текльберри Финн, Дон Кихот и Санчо Панса, Тиль Уленшпигель и Ламме Гудзак.*

*(Загданский Е.П. От мысли к образу. – Киев: Мистецтво, 1986. – С. 121.)*

**(Переход в надсистему на ранге персонажа.)**



## Пример 296

*Весьма своеобразно использован прием «сдвоенных персонажей» Эдмондом Ростаном. Героический образ Сирано де Бержерака подсвечивается комическими персонажами поэта-кондитера Рагно и поэта Линьера.*  
(Там же. — С. 121.)

**(Переход в надсистему на ранге персонажа.)**

## Пример 297

*Давно известен прием перестановки событий во времени: более позднее по фабуле событие в сюжете описано раньше.*

*В романе «Бойня № 5» Курт Воннегут применяет многократные перестановки во времени. Это дает возможность показать жизнь героя романа в наиболее контрастных ситуациях.*

**(Переход в надсистему на ранге сюжетного приема.)**

## Пример 298

*К заслугам французского драматурга Жана Поля Сартра относят его стремление ввести свои персонажи в ситуацию, которая определяется двумя факторами: исторической необходимостью и проблемой свободного выбора.*

(Загданский Е.П. От мысли к образу. — Киев: Мистецтво, 1986. — С. 117.)

**(Переход в надсистему на ранге мотивации поведения персонажа.)**

## Пример 299

*В повести И. Богомолова «Момент истины» («В августе 44-го») речь идет об операции советской военной контрразведки по обезвреживанию группы шпионов. Группа контрразведчиков под видом патруля останавливает в лесу шпионов. Документы их безупречны. Нужно заставить их выдать себя. До начала прочесывания, которое обязательно спугнет шпионов, считанные минуты.*

*Момент напряженный, но не более, чем в обычных детективах. Чтобы усилить напряжение, Богомолов в этот и ряд других подобных моментов вводит очередные документы — приказы, сообщения и т. п. противоположного, хозяйственного характера.*

*Такие документы, оттеняющие, усиливающие буквально каждый эпизод повести, сопровождают все произведение.*

**(Переход в надсистему на ранге стиливого приема: приемы художественной прозы объединены с приемами документальной.)**

## Пример 300

*...Реалистической драмы, в которой единство действия осуществляется, как правило, в многообразии сюжетных линий, их слож-*

*ном переплетении и взаимодействия.*

*Такую картину являет читателю-зрителю первая русская реалистическая комедия «Горе от ума».*

(Левитан Л.С., Цилевич Л.М. Основы изучения сюжета. — Рига: Звайгзне, 1990. — С. 165.)

**(Переход в надсистему на ранге сюжетной линии.)**

### **Пример 301**

*...Романтические новеллы легко циклизуются. «Вечера на Холере» Загоскина, «Рассказы на станции» В.Н. Олина — это циклы с «обрамлением»; собеседники, которых свело приятельство или случай, обмениваются чудесными историями, вместе разбираются в том, что, как сказал Тамлет, и любили повторять в романтическую эпоху, «вашей философии и не снилось».*

(Немзер А. Тринадцать таинственных историй // Русская романтическая новелла. — М.: Худ. лит., 1989. — С. 5.)

**(Переход в надсистему на ранге произведения.)**

### **Пример 302**

*...В сюжете «Медного всадника» выражается сочетание жанрово-стилевых особенностей поэмы и повести.*

(Там же. — С. 145.)

**(Переход в надсистему на ранге жанра.)**

### **Пример 303**

*Сегодня значимым явлением в культуре, то есть находящимся на линии продолжения цивилизации, является постмодернизм.*

*Это не стиль (литературы, живописи и т. д.), сменивший предыдущий, а то, что пришло после авангарда и семиотики: грамотное (то есть не субъективное, не прихотливое) оперирование всеми стилями, моделями, архетипами мировой [культуры]... <...>*

*Это соединение двух принципов авторства. Интерпретаторского, научного, летописного, где нас интересует не личность, не интересная фантазийность автора, спроецированная в его детищах, а подлинность и правильность фабулы. Это принцип из мира-музея. И второй — из мира-театра, где алгеброй гармонию поверять даже предосудительно.*

(Татьяна Щербина. Одетые люди на голой земле // Советская культура. — 1989. — 1 января.)

**(Переход в надсистему на ранге стиля.)**

Мы уже говорили, что деление на ранги весьма условно. Каждый из

выделенных нами рангов при необходимости может быть разбит на свои подранги. Если в литературе мы выделим, например, **рассказчика**, как одну из подсистем повествования, то его тоже можно представить в виде иерархии подсистем. И на каждом из этих рангов тоже возможен переход в надсистему.

### Пример 304

*Искусство Лермонтова так велико, что мы даже не замечаем, что сквозь речь солдата то и дело слышится голос поэта. «Леса синие верхушки» – солдат не сказал бы так: это – Лермонтов. Но строчки «Французы тут как тут» – это солдат. «Звучал булат», «носились знамена как тени» – это опять речь поэта. Но без этой возвышенной лексики Лермонтов не мог бы передать вполне величие этого дня. А «изведал враг» – опять «дядя».*

(Андронников И. Дебют // Литературная газета. — 1962. — 18 октября.)

(Переход в надсистему дроблением речевого стиля рассказчика.)

### Пример 305

*В романе М.А. Булгакова «Мастер и Маргарита» три типа рассказчика:*

– *нейтральный, как бы отсутствующий автор;*

– *автор, как действующее лицо романа:*

*«Поэтому нет ничего удивительного в таком хотя бы разговоре, который однажды слышал автор этих правдивых строк у чугунной решетки Грибоедова»;*

– *автор, выступающий как бы от имени читателя:*

*«Да, взметнулась волна горя при страшном известии о Михаиле Александровиче. Кто-то суетился, кричал, что необходимо сейчас же, тут же, не сходя с места, составить какую-то коллективную телеграмму и немедленно послать ее.*

*Но какую телеграмму, спросим мы, и куда? И зачем ее посылать? В самом деле, куда? И на что нужна какая бы то ни было телеграмма тому, чей расплющенный затылок сдавлен сейчас в резиновых руках прозектора, чью шею сейчас колет кривыми иглами профессор? Погиб он, и не нужна ему никакая телеграмма. Все кончено, не будем больше загроужать телеграф».*

(Переход в надсистему объединением нескольких типов рассказчика в одном лице.)

### Пример 306

*Первый же сборник романтических новелл Антония Погорельс-*

*кого «Двойник, или Мои вечера в Малороссии» строился как диалог автора и... его двойника.*

*(Немзер А. Тринадцать таинственных историй // Русская романтическая новелла. — М.: Худ. лит., 1989. — С. 5.)*

(Переход в надсистему удвоением рассказчика.)

### Пример 307

*...Весь роман Лермонтова «Герой нашего времени» с начала до конца написан от первого лица, — от первой фразы: «Я ехал на перекладных из Тифлиса» — до последней: «Больше я ничего не мог от него добиться»...*

*Но это «я» — не одного человека,... а трех. Трех, не считая Лермонтова.*

*(Долинина Н.Г. Печорин и наше время. — Л.: Дет. лит., 1975. — С. 81.)*

*(Эти «авторы»: странствующий офицер-литератор, Максим Максимыч, Печорин.)*

(Переход в надсистему объединением разных рассказчиков.)

Как же соотносится этот ход с остальными закономерностями развития **ХС**? Какое место занимает он в общем процессе?

Давайте возьмем **пример 304** — «двойная» лексика в стихотворении М.Ю. Лермонтова «Бородино» — и посмотрим.

Прием это применен Лермонтовым не просто так, не ради самовыражения. Совершенно отчетливо видно противоречие, которое автору пришлось решать.

**ХП-1:** Если стихотворение будет написано сниженной, «солдатской» лексикой, то будет показана «народная» точка зрения на это сражение, но не будет передано «величие события».

**ХП-2:** Если стихотворение будет написано высокой, «авторской» лексикой, то будет передано «величие события», но не будет показана «народная» точка зрения.

**ФП:** Лексика стихотворения должна быть сниженной, чтобы показать «народную» точку зрения, и должна быть высокой, чтобы передать «величие события».

Решено противоречие типовым приемом: разделением в пространстве (здесь совпадение с приемом разделения во времени, в литературе такое совпадение довольно часто). Часть лексики снижена, а часть — возвышена.

Решение позволило как минимум удвоить число функций **ХС**. Полу-

чено двойное восприятие описываемого события. Хотя для этого пришлось и удвоить число «рассказчиков». Но «рассказчики» эти совершенно ресурсные: персонаж-участник и автор. То есть идеальность полученной **ХС** выше, чем у **ХС**-прототипа — стихи о важном событии с одним рассказчиком, с одним типом лексики.

Можно рассмотреть с этой точки зрения и остальные приведенные примеры. Можно и сотни неприведенных. Везде будет одно и то же: переход в надсистему повышает идеальность **ХС**.

На всякий случай хочу еще раз напомнить: само по себе повышение идеальности не говорит о повышении художественной ценности **ХС**. Так же, как и отдельно взятые факты решения противоречия, перехода в надсистему и т. п. Говорить о повышении эффективности **ХС** можно только при сочетании многих разных факторов. Причем пока не удалось ответить на вопрос: а как же они должны сочетаться, в каком соотношении, в каких структурах. Это вопрос для будущих исследований.

А сейчас мы можем просто сформулировать следующий **Стандарт**.

## **Стандарт 10**

**Исчерпав резервы своего развития, система переходит в надсистему, объединяясь с другими. Дальнейшее развитие идет на уровне надсистемы.**

В понимании этого **Стандарта** есть один нюанс. Слова «исчерпав резервы развития» не следует понимать так, что сама по себе данная **ХС** не может больше развиваться. Ее резервы развития исчерпаны **в данных условиях** (грубо говоря, в данной задаче). В иных условиях она вполне может развиваться, не переходя в надсистему. Так, в других стихотворениях того же Лермонтова нет удвоения лексики. Там хватает лексических ресурсов одной группы. Не хватало ее только в «Бородине», где надсистема потребовала от лексики слишком уж многого.

В этом **Стандарте** не указан вариант дробления. Дело в том, что дробление тоже не одноразовое «событие», а процесс. Собранный материал дает право предположить, что дробление придется вынести в отдельный Стандарт.

Но это тоже еще впереди.

## 28. «СДВИГ ПО ФАЗЕ»

*В особь любую взглядишь по отдельности в каждой породе,  
Ты убедишься, что все они разнятся будут фигурой.*

**Лукреций**

Мы уже не первый раз сталкиваемся с переходом в надсистему. Один из приемов разрешения физпротиворечий — объединение — прямо указывает на этот шаг. Вспомним, как решалась задача о партии Головы в опере «Руслан и Людмила». От одного голоса перешли к надсистеме — группе голосов.

Обратим внимание на то, что голоса эти были **одинаковыми**.

Объединение нескольких ранее самостоятельных элементов в ТРИЗ принято называть полисистемой. Если эти элементы одинаковы, то полисистема называется **однородной**.

Вот еще несколько примеров однородных художественных полисистем.

### Пример 308

*На театре, как и в литературе, суть, однако, не в прямой формуле смысла, а в том, каким узором он выплывает, каким голосом говорит. Тут автору инсценировки и постановщику Ю. Аксенову пришлось точно нелегко: без этого «как» от автора, того гляди, один анекдотец останется — мелкогато. Значит, автора на сцену, да не в едином лице, а рассыпав его на полтора десятка персонажей «от театра». Они и добрых китежан изображают, и сотрудников редакции, и активных студентов, и членов Общества охраны природы — словом, составляют изменчивый и неизменный театральный хор, который при случае и подтанцует действию, и прокомментирует его, и заодно пространство сцены заполнит, расцветит его, так сказать, обеспечит зрелищность. И надо отдать должное театру — все это хор выполняет. (Марченко Т. Один в поле — воин? // Советская культура. — 1988. — 28 мая.)*

Отметим попутно одну особенность начального этапа в развитии полисистем: их части пока еще можно использовать по отдельности и по-разному.

### Пример 309

*В фильме «Раздумье о современнике»... одной из основных сюжетных линий картины было гневное осуждение реакционных сил, пытающихся возродить в Европе фашизм. Особые старания в этом отношении проявлял бывший канцлер ФРГ Конрад Аденауэр. Стало известно, что на одной из официальных церемоний де-*

*мократически настроенная фрау Клярсфельд нанесла пощечину Аденауэру. Пленка, запечатлевшая этот момент, была раздобыта съемочной группой. Авторы фильма умело использовали этот уникальный материал. В фильме это кадр появлялся несколько раз — несколько раз фрау Клярсфельд отвечивала звучную пощечину фашиствующему канцлеру, и несколько раз авторы картины комментировали событие: «Эта пощечина за Орадур! Эта пощечина за Лидице! Эта пощечина за Хатынь!»*

(Загданский Е.П. От мысли к образу. — Киев: Мистецтво, 1986. — С. 172—173.)

### Пример 310

*В альбоме «A Hard Day's Night» Мартин широко использовал и технику наложения голосов певцов и инструментов, и введение инструментов и их сочетаний. Так, он сдвоил, а потом строил голос Пола (Маккартни — Ю.М.) в его балладе «And I Love Her», сдвоил его же голос в «Can't Buy Me Love», а голос Джона (Леннона — Ю.М.) сдвоил в первой песне и в балладе «I'll Be Back». В песне «Can't Buy Me Love» звучит сдвоенная гитара Харрисона.*

(Воробьева Т. История ансамбля «Битлз». — Л.: Музыка, 1990. — С. 125.)

Полисистема — это тоже **ХС**. И, следовательно, она подчиняется всем тем же закономерностям, что и моносистемы. В частности, структурированию. Мы уже знаем, что равномерная структура должна превратиться в структуру с заданной неравномерностью. То есть одинаковые элементы полисистемы должны стать разными, но образующими какую-то свою, внутреннюю регулярность. Проще всего, если все эти элементы будут немного отличаться друг от друга по какому-то одному параметру.

Такие системы называются **полисистемами со сдвинутыми характеристиками**.

### Пример 311

*Фраза из «Калейдоскопа» Р. Брэдбери: «Он падал быстро, как пуля, как камень, как железная гиря». Здесь сдвигаемой характеристикой является «тяжесть» объекта сравнения. Камень тяжелее пули, железная гиря тяжелее камня.*

### Пример 312

*Центр города всегда выгодно отличался от периферии по качеству жизни его обитателей. В крупных городах это превращается в серьезную проблему. Архитекторы-градостроители предложили в таких городах делать несколько центров. Но не одинаковых, а несколько отличающихся друг от друга.*

(Бархин М. Как развязать узел? // Советская культура. — 1988. — 4 июня.)

## Пример 313

*Новой формой монументального искусства, зародившейся в условиях советской жизни, была «Аллея ударников» в Центральном парке культуры и отдыха в Москве.*

(Яхонт О.В. Советская скульптура. — М.: Просвещение, 1988. — С. 58.)

*При всем уважении к талантливым советским скульпторам следует заметить, что аллея «ударников» Олимпийских игр была уже в Древней Греции. В Древнем Риме на форуме Траяна тоже стояли ряды «ударников» — знаменитых римских граждан. Но и античные и советская аллеи представляют собой полисистемы со сдвинутой «портретной» характеристикой.*

## Пример 314

*В начале 1642 года Рембрандту заказала групповой портрет организация добровольных стрелков, как именовалась местная служба городской охраны. Надо было написать 17 офицеров — всю верхушку корпорации. По существующей традиции на такой картине все портретируемые размещались вокруг начальника и каждый из них должен был быть хорошо виден. И Рембрандт неоднократно так писал. А в этот раз ему пришлось в голову создать совсем своеобразную композицию. Все портретируемые были расставлены в необычное шествие, которое из глубины картины стремительно направляется к зрителю. Яркий свет, который падал с левой стороны, освещивал станы передних стрелков, лица более отдаленных, но кое-кто оставался в тени, и сверкало лишь острие его копья. Эта борьба света и тени придавала шествию напряженную беспокойную атмосферу военной тревоги. Такой композицией художник хотел напомнить недавние освободительные бои голландцев против испанцев.*





С точки зрения нашей модели такая композиция не просто так «пришла в голову» художнику, а была естественным развитием жанра группового портрета. От однородной (по характеристикам положения и освещения) полисистемы он перешел к полисистеме со сдвинутыми характеристиками. А уж что такая **ХС** кому напоминает — это дело смотрящего, его групповой культуры.

### Пример 315

*Православная икона была одиночной ХС. Писались иконы по строгому канону-образцу и походили одна на другую. Иконописец Дионисий написал парную икону — «Митрополит Петр» и «Митрополит Алексей». В этой паре «портреты» митрополитов слегка отличаются друг от друга цветовой гаммой.*

### Пример 316

*Древние греки рисовали своих танцоров фаза за фазой на стенках глиняных сосудов, создавая танцевальный «фильм», возникающий в их воображении. (Если вращать такую амфору, то изображенная на ней фигурка начинала танцевать. — Ю.М.)*  
(Красный Ю.Е., Курдюкова Л.И. Мультфильм руками детей. — М.: Просвещение, 1990. — С. 7.)

### Пример 317

*Плакат «Южная Африка борется». На нем изображена фигура молодого негра в пяти последовательных позах — от лежащей в отчаянии до стоящей в позе готовности к борьбе.*



Полисистемы однородные, а еще больше со сдвинутыми характеристиками могут выполнять несколько функций. Каждая фигурка древнегреческого танцора показывала одну фазу танца, а вместе они передавали танец целиком, движение. Но функции эти близки, похожи. Если же нужно выразить несколько **разных** тем, то приходится еще более увеличивать различие между элементами, составляющими полисистему. Тогда появляются **разнородные** полисистемы, т. е. состоящие из разных элементов.

## Пример 318

*Комедия Д.И. Фонвизина «Недоросль» – классицистическое произведение. Но типичной структуры пьесы классицизма оказалось мало для выражения новой темы: плохого воспитания как причины падения нравов дворянства. Поэтому в пьесу введены сцены бытовые, недопустимые по канонам классицизма. Таким образом, «Недоросль» – система, состоящая из разных по стилю частей.*

## Пример 319

*Вспомните «Евгения Онегина» (музыка П. Чайковского), «Укрощение строптивой» (по мотивам музыки Д. Скарлатти), которую показывали в Риге (балет Вюртембергского театра, руководитель Джон Кренко – Ю.М.). Это был прекрасный ответ людям, которые считают, что классический балет регрессирует. Неожиданно свежо и остроумно, объединив классический и бытовой танцы, пантомиму, отличаясь радостью игры, танцевальных бытовых выходов, балетом стал как роман Пушкина, так и комедия Шекспира. Это не была хореодрама, не был также балланчинский симфонизм или философский реализм Григоровича, а был близкий и понятный любому зрителю бытовой спектакль с сочными, рельефными характерами, психологической глубиной, человечностью.*

*(Liepa M. Gribu dejot simts gadu. — Rīga: Liesma, 1981. — Lpp. 54–55.)*

Марис Лиэпа неточен. Классический балет действительно регрессирует и необратимо. А вот разнородная полисистема, которую и описал в приведенном отрывке Лиэпа, еще имеет ресурсы развития. Сам Лиэпа своей жизнью и деятельностью доказал, что действительно новые СВ для новых тем надо искать отнюдь не в классическом балете. Он был первым из известных советских артистов, кто все-таки воспринял и начал развивать рок-балет.

## Пример 320

*Наиболее сложным и необычным было решение композиции «А.С. Пушкин», где поэт изображен рядом со своей женой, Н. Тоголем и царем Николаем I. <...> Повторные изображения Пушкина, как и Натальи Николаевны, отличаются друг от друга различными состояниями образов, позой, одеждой, различным обрамлением, вплоть до выделения различных фигур специальной рамой. На отдельном пьедестале помещена большая посмертная маска поэта. (Яхонт О.В. Советская скульптура. — М.: Просвещение, 1988. — С. 196–197.)*

## Пример 321

*Образцом купола для кафедры Санта Мариа дель Фьоре для Брунеллески послужил купол Пантеона. Готический костел увенчал купол, происходивший из Рима — первый наглядный триумф нового стиля над старым.*

(Guze Joanna. *Na tropach sztuki*. — Warszawa, Nasza Książnica, 1982. — S. 161.)



На этом примере особенно хорошо видно, что переход в надсистему не просто увеличивает выразительные возможности **ХС**, но создает совершенно новую систему. На низких рангах это просто новые системы, на более высоких — новые жанры, виды искусства. Еще выше — новые стили. С этой разнородной пары, построенной Брунеллески, началась архитектура Возрождения.

## Пример 322

*...Известный американский рок-музыкант Фрэнк Заппа, звезда которого взошла еще в 60-е годы, собирается совершить европейское турне необычным дуэтом с «властелином гитары» Пако де Лусиа. Их первый концерт состоялся в прошлом году в Испании и с тех пор, ввиду ошеломляющего успеха у слушателей, уже несколько раз транслировался по телевидению.*

(|| Советская культура. — 1989. — 13 апреля.)

Справедливости ради, стоит заметить, что «необычен» этот дуэт был только для «Советской культуры». В 1969 году в королевском Альберт-холле состоялся концерт рок-группы «Deep Purple» и симфонического оркестра, исполнявший написанную участником группы Джоном Лордом сюиту для рок-группы с оркестром. В 1988 году вышел диск, на котором записан дуэт рок-музыканта Фреда Меркьюри

и оперной певицы Монсерат Кабалье. Это уж не говоря о том, что Элвис Пресли исполнял классические неаполитанские романсы, а Марио Ланца — песни «Beatles».<sup>1</sup>

Не только рок-музыка вынуждена объединяться с другими стилями. Вагнер ввел принципы симфонической музыки в оперу. Бетховен ввел хор в симфонию, а Асафьев — в балет (9 симфония и балет «Пламя Парижа»).

Скрябин в симфонической поэме «Прометей» сделал первую попытку объединить музыку и светорежиссуру. А Чюрленис пытался объединить музыку с живописью.

Это судьба любой **XC** на любом ранге. И каждый раз такое объединение воспринимается в штыки. Вспомним хотя бы, как протестовали против звукового кино В. Шкловский, Д.У. Гриффит, С. Эйзенштейн. Хотя звуковое кино — это все то же объединение немого кино с искусством декламации.

Однако вернемся к нашим полисистемам.

Разнородность элементов в них может иметь разную степень. Максимальная степень разнородности — это просто противоположные элементы, антиэлементы. (Вспомним, такой прием разрешения физ-противоречий тоже рассматривался). Полисистема из таких антиэлементов называется инверсной.

### Пример 323

*Парные персонажи в литературе часто образуют разнородную систему. Тиль Уленшпигель и Ламме Гудзак, Дон Кихот и Санчо Панса... А вот в романе И. Гончарова «Обломов» главные герои — Обломов и Штольц — просто-таки противоположны.*

### Пример 324

*(В романе Л.Н. Толстого «Война и мир» — Ю.М.) Противопоставлены друг другу Кутузов и Наполеон, Элен и Наташа Ростова, Тихон Щербатый и Платон Каратаев, Николай Ростов и Борис Друбецкой. Антиподами друг другу предстают целые семьи (Курагины и Ростовы), и сцены сражений (Аустерлицкое и Бородинское), пейзажи (дуб мертвый и зазеленевший).*

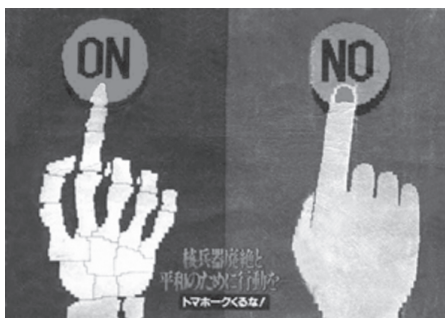
*(Левитан Л.С., Цилевич Л.М. Основы изучения сюжета. — Рига: Звайгзне, 1990. — С. 165.)*

---

<sup>1</sup> Интересно сравнить тон «Советской культуры» со словами всемирно известного скрипача Иегуди Менухина: «К сожалению, у меня не было возможности выступить вместе с «Битлз». Я всегда сожалел об этом, так как был их постоянным и страстным поклонником. (Шмидель Г. BEATLES. Жизнь и песни. — М.: Музыка, 1990. — С. 112.)

## Пример 325

*Посмотрим на плакат японского художника Ю. Хасегавы «Выбирайте: включать — не включать». Это типичный пример инверсной полисистемы. Противоположны цвета половин плаката. Противоположны (жизнь-смерть) изображения руки. Даже надписи на кнопках противоположны сразу по двум параметрам — по смыслу («нет» и «в») и по форме (NO и ON).*



Конечно, каждый из видов полисистем решает свои задачи, каждый хорош на своем месте. И все-таки, рассматривая длительное развитие одних и тех же полисистем, мы можем заметить закономерность:

**Степень различия между элементами полисистем увеличивается.**

Это не значит, что каждая ХС обязательно пройдет все четыре этапа этого процесса. Схема обобщенная. Да и границ между этими этапами четких нет. Любая конкретная ХС может перескакивать через ступени, может вообще сразу оказаться в конце пути. Все зависит от конкретных условий. Но в общей массе закономерность выполняется и каждая последующая ступень оказывается богаче выразительными возможностями, эффективнее, чем предыдущие.

Повторим еще раз все четыре типа полисистем по нарастанию различия.

Однородные (**примеры 308 — 310**).

Со сдвинутыми характеристиками (**примеры 311 — 317**).

Разнородные (**примеры 318 — 322**).

Инверсные (**примеры 323 — 325**).

Отметим и такую важную особенность. Внутри каждого типа развитие идет в три этапа: **моносистема — бисистема — полисистема**. То есть элементы, которые использовались в одиночку, часто сперва объединяются по двое, и только потом их становится больше.

Примером может служить линия развития японской ксилографии, описанная в книге:

Виппер Б.Р. Введение в историческое изучение искусства. — М.: Изобразительное искусство, 1985. — С. 38.

Все примеры из картотеки Р.С. Флореску.

### **Пример 326**

*Художник Моронобу пользовался контрастом черного и белого, извлекая из линий и пятен декоративное звучание. (То есть на ранге краски пока моносистема – черная. Белый цвет дает бумага – Ю.М.)*

### **Пример 327**

*Художник Масанобу в 1743 году первый применил печатание в два цвета: розовый и зеленый.*

### **Пример 328**

*В 1764 году целая группа художников, работавших в Эдо и принадлежавших к направлению укие-э (обыденная жизнь), стала создавать многоцветные гравюры с нескольких досок. На этой почве возникает искусство таких выдающихся мастеров японской цветной ксилографии XVIII века, как Харунобу, художника, создавшего нежные образы женщин в пронизанных поэтическим настроением пейзажах; Утамаро, стремившегося к индивидуализированным женским образам и утонченным, переливчатым тонам колорита; и Сяраку, специализировавшегося на изображении экспрессивных, полных эмоционального напряжения портретов актеров.*

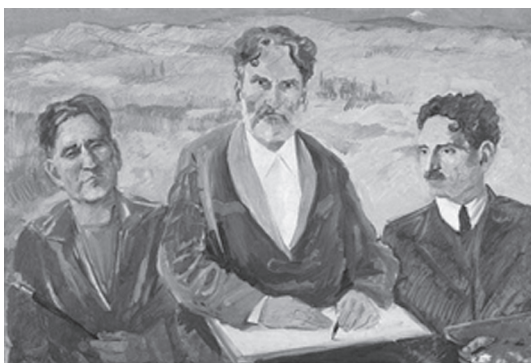
## 29. ИСКУССТВО ВЗАИМОДЕЙСТВИЯ

*Двое несчастных, находящихся в дружбе, подобны двум слабым деревьям, которые, одно на другое оперевшись, легче могут противиться бурям и всяким неистовым ветрам.*

**Козьма Прутков**

Итак, все в нашем мире рано или поздно переходит в надсистемы. Не исключение в этом смысле и жанр портрета. И как у любых **ХС**, у полипортретов есть свои разнородные полисистемы (те же групповые портреты). Есть и свои полисистемы со сдвинутыми характеристиками. В частности — портреты, на которых изображен один и тот же человек, но в разных возрастах.

Сравним два таких портрета.



### Пример 329

М. Сарьян. Автопортрет (Три возраста).



### Пример 330

У. Земзарис.  
Портрет Э.М.  
Закис.

Я не раз давал эту пару портретов слушателям семинаров. И всегда большинство слушателей считало портрет Э.М. Закис более эффективной **ХС**. Чем же он отличается от автопортрета Сарьяна?

И в первом, и во втором случаях перед нами полисистемы со сдвинутой возрастной характеристикой. Но в первом случае три разновозрастных Сарьяна чисто механически совмещены на одном полотне. На втором же портрете молоденькая военная медсестра Эльвира Закис и пожилая деятельница культуры Латвии Э.М. Закис связаны между собой. И не только нашим знанием, что это один и тот же человек. Они смотрят друг на друга, держат друг друга за руку, словно безмолвно разговаривают между собой, делясь то воспоминаниями военной юности, то опытом жизни. Два элемента этой полисистемы **взаимодействуют**.

Рождаются полисистемы, чаще всего, как просто набор элементов.

Целое они образуют довольно непрочное, несвязное. Но в следующих **ХС** эти элементы неизбежно начинают взаимодействовать. И тем самым резко повышают идеальность системы — характер взаимодействия сам по себе может нести новые функции. Так, взаимодействие фигур на полотне У. Земзариса передает живую связь поколений, которой нет на полотне Сарьяна.

Появление взаимодействия между элементами полисистемы, а затем усиление этого взаимодействия — это тоже закономерное явление.

### Пример 331

*Если пещерная палеолитическая живопись состоит из отдельных, не связанных между собой фигур, то в наскальной живописи (более поздний этап — Ю.М.) преобладают многофигурные композиции, живо воспроизводящие различные эпизоды из жизни мезолитических охотников.*

*(Мириманов В.Б. Первобытное и традиционное искусство. — М.: Искусство, 1973. — С. 157–158.)*

### Пример 332

*В XVI в. огромный размах получило крепостное строительство... Крепостные сооружения этого времени представляют собой целостные архитектурные ансамбли, они играли большую роль в формировании облика городов, определяли их общую планировку.*

*(Зезина М.Р., Кошман Л.В., Шульгин В.С. История русской культуры. — М.: Высшая школа, 1990. — С. 88.)*



### Пример 333

*Если писатель и не создавал особой рамки для своих рассказов, а просто соединял их в сборник («Мечты и жизнь» Н.А. Полевого, «Рассказы о былом и небывалом» Н.А. Мельгунова), то и тогда диалогический мотив сохранялся. Рассказы вступали между собой в сложное взаимодействие, их смыслы переливались, подсвечивали друг друга, контрастировали.*

*(Немзер А. Тринадцать таинственных историй // Русская романтическая новелла. — М.: Худ. лит., 1989. — С. 5 — 6.)*

Последний пример высвечивает одну особенность этой закономерности.

Если **ХС** уже достигла взаимодействия между частями полисистемы, так сказать, доросла до этого возраста, то она «приучает» к этому и своего потребителя. Когда русская романтическая повесть из «кучи» отдельных рассказов превратилась в сборники взаимодействующих рассказов, в циклы, этот эффект был автоматически перенесен читателями и на те сборники, в которых это взаимодействие не предусматривалось. «Кто ищет, тот всегда найдет» — и читатели, искавшие взаимодействия, находили его.

### Пример 334

*Вспомним пример с первыми же песнями «Beatles». Вместо набора популярных слов-ситуаций они начали выстраивать сюжеты, вводить взаимодействие.*

Конечно, и у предыдущих поп-музыкантов тексты песен не были хаотическим набором слов. Но у «Beatles» слова сильнее взаимодействовали между собой. Именно не лексикой (столь же ограниченной), а сюжетом и образностью отличаются стихи Леннона и Маккартни от текстов предшественников.

### Пример 335

*Вещественную смесь (т.е. краски на палитре) противоположных красок нужно заменить их оптической смесью. Краски смешиваются естественно на известном расстоянии, на основании симпатического закона, которым они связаны. Тогда колорит достигает большей экспрессии и силы.*

*(Синьяк П. От Эжена Делакруа к неомпессионизму. — М., 1913. — С. 17 — 18.)*

Опять то же самое. Краски, **определенным образом** положенные рядом, начинают взаимодействовать, образуя совершенно новый колорит. Это открытие, судя по высказываниям Синьяка, сделал Делакруа.

## Пример 336

*Выставка начинает осознаваться уже не как простая совокупность картин различных живописцев, но как единый ансамбль полотен. То же самое происходило у современных поэтов, которые старались выступить уже не с отдельными стихами или сборниками стихов, как это было в XIX веке, но с законченными лирическими циклами, каждый раз давая этим циклам то или иное название. За год или в год открытия «Голубой розы» (1907) возникали знаменитые циклы Блока «Ночная фиалка» и «Снежная маска». Как и в книжке стихов, проникнутых общей эмоцией, выставка близких по настроению полотен воспринималась как единое целое.*

*(Поспелов Г. О «валетах» бубновых и валетах червовых // Панорама искусств № 1. Советский художник, 1978. — С. 128.)*

Конечно, можно усмотреть взаимодействие и в предыдущих выставках и сборниках стихов. Но чаще всего это взаимодействие возникает только в восприятии зрителя или читателя. Оно не было задумано авторами. Изменение, происшедшее в начале XX века, заключается в том, что такое взаимодействие стало сознательной целью. Выставка или цикл стихов из набора (просто полисистемы) превратились в самостоятельную **ХС**. Загружен новый ранг, ранее «пустовавший». Эффективность значительно возросла. А поскольку это достигнуто без введения дополнительных элементов, то возросла и идеальность такой **ХС**.

А значит, мы можем сформулировать еще один **Стандарт**.

### Стандарт 11

**Эффективность надсистемы повышается при взаимодействии элементов этого объединения между собой.**

## 30. «СВЕРНИСАЖ»

*Так значит, конец мой — еще не конец.  
Конец — это чье-то начало.*

**В.С. Высоцкий**

Взаимодействие, как мы видели, может иметь разную степень. Оно может быть легким, едва заметным, как у картин на выставке. А может достигать такой силы, что отделить элементы друг от друга становится практически невозможно. И тогда части такой полисистемы начинают сливаться, срастаться. Функции, общие для всей полисистемы, начинают выполнять общие, слившиеся части.

Такой процесс в ТРИЗ называется **свертыванием**.

Лучше всего процесс свертывания иллюстрирует карикатура художника В. Пескова.



### Пример 337

*Телебалет «Валенсианская вдова», созданный на музыку известной сюиты Арама Хачатуряна к комедии Лопе де Вега, — работа объединения «Экран». <...> Сюжет комедии, как известно, прост: вдова дала обет безбрачия, но, вновь подстреленная Купидоном, вступает в мир новой любви. Сюжет, трансформированный в образность пластическую, нам «помогает» осознать некий Ведущий, то бросающий в своих монологах иронический вызов жанру балета, то перевоплощающийся в персонаж комедии — дядюшку Лусенсьо, опекуна красавицы вдовы. Актер драмы в балете? Почему бы и нет? Тем более, что сию роль принял на себя прославленный спектаклем «Учитель танцев» народный артист СССР Владимир Зельдин.*

*(Грум-Гржимайло Т. Пусть танцуют! // Литературная газета. — 1987. — 24 июня.)*

По сравнению с прототипами — обычными балетными или телебалетными спектаклями — здесь виден, во-первых, переход в надсис-

тему (объединение балета с драматическими элементами), а во-вторых, перед нами частичное свертывание (один актер играет две роли).

Впрочем, на частичном свертывании полисистемы не останавливаются.

Вспомним **задачу 21** — о театре одного актера. Это уже полное свертывание всех актеров в одном. В результате возник новый род театрального искусства — типичный пятый уровень изменений.

### Пример 338

*Проект свердловских архитекторов А. Коротковского, Г. Дубровина, А. Овечкина и инженера В. Косарева — открытие. Первое в стране культурно-спортивно-зрелищное сооружение подобного типа. Культура и спорт под одной крышей. <...> Громадные, по 22 метра, пролеты и потому всего две колонны на зал. Пол где выше, где ниже, в зависимости от функции зоны. По периметру: прямо у входа — игральные автоматы. Слева и выше площадка для отдыха. Двухметровая клетка с попугаями. Кресла-качалки. В углу — бассейн. Душевые кабинки. Детский мини-городок с аттракционами. В другом углу — зрительный зал амфитеатром. Сцена. Рояль. Экран. Борцовский ковер (можно теннисные столы). Волейбольная (баскетбольная, гандбольная) площадка, огражденная падающей с потолка сеткой. Буфет. Над ними площадка для занятий аэробикой. Перед ними — для танцев. Все это перемежается пальмами, столиками и скамейками. Перегородок нет.*

*В этом... и заключается главная идея центра. <...>*

*Центр — одновременно и ярмарка, и выставочная галерея, и бульвар, где дозволено просто фланировать*

*(Семкин В. Балтым, центр: вход свободный // Комсомолец. Петро- заводск. — 1985. — 13 июля.)*

### Пример 339

*Молодежная музыкальная культура у нас появилась как противовес официальной эстраде. Но в первые годы она как бы разделилась: тексты были у бардов, а современные ритмы у рок-групп. <...> Но к концу 70-х зарубежные записи уже были в значительной степени оттеснены отечественными рок-группами, лучшие из которых профессионально владеют и текстовой, и музыкальной стороной своего совсем не легкого ремесла. (Орлова И.В. В ритме новых поколений. — М.: Знание, 1988. — С. 39.)*

Если в **примере 338** свертывание произошло на ранге элементов здания, то в **примере 339** на гораздо более высоком ранге — ранге стилей.

## Пример 340

*Примером свертывания на нижних рангах в литературе может служить вид сравнений, при котором исключается сравнительный союз. Например, можно было бы сравнить клавиши рояля с птицами таким образом: «Клавиши как стая птиц. Игра на рояле, как кормление птиц с руки». Б. Пастернак свертывает это сравнение в короткой фразе: «Я клавишей стаю кормил с руки».*

## Пример 341

*(О балерине Лилии Сабитовой.) А еще в одной пластической зарисовке... она создает любопытное «треуголосие»: стихи, музыка Чайковского и танец. Три темы, которые то сливаются воедино, то вступают в противоборство, — возникает необычный полифонический эффект, аналогов которому мне доселе встречать не приходилось.*

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

Свертывание может происходить даже на таком неожиданном ранге, как название.

## Пример 342

*Отдав дань павшим, Дмитрий, получивший в народе прозвище Донской, проследовал по берегу Яузы и далее вдоль берегового откоса Москвы-реки к Кремлю. К этому времени ремесленные слободы разрослись и вышли за пределы белых стен. Здесь, на краю зеленого луга, на пороге Москвы, заложили еще одну церковь.*

*По мысли полководца, на этом месте из года в год, из века в век потомки должны будут почитать его соратников, павших на Куликовом поле. Погибших было такое множество, что перечислять приходилось все известные имена, и поэтому церковь назвали «Всех святых»...  
(Бродский Б. Связь времен. — М.: Детская литература, 1974. — С. 138.)*

Название этой главы, кстати, тоже пример свертывания. На каком ранге — несложно определить самостоятельно.

Свертывание, как мы видим, такой же обязательный элемент развития **ХС**, как и просто переход к полисистемам или повышение степени взаимодействия элементов. А значит, мы снова имеем право сформулировать **Стандарт**.

## Стандарт 12

**Эффективность надсистем повышается при их свертывании, т. е. слиянии частей, общих для всех элементов.**

Даже частичное свертывание значительно повышает эффективность **ХС**.

Убедиться в этом можно, сравнив две очень близкие, почти одинаковые **ХС**, одна из которых свернута.

Следующие два примера представляют собой такие системы. В обоих идет сопоставление человека и грозы. В обоих сопоставление это не прямое, а через пейзаж.

### Пример 343

*Это было в Карелии, на берегу лесного озера. Его кровать стояла на застекленной веранде, и я сидел рядом и видел сразу и его темное небритое лицо... мертвое лицо... и огромную тучу над лесом на той стороне озера. Врач сказал: «Умер». И тотчас же ударил гром невиданной силы, и разразилась такая гроза, какие на редкость даже на южных морях. Ветер ломал деревья и кидал их на мокрые розовые скалы, так что они разлетались в щепки, но даже их треска не было слышно в реве ветра. Озеро стеной шло на берег, и в эту стену били не по-северному яркие молнии. С домов срывало крыши. Повсюду остановились часы — никто не знает почему. Животные умирали с разорванными легкими. Это была неистовая, зверская буря, словно весь неживой мир встал на дыбы. А он лежал тихий, обыкновенный, и, как всегда, это его не касалось.*

(Стругацкий А., Стругацкий Б. Стажеры. — М.: Молодая гвардия, 1968. — С. 127 — 128.)

### Пример 344

*Дрожащими руками Поля накрывала на стол, и вдруг из перевязанной ладони выскользнула любимая Варина чашка. ...Обернувшись на звон, Варя увидела ослепительные черепки на полу, залитые молнией, и почти черный румянец испуга на Полиных щеках. Все скопившееся за эти дни вырвалось наружу. Ливень грянул одновременно по всей Москве. Он зыбунами ходил по крышам, захлестывал в комнату, превращаясь в туман и брызги, так что Полина подушка тоже оказалась мокрой. Напрасно Варя старалась утешить подругу. Тучка стояла прямо над Благовещенским тупиком. Можно было дивиться, как в такой маленькой махе умещалось такое отчаяние. И едва ливень в два могучих маха промыл застойный воздух, горная свежесть разлилась по Москве.*

(Леонов Л. Русский лес. — М.: Молодая гвардия, 1954. — С. 116.)

Полное свертывание не просто завершает цикл развития **ХС**. Оно дает поразительный диалектический эффект. Если полисистему по началу еще можно разделить, то свернутую **ХС** разделить на бывшие составные части уже невозможно. Полисистема снова становится моносистемой. Но — на более высоком ранге.

Этот процесс можно представить в следующем виде. Моносистема для повышения своей эффективности, для усиления выразительности начинает обрывать дополнительные частями, как бы расширяться, увеличиваться. Но одновременно между этими частями нарастает взаимодействие, они начинают сливаться. Полисистема снова уменьшается и в конце концов снова превращается в моносистему. Но более эффективную, более богатую выразительными возможностями.

Этот процесс исследователи ТРИЗ Ю.П. Саламатов и И.М. Кондраков назвали «волной идеализации». В результате ее, как мы уже говорили, возникает новая система рангом выше. Если начало лежало на ранге произведения, то получается новый поджанр, а то и жанр. Если объединялись жанры, то мы можем получить новый род или даже вид искусства. И так далее.

Пока не дойдем до самого верха иерархии **ХС**.

## 30А. ВОЛНА ЗА ВОЛНОЙ

*Изначально сложная система никогда не работает и нет никакой возможности что-либо исправить, чтобы она работала. Нужно начать сначала, взяв за основу просто функционирующую систему.*  
**(Из законов Мерфи)**

Насколько же постоянны, обязательны эти процессы для разных **ХС**? Можно ли говорить о какой-то общей закономерности? Лучше всего убедиться в таких вещах на конкретных примерах.

Представим теперь переход в надсистему в виде схемы.



А теперь посмотрим ряд примеров и попытаемся их разобрать «по косточкам».

### Пример 345

*Тяготение рок-музыки к крупной форме проявилось довольно быстро. Так, уже «Битлз» от отдельных песен переходят к дисканциклам, объединенным художественным замыслом, — «Пусть будет так», «Клуб одиноких сердец сержанта Пеппера», «Монастырская дорога». Создают в большей или меньшей степени отличающиеся музыкальной целостностью диски и другие группы: «Пинк Флойд» — «Полное блюдо секретов», «Волынец у врат зари», «Обратная сторона Луны»; «The Who» — «Мое поколение» и т.д.*  
(Орлова И.В. В ритме новых поколений. — М.: Знание, 1988. — С. 29).



*На этом рок-музыка не остановилась. Ассоциативное взаимодействие песен, пожалуй, максимума достигло в альбоме «Pink Floyd» — «The Wall» («Стена»). Это не просто общий художественный замысел, а сплошной сюжет, спектакль из песен. Да он и поставлен на сцене. Для сцены предназначен и такой вид рок-музыки, как рок-опера.*

*Здесь уже не только ассоциативный, но и вполне «эпический» сюжет. И взаимодействие музыкальных номеров не только музыкальное, но и содержательное.*

*«Beatles» в альбоме «Abbey Road» применили и частичное свертывание песен. На второй стороне несколько из них без паузы переходят одна в другую, «обмениваются» частями. Еще большее свертывание в композиции П. Маккартни «Picasso's Last Words» (альбом «Band on the Run»). В нее в качестве составных частей входят фрагменты из других песен этого альбома. Причем не в исходном виде, а адаптированные к композиции — со сменой ритма, тональности, даже лада.*

Приложим эту сверхкраткую историю рок-музыки к нашей схеме. Мы увидим полное совпадение. Моносистемы (песни) от простого разнородного набора начинают переходить к взаимодействующему комплексу, а затем и к частично свернутым формам. Уже на этапе взаимодействия мы наблюдаем новый переход в надсистему — объединение с театральным искусством (рок-шоу, рок-спектакли, рок-опера, рок-балет). Но в этой линии пока нет полностью свернутых форм. Значит, имеем право прогнозировать.

Но прежде, чем это делать, рассмотрим еще один музыкальный пример.

### **Пример 346**

*Речь идет о сюите. Первоначально этим словом назывались произведения, состоящие из ряда танцев, контрастирующих друг другу по характеру и ритму. Самое слово «сюита» и означает «ряд», последовательность. Это одна из самых старинных форм инструментальной музыки, сюиты создавались еще в XVI — XVII веках для лютни и клавесина, различных ансамблей. Сначала в сюите объединялись два танца: быстрый и медленный. Постепенно сложился устойчивый, широко распространенный в XVIII веке тип сюиты, включавший в себя четыре традиционных танца: аллеманду, куранту, сарабанду и жигу, к которым могли добавляться и другие. Соседние части сюиты контрастировали по ритму*

*и темпу, завершалась сюита очень быстрым танцем – жигой. Впоследствии, с развитием более сложной формы инструментальной музыки, а именно симфонии, сюита отошла на второй план. Но ее развитие не прекратилось. Сюита в XIX веке уже не связана так непосредственно с танцевальной музыкой, она включает отдельные музыкальные картинки, в ней могут чередоваться танцевальные и нетанцевальные части. Но основной принцип – контраст между ее соседними частями – сохраняется. Такова, например, широко известная сюита Эдварда Грига «Пер Гюнт», включающая ряд эпизодов из музыки к театральной постановке одноименной оперы Г. Ибсена. («Утро в горах», «Смерть Озе», «Танец Анитры», «В пещере горного короля»)*

*(Васина-Гроссман В. Книга для любителей музыки. — М.: Советская Россия, 1964. — С. 98.)*

Несмотря на традицию противопоставлять рок-музыку «серьезной» музыке, мы видим ту же самую картину. Отдельные моносистемы — танцы (точнее, «бранли»). Затем они объединяются в полисистему (инверсную) — двухчастную сюиту. Затем сюита становится четырехчастной (то есть, еще одно объединение), сохраняя свой инверсный принцип. Еще один переход в надсистему связан с включением нетанцевальных фрагментов. И постоянное нарастание взаимодействия, вплоть до сюжетных систем.

Но ни в первом, ни во втором примерах мы не видим полностью свернутых форм. Во втором примере они просто не описаны. На самом деле отдельные попытки свертывания в сюите делал уже И.С. Бах (партиды для клавира, для скрипки и виолончели соло и др.). Еще более глубокое свертывание делали Й. Гайдн и В.А. Моцарт («Хафнер-серенада»). Со второй половины XIX века сюита становится сюжетно-программной с общей тональностью в крайних частях — свертывание продолжается (Н.А. Римский-Корсаков «Антар» и «Шехерезада»; С.С. Прокофьев «Скифская сюита» и др.). Продолжается и объединение с новыми музыкальными формами. Так, в начале XX века Хиндемит вводит в сюиту шимми, бостон и рэгтайм, а А. Шенберг и А. Берг — принципы додекафонии.

В музыкально-хореографических же сюитах свертывание достигает максимума. Такая сюита превращается в целостный фрагмент или картину балета и чаще носит название дивертисмента.

В рок-музыке такого глубокого свертывания пока нет. И не удивительно. Возраст сюиты около четырех веков. Рок-музыке же чуть перевалило за сорок лет. Скорее удивительно, что за такой короткий срок она успела так много (Позже мы увидим, что это тоже закономерно).

Но если из двух совершенно «параллельных» линий одна зашла чуть дальше, то мы имеем полное право спрогнозировать то же и для другой линии. И от рок-музыки тоже можем ожидать больших и полностью свернутых форм. Шагом на этом пути можно рассматривать «Ливерпульскую ораторию» П. Маккартни, по форме написанную в традициях классической оратории, но по стилю относящуюся к року.

Чтобы не сложилось впечатление, что эта схема соблюдается только в музыке, рассмотрим другие линии.

### Пример 347

*К элементарным, зачаточным формам осмысления киноа-  
териала относятся жанры ретроспективы, антологии, попытки  
выстроить фильмы в более или менее продолжительную серию.  
Из опыта прошлого (1987-го – Ю.М.) года назовем многомесяч-  
ную антологию советского мультипликационного кино, рет-  
роспективы фильмов И. Пырьева и С. Герасимова. В январе-фев-  
рале нынешнего к этому ряду добавилась... ретроспектива ра-  
бот Ларисы Шепитько. Чуть сложнее – жанровая конструкция с  
участием ведущего, критика. Попытки предварить показ фильма  
квалифицированным комментарием предпринимаются уже очень  
давно и очень редко оказываются удачными. Причины этого, ду-  
мается, в туманности – даже для создателей передачи – целей  
и смысла предлагаемого «вступительного слова» к картине. Ощу-  
щаемая комментатором неопределенность своей роли переда-  
ется и зрителю. <...> Гораздо увереннее и свободнее чувствует  
себя критик в «Воскресном кинозале», программе-дебютанте  
нынешнего года. Несколько фильмов, не схожих по тематике,  
жанрам, представляющих документалистику, мультипликацию,  
научно-популярное, игровое кино, дают ведущему материал для  
обобщений, размышлений о внутреннем единстве кинорежиссу-  
ры, богатстве и сложности пронизывающих его связей, тенден-  
циях развития, законах ремесла и мастерства художника.  
(Пархоменко С. Говорить ли, показывая кино? // Советская культу-  
ра. – 1988. – 24 мая.)*

Похоже, не правда ли? Сначала по телевидению показывают от-  
дельные фильмы.

Затем переходят в полисистему со сдвинутыми характеристиками  
— показывают ряд фильмов одного режиссера. Это дает новую фун-  
кцию — возможность отслеживать развитие режиссера, связь его ра-  
бот с изменяющимся временем.

Переход в надсистему из этой точки (объединение с комментатором) оказался неудачным. Неудивительно — не учтен закон согласования. Обозреватель газеты, откуда взята цитата, очень точно подметил: фильмы говорят зрителям одно, а комментатор — другое. Они же из разных культурных групп!

Зато гораздо более удачной оказывается попытка увеличить различие между частями полисистемы. «Воскресный кинозал» перешел к совсем разнородному комплекту фильмов. Это подняло интерес зрителя, облегчило задачу комментатора, резко увеличило количество и разнообразие тем, которые он может затрагивать.

Свертывания пока нет и тут. Но аналогия с музыкой вооружила нас некоторой смелостью. Попробуем предсказать линию развития жанра «кино по телевизору».

Во-первых, — еще до свертывания — можно создавать инверсные системы. Объединять не просто разные, но противоположные (по любым параметрам) фильмы. Скажем, прошла в конце восьмидесятых дискуссия в прессе о том, насколько лжив фильм И. Пырьева «Кубанские казаки». Взять бы теперь и показать рядом с ним «Сукиного сына», которого возвели в ранг чистой правды. Тогда было бы видно, что сделаны эти фильмы совершенно одинаковыми приемами. И «Сукин сын» так же лжет в угоду своей группе, как «Кубанские казаки» — своей.

А если таких инверсных пар будет несколько, то можно будет сделать и более глубокий вывод. О том, что кино (только ли?) не «врет» и не говорит «правду». А одними и теми же способами **отражает определенные темы для определенных групп**. И темы эти меняются по вполне понятным закономерностям. Если от советских фильмов перейти к зарубежным, то можно показать, что темы вестернов, детективов, любовных или социальных фильмов меняются точно так же. Это уже будет усилением взаимодействия.

Если же смонтировать (свернуть) соответствующие отрывки из этих фильмов, то не надо будет растягивать кинопоказ на месяцы. За одну передачу можно раскрывать несколько глубоких тем, показывать в гораздо большем объеме «богатство и сложность», «пронизывающие связи», «законы ремесла и мастерства» и многое-многое другое. Причем далеко не всегда банально-очевидное.

### Пример 348

*Интересно проследить развитие театра миниатюр в варианте семьи Райкиных. А.И. Райкин начал с отдельных миниатюр. Затем перешел к «наборам». Миниатюры начали взаимодейство-*

*вать, образуя спектакль. В таких спектаклях, а затем и фильмах Райкина, появилась сквозная идея, связующий персонаж. Затем эстафету подхватил К.А. Райкин.*

*Но К. Райкин внес и свое, новое. «Что наша жизнь?» — не имеет, пожалуй, жанровых аналогов. Это уже не собрание мини-атюр, пусть и объединенных сквозной темой. И хотя много музыки, танца, нет музыкальных номеров как самостоятельной ценности. Гротеск и патетика, эксцентриада и Шекспир, Лермонтов, актуальность газетной публицистики и вечные проблемы бытия — здесь все отважно перемешано.*

*(Кичин В. Дом, который построил Райкин // Литературная газета. — 1986. — 17 декабря.)*

Нет смысла повторяться, разбирая и эту линию. Все очевидно.

Хочется только уточнить, что в спектакле «Что наша жизнь?» разнородная полисистема жанров не только «перемешана». Там намечается и свертывание. В системе пока много лишних, незагруженных элементов, мало этого самого свертывания, но уже видно, что это новая моносистема.

Следующая большая цитата покажет нам, что те же закономерности выполнялись и десятки тысяч лет назад — в первобытную эпоху.

### **Пример 349**

*Какие же типы построения можно выделить на петроглифах? На мой взгляд, выделяется пять основных типов. Первый — простейший: единичная фигура животного, человека, дома и т.д. Таких наскальных рисунков тысячи.*

*Второй тип — сочетание во всем аналогичных фигур, приплюсовывающихся друг к другу по принципу А+А+А... Примером могут служить так называемые хороводы и процессии. На скалах Азербайджана, Сибири, Казахстана часто показаны цепочки людей, взявшихся за руки. Считается, что это сцена групповых танцев, хотя возможна и другая трактовка. На «процессиях» звери или люди изображены в профиль, двигающимися гуськом. Лоси, олени, горные козлы иногда ходят так по звериной тропе среди леса в теснине между скал, но чаще же стадо идет вразброд, сплошной массой. Попытки изобразить стадо вполне реально были еще в палеолите (Шаффо). Но нарисовать сразу большое скопление зверей, из которых одни заслонены другими так, что едва видны только морда, а где только ноги, сумеет не всякий. И художники создали условный образ — процессию животных. Порою*

*это не звери, а птицы, плывущие друг за другом. Таковы лебеди и утки Онежских петроглифов.<sup>1</sup>*

*Выстраиваются в процессии и фигурки людей. В Шишкине на верхней Лене и на III Каменном острове Ангары выгравированы рядом и хороводы и процессии, из чего следует, что это явления одного порядка... Несколькими вариантами дают и петроглифы Беломорья: то это лыжники, идущие один за другим, то вереница людей с какими-то предметами в руках. В том же положении помещены пловцы на длинных лодках, не раз выбитых на берегах реки Выг.*

*Третий тип построения, характерный для наскальных изображений, – сочетание двух, трех или большего числа существ того же самого вида, но различающихся по полу, возрасту или чем-то еще. Композиция эта может быть выражена формулой  $A1+A2+A3+...$  К этому типу относятся обычные для палеолита рисунки самца и самки бизона, лошади, северного оленя. Аналогичные парные изображения встречаются и в позднейшее время (лоси в Шишкине, на Каменных островах Ангары, на Алтайских, Алданских и Ленских писаницах). Для Онежских петроглифов один из самых распространенных сюжетов – выводки лебедей и уток, впереди – крупная матка, а за ней маленькие птенцы. На потолке пещеры Альтамира в Испании палеолитический художник запечатлел в красках целое стадо бизонов. Каждое животное чем-то отличается от остальных, у них разные позы, некоторые ранены. Это настоящий групповой портрет... <...> Четвертый тип композиций отличается от двух предшествующих тем, что здесь соединены разнохарактерные фигуры (принцип  $A+B$ ). Обычно это зверь и человек, сцена охоты. Напомню гравировку на горе Бююкдаш в Кобыстане: лучник, стреляющий в быка, или изображение схватки, окончившейся для охотника трагически, – роспись в так называемом «колодце» пещеры Ласко, где показан человек, сбитый рогами бизона. К этому типу можно отнести и прочие сцены древнего промысла, а также композиции, включающие фигуры животных разных видов. Особый случай – коллективные охоты группы людей на стадо копытных (формула:  $A+A+A...+B+B+B...$ ). Пример – росписи пещеры Зараут-камар в Узбекистане.*

---

<sup>1</sup> Скорее, наоборот. Первобытные художники (а есть серьезные основания считать, что тогда рисовали ВСЕ) вообще не осознавали стадо как трехмерное образование. Точно так же – в ряд – рисуют толпу и современные дети. Поэтому «процессии» – не «условный образ», возникший от неумения нарисовать, а нормальное отражение тогдашнего восприятия. Мы слишком многого хотим от первобытных людей, приписываем им наши взгляды и умения.

*Наиболее сложен пятый тип – близкий к картине со многими персонажами и аксессуарами, изображение повествовательного характера. Формула его: А+Б+В+Г... Звери, люди и лодки. Животные, люди и дома. А в целом – рассказ. Таковы две наиболее интересные сцены петроглифов Залавруги II на Беломорье – лось, уходящий от лыжника с луком в руках, и морская охота на белуху с помощью гарпуна, брошенного с большого карбаса с двенадцатью пловцами. К тому же типу принадлежит Боярская писаница на Енисее – панорама большого поселка с домами, жителями и стадом домашнего скота.*

*(Формозов А.А. Что такое наскальные изображения // Панорама искусств № 8. – М.: Советский художник, 1985. – С. 36 – 37.)*

Если к сказанному добавить, что все пять видов петроглифов не сосуществовали во времени, а появлялись один после другого, то получится прекрасная иллюстрация перехода в надсистему от моно-системы до разнородной полисистемы с взаимодействующими элементами. О свертывании в петроглифах данных нет, но, возможно, это просто недостаток информации.

Как видим, и эта закономерность справедлива для самых разных видов искусства, на любых рангах и в любые времена.

**Ресурсы развития любой художественной системы не бесконечны. Когда они исчерпываются (в каком-то конкретном случае или вообще), система объединяется с другими, переходит в надсистему. Это объединение идет волной, в несколько этапов: просто объединение, повышение различия между элементами, взаимодействие элементов, и, наконец, свертывание. Снова получается моносистема, но уже более высокого ранга. В ней много новых ресурсов. За счет их использования она и будет развиваться дальше.**

## 31. ЗАКОН ПЕРЕХОДА В НАДСИСТЕМУ

*В объединенных же телах есть некое сострадание, потому что при порезе пальца все тело приходит в соответствующее состояние. Следовательно, и мир есть тело объединенное.*

**Секст Эмпирик**

Можно было бы приводить множество подобных примеров. Скажем, в замечательной книге Б.Р. Виппера «Введение в историческое изучение искусства» (М., Изобразительное искусство, 1985) прослежены линии развития различных видов рисунка, скульптуры, в частности скульптурной группы, всевозможных жанров живописи и архитектуры. И буквально каждый из его примеров можно вставить в эту книгу, как иллюстрацию описанных закономерностей.

Не будем множить примеры. Пора сформулировать закономерность. В данном случае, мы имеем дело с еще одним законом развития систем (в частности, художественных) — с **законом перехода в надсистему**:

**Исчерпав в данной ситуации резервы развития, система переходит в надсистему, объединяясь с другими системами того же ранга. Дальнейшее развитие идет на уровне этой надсистемы.**

Мы уже знаем, что проявляться этот закон может по-разному. Это и прямое объединение нескольких **ХС**, и дробление **ХС** на части, которые затем «переобъединяются».

Закон этот отражает, как мы видели, не одноразовый акт, а процесс.

Основные его этапы: объединение **ХС** — усиление различия между объединившимися частями — взаимодействие этих частей — свертывание. В результате мы получаем новую моносистему.

И все начинается сначала.



## 32. МНОГО — ИЗ НИЧЕГО

*Настоящая женщина может сделать из ничего минимум три вещи: шляпку, салат и семейную сцену.*

**Анекдот**

С позиций закона повышения идеальности переход в надсистему выглядит каким-то непонятным. С одной стороны, сумма функций явно растет быстрее, чем число элементов, выполняющих эти функции. С другой стороны, число этих элементов все-таки растет. А это всегда неприятный момент. Потом-то он устраняется свертыванием. Но так и хочется сделать это сразу. Так сказать, объединить, — но с «ничем».

И это самое «ничто» оказалось удивительно богатым ресурсом. Из него можно делать очень и очень многое.

Но не будем играть словами, перейдем, как всегда, к примерам.

### Пример 350

*...Кроме общей задачи в «Человеке-невидимке» присутствует другая, более частная и особенная. В этой повести решается проблема «чужого я» так, как она до Уэлса не решалась ни в одном психологическом или философском романе. Уэлс выступает здесь как новатор, как художник, пишущий портрет человека, давая его внутреннюю сущность и при этом делая невидимой его внешность. Для каждого из нас «чужое я», другая личность становится особенной, характерной, когда мы видим ее лицо, глаза, фигуру, жесты и мысленно объединяем внешнее с внутренним, создавая своего рода портрет, и не на холсте, а в самой действительности. Но ученый Триффин именно тогда становится личностью, когда расстается со всем внешним: с глазами, с фигурой, с лицом — и без остатка растворяется в воздушной среде.*

*(Гор Г.С. Ученый — герой научной фантастики // Что такое язык кино. ВНИИ киноискусства Госкино СССР. — М.: Искусство, 1989. — С. 371.)*

Интересный момент: если обычно Личность в литературе описывается с помощью портрета, то в «человеке-невидимке» Личность показана именно **отсутствием** портрета.

Такое отсутствие объекта в ТРИЗ принято называть термином «пустота».

Как видим, из «пустоты» можно сделать характеристику объекта. Вот еще примеры из других областей искусства.

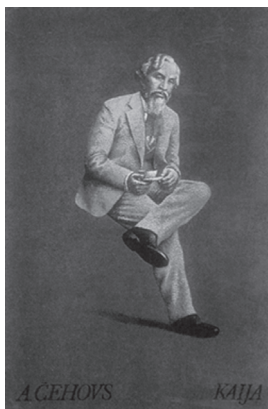
## Пример 351

*Вещь на постаменте – особенно когда она небольшая, когда она создана для интерьера – выглядит обычно как монументик в комнате. Она выключается из комнатного пространства, из человеческого общения. А мне хочется, чтобы у скульптуры была возможность войти в пространство зрителя, чтобы она сочеталась с другими вещами в комнате, была «вещицей». Чтобы ее хотелось взять в руки, подвигать, переставить, сыграть с ней. (Поэтому анималистические скульптурки А. Марца сделаны без постаментов – Ю.М.)*

(Марц А. О языке скульптуры // Панорама искусств № 1. — М.: Сов. художник, 1978. — С. 169.)

Кстати, так же решена и задача 24. Фигура В. Шукшина стоит практически прямо на земле, без постамента. Это «оживляет» скульптуру, дает ощущение того, что персонаж по-прежнему среди нас.

## Пример 352



*Афиша Юриса Димитерса к спектаклю «Чайка» по пьесе А.П. Чехова.*

Пустота вместо пьедестала придала скульптуре камерность, доступность. Пустота вместо стула под героем пьесы придала всей пьесе интересную трактовку: все благородство, вся интеллигентность персонажей... висит в воздухе, не имеет почвы под ногами.

Маленькое технологическое отступление. Пустота — тоже вид ресурсов в ХС. Поэтому есть смысл набросать классификацию пустот.

Пустоту можно делать:

— в «веществе» объектов:

## Пример 353



*Вот, например, эти гиены. Откуда взялась такая форма? Мне казалось, что в данном случае использование дутости, пустотелости и явных дырок очень ложится на такого жадного, ненасытного, бездонно-утробного зверя. И мне хотелось использовать технологическую пустотелую форму металла, чтобы сделать этого, в общем, дутого, прыщавого вздутого зверя. И надо было, чтобы там все было пустым и бездонным.*  
(Марц А. О языке скульптуры // Панорама искусств № 1. — М.: Советский художник, 1978. — С. 166.)

— в действиях объектов:

## Пример 354

*(Спектакль МХАТ «Серебряная свадьба») ...с появлением Борисова острее зазвучал мотив стыда, пробудившейся совести. Незначительная на первый взгляд подробность: Борисов, когда репетировал, попросил режиссера позволить ему не увлекаться игрой на баяне. Был в пьесе такой момент, заданный автором и Ефремовым использованный. Актер от него тоже не отказался, но, взяв инструмент в руки и проиграв несколько тактов, музыку резко оборвал. Не до нее, когда стыд съедает...*

(Лордкипанидзе Н. Когда есть что сказать // Правда. — 1987. — 26 октября.)

— в структуре объектов:

## Пример 355

*Мир в произведениях Соллогуба лишен альтернатив, здесь все результаты известны с самого начала. Недаром Соллогуб часто иронизирует над понятием «развязка», недаром финалы его повестей обычно даются скороговоркой. Да и о какой «развязке» может идти речь, если завтра все пойдет по-старому, и лишь память, причем память не о событиях, а о связанных с ними чувствах, останется у несостоявшихся героев, принужденных вечно рассказывать свои «незаконченные повести» (едва ли не самое характерное соллогубовское название).*

(Немзер А.С. Проза Владимира Соллогуба. В кн.: Соллогуб В.А. Избранное. — М.: Правда, 1983. — С. 13.)

Пустоту В.А. Соллогуб вводит вместо стандартного структурного элемента прозы — развязки.

Функции пустоты в **ХС** не ограничиваются созданием прямых характеристик объектов. Можно создавать и характеристики обобщенные, позволяющие потребителю мысленно достраивать объект по своему усмотрению, в соответствии с культурой своей группы. Здесь пустоты сливаются с айсберговыми веполями.

### Пример 356

*(Ордер – система колонн, характерная для архитектуры Возрождения. – Ю.М.) Во многих виллах и дворцах, построенных по проектам итальянского скульптора эпохи позднего Возрождения Палладио, ордер отсутствует или применен скромно, лишь в профилях и карнизах. (Маркузон В.Ф. Античные элементы в архитектуре итальянского Возрождения // Культура эпохи Возрождения. – Л.: Наука, 1986. – С. 66.)*

### Пример 357

*Венецианец Джованни Баттиста Тьеполо создал немного офортов, но они выделяются яркостью, солнечностью света и богатством тонов при минимальном использовании графических средств: короткие параллельные линии почти не перекрещиваются, резко обрывающиеся штрихи теней усиливают солнечность, контуры чуть-чуть намечены и перемежаются с точками, очень много белой бумаги.*

*(Виппер Б.Р. Введение в историческое изучение искусства. – М.: Изобразительное искусство, 1985. – С. 55.)*

### Пример 358

*Образной может быть и пауза. Вспомним «Бориса Годунова» А.С. Пушкина: «Народ безмолвствует». Эта пауза достигает здесь уровня высокого художественного обобщения.*

*(Загданский Е.П. От мысли к образу. – Киев.: Мистецтво, 1986. – С. 174.)*

Если объект известен заранее (потребитель знает о нем из своей культуры или предупрежден автором), то пустота на месте объекта может резко усилить его функцию.

### Пример 359

*Герой фильма «Пять вечеров» (по пьесе А. Володина – Ю.М.) прожил трудную жизнь, ни к чему не прилепился, растрчивает год за годом. И вдруг однажды судьба приводит его к тому давнему месту, где когда-то случилось с ним простое и столь необходимое каждому жизненное чудо. Когда-то любил он девушку, а она любила его. Началась война, и все забылось. Но вот однажды увидел герой тот самый дом, и повлекло, потянуло навестить прошлое. <...> Сцена в ресторане становится важней-*

*шей в авторском замысле. <...> От столика к столику идет герой и просит, молит напомнить ему военную песню, которую, как ему казалось, должны были знать все. <...> Не удается ни вспомнить, ни восстановить связь, нужно попытаться начать новую жизнь, с сознанием этого огромного, тяготящего душу пропуска. Не прозвучала песня – и в этом болевое зерно конкретного авторского решения. Не случилось того, что случилось благодаря песне с героями «Белорусского вокзала». И тем сильнее, драматичнее и острее зазвучала проблематика фильма «Пять вечеров».*

*(Шилова И.М. Проблемы звуковой образности в советском кино. — М.: Знание, 1984.)*

В приведенной цитате есть очень важное замечание автора: сцена с пустотой вместо песни сильнее, чем аналогичная сцена с песней. Это возможно именно потому, что зритель ждет песню, он причлен всей предыдущей историей кино к тому, что песня должна быть. Аналогичную ситуацию мы можем видеть в **примере 258**, когда артист Леонидов, играя Отелло, планирует душить Дездемону за занавеской — т.е. вводя в действие пустоту там, где зритель ожидает сцену удушения.

Требование обязательных предыдущих знаний не случайно. Без них пустота не выполнит функцию усиления. Вспомним, что «монтаж», пропуски в действии существовали в литературе и драматургии с незапамятных времен. Тем не менее, когда появилось кино, оно начало со сплошных, фабульных лент. Пропуски появились гораздо позже, когда зрители привыкли к кинодействию, когда выработалась соответствующая культура потребления киноискусства. До этого пропуски воспринимались бы как ошибки оператора. Да и самим режиссерам такое не приходило в голову.

Пустота может усиливать функцию не только объекта, который она замещает. Сравнение с пустотой усиливает функции и других объектов.

### Пример 360



*(Из воспоминаний В.Сурикова.) В движении бывают точки жизни и смерти. Это настоящая математика. Сани с сидящими фигурами стояли на месте. Надо было найти действительное расстояние между рамой картины и санями, чтобы они начали двигаться. Как только расстояние меньше – сани*

*стоят. А мне Толстой с женой, когда смотрели «Морозову», говорят: «Низ надо срезать, низ не нужен, он мешает». А там ничего нельзя срезать иначе сани не поедут».*

### Пример 361

*Нельзя не отметить характерный для ритм-энд-блюзов прием так называемого стоп-тайма, когда весь оркестр, беря первую ноту такта, делал двухтактовую паузу, во время которой продолжал петь или играть лишь солист. После таких остановок мелодия доигрывалась с обычным аккомпанементом.*

*(Козлов А.С. Рок-музыка: история и развитие. ч. 1. — М.: Знание, 1989. — С. 12 — 13.)*

Пустотой в нижней части картины (за санями) усилен эффект движения саней. Пустотой в аккомпанементе усилена выразительность партии солиста. Виды искусства разные, а использование пустоты одинаковое.

### Пример 362

*Приведем пример удачного представления героя в документальной картине «Ищу соперника»... В фильме рассказывается о рабочем, токаре Геннадии Богомолве. Это энергичный, умный, изобретательный человек, безупречно владеющий своей профессией, систематически намного перевыполняющий производственные нормы. На заводе ему нет равных ни по производительности труда, ни по мастерству. Как же представили своего героя авторы фильма?*

*В первом эпизоде зрители видят человека в рабочем комбинезоне, играющего в пинг-понг, он посылает ракеткой мячик и одновременно отвечает на вопросы режиссера:*

- Ваше имя?*
- Богомолв Геннадий Александрович.*
- Профессия?*
- Токарь.*
- Ваша дневная выработка?*
- Триста процентов.*
- Зарплата?*
- Семьсот рублей.*

*После этого эпизода аппарат отъезжает, и зрители видят, что Богомолв играет в пинг-понг с самим собой — бьет мяч о стенку. Отсюда возникает название фильма «Ищу соперника».*  
*(Загданский Е.П. От мысли к образу. — Киев: Мистецтво, 1986. — С. 174.)*

На этот раз характеристика героя фильма усилена введением пустоты вместо партнера по теннису. Структурно же этот эпизод как две капли воды похож на оба предыдущих примера.

Несмотря на название, пустота — ресурс удивительно богатый. К тому же она подчиняется всем тем же закономерностям, что и другие **ХС**. Например, поддается структурированию.

### Пример 363

*Картина П. Трюшиса (Каунас) «На долгую память», посвященная воинам-афганцам.*



### Пример 364

*Памятник «Разорванное сердце» в Лодзи (Польша) на месте фашистского концлагеря для детей 2–17 лет.*



В обоих примерах пустота работает на двух рангах одновременно, выполняет две функции. Во-первых, замещая объект и тем самым давая ему характеристику (объектов больше нет). Во-вторых, своей структурой, формой (нет не абстрактных объектов, а молоденьких солдат и детей — узников концлагеря).

Это еще не все свойства пустоты в **ХС**. Ее можно дробить. Ее можно объединять с другими элементами. Причем это объединение выгодно тем, что второй элемент можно в эту пустоту вставлять. Вспомним

хотя бы **пример 105** — спектакль «Жанна д'Арк» в Рижском театре русской драмы. Каждый из персонажей приносит характерные для него вещи и оставляет их на сцене. Из них и формируется образ костра. Но для того, чтобы вещи выполнили свою новую «костровую» функцию, их вносят в пустоту — в первом эпизоде на сцене нет абсолютно ничего.

Похоже, что пустота не просто применяется в **ХС**, но развивается.

Этот вопрос еще предстоит исследовать. Но и сейчас видно, что искусство может делать «из ничего» куда больше трех вещей.

**Один из самых интересных и богатых ресурсов в художественных системах — это пустота. Она практически идеальна. Ее можно использовать для достижения самых разных художественных целей. К тому же пустота легко поддается изменениям. Будучи сама по себе тоже системой, пустота развивается по тем же законам.**



## 32А. МНОГОЛИКАЯ ПУСТОТА

*Левкипп же и приятель его Демокрит учат, что элементы — полное и пустое, называя одно из них бытием, другое небытием. А именно из них полное они называли бытием, пустое же и редкое — небытием (потому-то и говорят они, что бытие нисколько не более реально существует, чем небытие, так как и пустота не менее реальна, чем тело).*

**Аристотель**

Стало уже банальностью упоминать старинную притчу о трех слепых мудрецах, изучавших слона. Первый, ощупывавший ноги, сказал: «Слон — это столбы». Второй, ощупывавший хобот, возразил: «Слон — это труба». Третий же, ощупывавший хвост, высказал свое убеждение: «Слон — это веревка». Притчу эту обычно рассказывают, когда хотят подчеркнуть, что все неправы.

Но если мы будем внимательнее, то увидим, что притчу можно трактовать и противоположно. На самом деле, все трое правы! И три их описания в значительной мере верно описывают **подсистемы** слона. Еще бы четвертого, который ощупал туловище («Слон — это мешок»? — и **система** из этих описаний нас бы вполне устроила.

Уже говорилось о том, что данная модель (как и любая другая) достаточно условна. Для удобства понимания, объяснения, мы выделяем те или иные закономерности, формулируем их. Это действительно облегчает восприятие. Но нужно отдавать себе отчет и в том, что на самом деле никаких отдельно взятых законов развития **ХС** нет. Любое событие в искусстве, любое изменение в **ХС** является многосторонним проявлением **всего** процесса развития. И в каждом событии, изменении (достаточно высокого уровня, не ниже 3-го) мы можем увидеть проявления чуть ли не любой из выделенных нами закономерностей.

Пустота — одно из тех явлений, на которых эта комплексность, системность законов развития **ХС** видна наиболее ярко.

### Пример 365

*К полному отрицанию постамента Роден приходит в многофигурной группе «Граждане Кале». Шесть фигур, как бы случайно расположившихся в неорганизованную группу, по замыслу скульптора должны были стоять на площади почти без постамента, смешиваясь с жизнью уличной толпы.*

*(Виппер Б.Р. Введение в историческое изучение искусства. — М.: Изобразительное искусство, 1985. — С. 106.)*

Давайте рассмотрим этот пример с такой точки зрения: какие закономерности в нем проявляются.

Прототипом для сделанного Роденом изменения является любая **скульптура с постаментом**.

**Тема** новой **ХС**: создать ощущение, что фигуры находятся среди прохожих, живут той же жизнью, что и прочие горожане.

**Носитель** — типовая скульптурная группа.

**Средство выражения темы**: пустота вместо постамента.

Введение пустоты вместо постамента является в этом случае решением типового **противоречия**: элемент должен быть и не должен быть. При этом «противоречивый» постамент не просто исчез. Он превратился в **идеальную ХС**, сделанную из **ресурса** внешней среды — одну из функций постамента (держат скульптуру) выполняет поверхность площади.

Таким образом построен более идеальный **веполь**, чем в случае с обычным постаментом. А постройка любого веполя, как мы понимаем, является **переходом в надсистему**, объединением. В данном случае — с пустотой (или с поверхностью площади).

С отказом от постамента значительно увеличена степень **согласованности** скульптурной группы с надсистемой — людьми, идущими по площади. Но глядя на эти фигуры, каждый человек неизбежно вспомнит сотни виденных им прототипов — скульптур с постаментом. То есть в «подводной части» **айсбергового веполя** этот постамент все-таки будет.

Иными словами, один-единственный шаг в развитии **ХС** «скульптурная группа» был проявлением почти всех известных нам закономерностей.

Как видим, пустота — не такое уж «небытие». В ней чего только нет.

**Законы развития художественных систем — это не отдельные правила, а разные проявления одного и того же процесса развития. Лучше всего это видно на примере применения пустоты. Одно решение — а в нем проявляются практически все закономерности.**

### 33. ВНИЗ ПО ЛЕСТНИЦЕ, ВЕДУЩЕЙ ВВЕРХ

*When I get to the bottom I go back  
to the top of the slide  
Where I stop and I turn and  
I do for a ride  
Till I get to the bottom and I see you again.<sup>1</sup>*

**Джон Леннон,  
Пол Маккартни**

С чего начиналась драматургия?

Раскопки древних городов Тиринфа и Спарты показывают, что еще во времена крито-микенской культуры (2800 — 1100 гг. до н. э.) свадебные песни исполнялись двумя хорами, певшими попеременно. А в песнях, сопровождавших похоронные обряды, иногда выделялся даже запевала.

Несколько позже, во время праздников Диониса (Большие Дионисии — в марте и январе, Малые Дионисии — в декабре) сформировался и такой жанр, как дифирамб — песнопение в честь Диониса, исполнявшееся хором из 50 человек. В дифирамбе уже обязательно был запевала, который не просто пел с хором попеременно, а вел с ним диалог (вспомним **Стандарт** о структурировании **ХС**). Аристотель позже утверждал, что «трагедия возникла от запевал дифирамба».

Еще позже Гораций писал: «Трагедия первоначально была состязанием из-за дешевого козла». Обожествление и принесение в жертву козла действительно было одним из элементов культа Диониса. При исполнении обрядовых песен в честь Диониса, участники одевались в козлиные шкуры. Само слово «трагедия» происходит от слов «трагос» — козел и «оде» — песнь. Первоначально эти «песни козлов» имели шуточный характер.

В основном такого рода «козлиные песни» повторяли сюжеты мифов о Дионисе. Но по мере исчерпания эта тема перешла в свою надтему. В ход пошли другие мифы. И хор стал изображать не козлов-сатиров, а людей. А значит, исчез шуточный дух этих песен. Так, если судить по древнегреческим источникам, и появился жанр трагедии.

Конечно, не обошлось без противоречий. Известно, что многие греки открыто выражали возмущение. Мол, новый жанр не имеет ничего общего со старыми добрыми Дионисиями. И его нужно запретить. (Знакомые интонации, не правда ли?)

Запретить новый жанр, конечно, не удалось. И противоречие было решено переходом в надсистему — вместе с новыми трагедиями с

---

<sup>1</sup> Когда я опускаюсь вниз, я возвращаюсь на вершину, где останавливаюсь, поворачиваюсь и опять мчусь, падая вниз, и снова вижу тебя.

хористами-людьми продолжали ставить и представления с хористами-козлами: так называемые «сатировские драмы». Первым это сделал Пратин (конец VI — самое начало V вв. до н. э.).

Но трагедия уже встала на ноги.

Теперь прервем ненадолго эту историю. И рассмотрим жанр древнегреческой трагедии с системных позиций.

На верхнем этаже иерархии располагались вовсе не трагедии как таковые. Отдельных трагедий попросту не существовало. Были тетралогии — четыре последовательных, связанных сюжетно пьесы. Три трагедии и одна сатировская драма (Поэтому объединение трагедии с сатировской драмой и можно рассматривать как переход в надсистему).



Этажом ниже условно можно расположить составную часть тетралогии — трагедию. Она представляла собой одно сплошное действие, выражаемое хорами или хором с запевалой. Но отделить ее от тетралогии было невозможно.

Подсистемами трагедии (действия) будем считать хоры и запевал.

В свою очередь у хоров и запевал одной из важнейших подсистем были диалоги.

А диалоги состояли из своих подсистем — речи, поэтического языка.

Полностью все ответвления иерархии мы рассматривать не будем.

Итак, часть иерархии, которую мы рассмотрим, вначале выглядела следующим образом:

А теперь посмотрим, как развивался каждый их этих рангов в отдельности. Возможно, это подтолкнет нас к каким-нибудь интересным гипотезам.

## **ТЕТРАЛОГИИ**

Как уже говорилось, тетралогия была единым и неделимым блоком. Например, в одну их тетралогий Эсхила (525 — 456 гг. до н. э.) входили трагедии «Лаий», «Эдип», «Семеро против Фив» и сатирическая драма «Сфинкс». В другую — «Прикованный Прометей», «Освобожденный Прометей», «Прометей-Огненосец» и какая-то не дошедшая до нас сатирическая драма. А самая знаменитая тетралогия Эсхила включает трагедии «Агамемнон», «Хоэфоры», «Эвмениды» и сатирическую драму «Протей».

Однако уже у его последователя Софокла (496 — 406 гг. до н. э.) части тетралогий можно было комбинировать не только в первоначальной последовательности, но и по-другому, и даже объединять с трагедиями из других тетралогий. А у следующего великого греческого драматурга — Эврипида (480 — 406 гг. до н. э.) связь между трагедиями была разорвана совершенно. Последующие же драматурги тетралогий практически не писали. Минимальной «единицей» драматургии стала отдельная трагедия.

## **ДЕЙСТВИЕ**

Как уже говорилось, трагедии ставились на мифологические сюжеты. Примерно в 510 г. до н. э. Фриних сделал попытку отойти от этого канона. Его трагедия «Взятие Милета» была написана на злободневный сюжет, не имевший прямых связей с мифами — зверское разрушение персами богатого города Милета. Это событие было еще свежо в памяти современников Фриниха. Рассказывают, что постановка вызвала у зрителей слезы. Естественно, такое нарушение не могло остаться безнаказанным, и на Фриниха был наложен штраф.

Однако, противоречие оставалось. Мифы и без трагедий были известны каждому древнему греку. От драматургии ждали ответов на актуальные вопросы. Трагедия должна быть мифологической — и должна быть злободневной.

Решено противоречие было системным переходом: весь сюжет остался мифологическим, а части его в большей или меньшей степени отражали актуальные вопросы и события. Значение стало приобретать не только все действие, но и его части.

Поначалу сохранялась не только связность действия, но и единство места. Однако по мере усложнения сюжетов, по мере загрузки их частей, возникала необходимость переносить действие в дома героев. Для этого была придумана специальная машина — экилема. Если действие переносилось с улицы или площади в дом, то экилему выкатывали на сцену, и «домашнее» действие происходило на ней.

Понятно, что процесс перехода снаружи в дом показать связно было невозможно. Сюжет стал разрываться (пустоты!). Опять увеличивалась загрузка частей действия.

Ранние трагедии Эсхила представляли собой просто последовательный ряд эпизодов. Связь между ними была скорее ассоциативной.

### Пример 366

*Трагедия (Эсхила – Ю.М.) представляет ряд сцен, слабо связанных между собой. Действующие лица появляются друг за другом, образуя отдельные сцены. Даже в «Прометее» появление Океанид, Океана и Ио не подвигает действие вперед, и только угрозы Гермеса готовят развязку.*

*(Радциг С.И. История древнегреческой литературы. — М.: Высшая школа, 1977. — С. 220.)*

В более поздних его трагедиях, например, в «Агамемноне», уже возникает связность между частями (вспомним стандарт на взаимодействие между частями полисистемы). Причем «трагичность» частей тоже не остается одинаковой — она структурируется. И от однородной структуры переходит к структуре с заданной неоднородностью. От эпизода к эпизоду трагичность нарастает. Так, в «Персах» в первом эпизоде есть только предчувствие трагедии. Следующий эпизод — точное известие о разгроме войск Ксеркса. А под конец появляется сам Ксеркс, разбитый и наказанный богами за неумную гордыню.

Еще большую степень загрузки дает прием «трагической иронии», который прекрасно применял уже Эсхил. Персонаж неуклонно идет к своей цели. Но боги решают иначе. И незаметно для самого себя герой оказывается перед совершенно противоположным результатом. Сюжетная линия героя тоже делится на две части, несущие противоположную загрузку.

## Пример 367

*Особенно много таких черт в «Агамемноне». Агамемнон знает, что, если он ступит на пурпуровый ковер, то возбудит этим зависть богов; но, по настоянию Клитемнестры, все-таки идет по нему и только думает оградить себя тем, что снимает с ног сандалии (916 – 949). Глашатай, прибыв ко дворцу с радостной вестью о взятии Трои, не хочет омрачать радость рассказом о перенесенных бедствиях, так как этим, как ему кажется, можно накликать несчастье, и все-таки не удерживается – рассказывает, и этим как будто приближает роковую развязку.*  
(Там же. — С. 218.)

Кроме ситуаций, составляющих основную линию сюжета, особую важность имеет последняя ситуация, так называемая катастрофа. У Эсхила сюжет ведет к катастрофе прямо и неуклонно. Однако Софокл делит на противоположные части и эту подсистему. Первая часть катастрофы у него... радостно-положительная. И только потом герой вдруг узнает, что радовался-то он по ошибке, по недопониманию.

## Пример 368

*Эдип, слыша от коринфского Вестника, что был им взят от фиванского пастуха, увлечен своим воображением и думает, что он – сын кого-то из богов или сын Счастья (1080 – 1081). Его увлечение передается и окружающим, и хор поет радостную песню, прославляя своего царя (1086 – 1109). После всеобщей радости тем ужаснее действует следующее за ней «узнавание» и катастрофа. Точно так же в «Антигоне», когда Креонт сознает свою ошибку, является надежда на благополучный исход, и это выражается в радостной песне хора (1115 – 1152), а за этим сразу наступает катастрофа. И Деянира в «Трахинянках» полна радостного чувства, рассчитывая на чудесное воздействие крови Несса, и заражает своим чувством женщин хора (633 – 662), но быстро открывается ошибка, а за ней следует катастрофа (871 – 877).*  
(Там же. — С. 265.)

Загружаются еще более мелкие части. Даже отдельные маленькие эпизоды не остаются неизменными.

Появляется прием, называемый «перипетия» — перемена ситуации на противоположную в рамках эпизода.

## Пример 369

*Например, Иокаста желает успокоить Эдипа, встревоженного предсказаниями Тиресия и разгоряченного спором с Креонтом; но*

*доказывая лживость прорицаний, она рассказывает о смерти Лаия на перепутье трех дорог и этим пробуждает у него воспоминание о совершенном им в этом месте убийстве, чем повергает его в еще большее беспокойство (744 сл.). Затем коринфский Вестник, желая освободить Эдипа от страха перед возможностью исполнения предсказаний, объясняет ему, как он был принесен в дом Полиба (1182). Перипетия, таким образом, приводит к полному выяснению всех обстоятельств и затем к катастрофе.*  
(Там же. — С. 254–255.)

Еще одним важным элементом действия древнегреческой трагедии было «узнавание». Именно оно подготовляло катастрофу. В развитии «узнавания» хорошо видно постепенное повышение степени идеальности этой **ХС**. У Эсхила узнавание происходит по чисто внешним признакам. У Софокла же по душевным переживаниям героев. От внешнесистемного ресурса драматургии переходят к ресурсу внутрисистемному.

Еще большее дробление трагедии на загруженные кусочки можно видеть у Эврипида. Трагедия у него снова возвращается к эпизодической форме. Но это не те малосвязные эпизоды, которые были у Эсхила. Сюжетные части Эврипида связаны множеством нитей, они образуют смысловую и ассоциативную систему, между ними сложные нюансные переходы. Так формируется новый поджанр — «эпизодическая» трагедия.

Ситуации в трагедиях Эсхила и Софокла разрешались как бы сами по себе. Эврипид загружает и этот элемент. Для разрешения ситуаций он вводит хитрость или интригу. Этим средством он пользуется в «Электре», «Оресте», «Ифигении в Тавриде», «Елене», «Ионе», не дошедшем до нас «Паламеди» и др. Это новшество было сразу же подхвачено Софоклом в «Электре» и «Филоктете».

Таким образом, сюжет, действие становятся невероятно сложными — значащими деталями, образами загружен каждый, даже самый маленький эпизод. Но что делать, если нужно ввести в трагедию дополнительные данные?

Это противоречие Эврипид разрешил во времени. Предварительные данные о ситуации и персонажах он вводит в пролог.

## **ХОР**

Как мы помним, в основе трагедий изначально лежал хор. Позже из него начал выделяться запевала. Затем, как мы увидим ниже — актеры. Но хор по-прежнему сохранял свою ведущую роль.



## Пример 370

*В «Просительницах» хор Данаид — главное действующее лицо. В «Эвменидах» хор Эриний представляет одну из борющихся сторон. В «Хозфорах» хор постоянно побуждает к действию Ореста. (Все упомянутые трагедии принадлежат перу Эсхила — Ю.М.)*  
(Там же. — С. 219.)

Когда же сатиры хора «превратились» в людей, смысловая нагрузка на хор резко возросла. Он должен был выполнять уже не функцию подпевания или ответов запевале. А сложные разнообразные действия. Возникло противоречие: хор должен быть один (по условиям), и их должно быть несколько (чтобы выполнять несколько функций). Делать несколько хоров — неудобно, да и дорого. Остается разделить во времени.

И песни хора делятся на три типа: вначале — пролог, затем стасимы, а в заключение — эксод. Загружаться начинает ранг частей хора.

Однако из-за большой нагрузки на актеров роль хора начинает снижаться. Если у Эсхила он играл главную роль, то у Софокла — второстепенную, а у Эврипида превратился в дивертисмент между актами. В трагедиях Агафона (конец V в. до н. э.) хор просто заполняет паузы. А с конца IV в. до н. э. ряд авторов пишут трагедии вообще без хора.

## ПЕРСОНАЖИ

В VI в. до н. э. хор был еще практически единственным «персонажем» Дионисий. Запевала просто вел с ним песенный диалог. И вот в 534 г. до н.э. Феспид сделал крупное изобретение в драматургии: он выделил из хора человека, исполнявшего вполне конкретные роли — актера (Первоначально этим актером был сам Феспид). Центральным элементом трагедии становится монолог.

Трагедии начинают раскрывать все более сложные события и характеры. Это уже не сделать с помощью монолога. И Эсхил вводит второго актера. Теперь центральным элементом становится диалог.

Сюжеты усложняются. Растет и становится более реалистичным носитель — обстановка, фоновые события. Чтобы их показать, появляются «лица без речей» — статисты.

Сюжеты продолжают усложняться. В последней сцене трагедии «Семеро против Фив» нужен еще один актер. В «Прометее» он нужен уже в первой сцене. Эсхил находит временный выход — использует «парахорегему» — вспомогательного, эпизодического актера.

Софокл делает следующий шаг — вводит третьего актера. Заодно,

по причине слабого голоса, он вынужден отказаться от личного участия в спектаклях (Эсхил сам играл в своих трагедиях). Софокл, таким образом, стал первым «чистым» драматургом.

В ранних трагедиях Эсхила персонажи еще весьма абстрактны, типизированы. Таковы Дарий и Пеласг в «Просительницах», Атосса и Ксеркс, а тем более тень Дария в «Персах». В более поздних, где главные герои оказываются в центре событий, они показаны глубже. Софокл же заставляет персонажей взаимодействовать — он делает их противоположными.

### Пример 371

*В характеристике действующих лиц в произведениях Софокла бросается в глаза стремление поэта придать им особенную яркость путем противопоставления и контрастов: сила воли и женская слабость — Антигона и Исмена, Электра и Хрисофемиды; хитрость и простодушие — Одиссей и Неоптолем; властитель и подданная, судья и подсудимая — Креонт и Антигона.*  
(Там же. — С. 272.)

Герои получают у Софокла и некоторую индивидуализацию — бытовые черты, психологию соответствующей социальной группы. Загружаются, таким образом, «части» персонажа. В более поздних пьесах Софокл идет еще дальше — он индивидуализирует речь персонажей.

### Пример 372

*Таков Дядька Ореста в «Электре», руководитель и бдительный страж его действий; отчасти подходит сюда и Нянька Деяниры в «Трахинянках». К образам бытовой комедии приближается Страж в «Антигоне», который с наивной откровенностью говорит о боязни за собственную жизнь (228, 327–332, 437–440). Таков и Вестник в «Трахинянках», который, желая выслужиться перед госпожой, спешит первым принести ей известие о возвращении Геракла (180–191), а потом раскрывает ей ложь в сообщении Лиха (346 – 348). Интересен в этом отношении и коринфский Вестник в «Царе Эдипе».*

*Желая выслужиться перед Эдипом, он спешит сообщить ему весть об избрании его на престол в Коринфе, хотя никто его на это не уполномочивал (939 сл.). Он рассчитывает на награду (1005 сл.) и в дальнейшем подчеркивает, что именно он спас Эдипа от гибели, принеся в дом Полиба (1030).*  
(Там же. — С. 273.)

Персонаж у Софокла уже не остается одним и тем же на протяжении всей пьесы. В зависимости от его состояния, меняется и тип его речи.

## Пример 373

*Скупой на слова Аякс вдается в некоторую пространность, когда чувствует в себе полный надлом. Речь Креонта полна готовыми изречениями и правилами мудрости, когда он сознает свою силу и превосходство, но делается короткой и отрывистой, когда он чувствует, что теряет под собой почву.*

(Там же. — С. 274.)

## ДИАЛОГИ

Несмотря на введение второго актера, диалоги у Эсхила еще не развиты. Основное действие происходит за сценой, на сцене — только рассказ о событиях. Рассказ в виде долгих речей актеров и хора.

По мере усложнения действия увеличивается объем информации, передаваемой актерами и хором. Долгие речи с этим уже не справляются. Эсхил начинает их дробить, вводит так называемый «коммос» — обмен репликами между актерами и хором. Например, в «Агамемноне» в сцене с Кассандрой (1072—1177) и в сценах плача в «Персах» и в «Семеро против Фив». В тех случаях, когда этот обмен становится совсем быстрым, неторопливый ямбический стих сменяется восьмистопными трохеями — тетраметрами.

Максимального выражения этот обмен достигает в виде «стихомифии» — смены одиночных стихов, которыми обмениваются между собой персонажи. Загружаются, таким образом, уже не монологи и песни, а их части, вплоть до отдельных стихов.

Софокл идет еще дальше — он делит между персонажами даже один стих. Загружается ранг части стиха. У Эврипида это становится нормой диалогов — в его стихомифиях персонажи в быстром темпе обмениваются пятьюдесятью репликами и более (например, «Елена» — 83—142; 780—841; 1195—1277; «Электра» — 220—289; 612—684; «Ион» — 517—563; 934—1028 и т. д.).

## ЯЗЫК

Персонажи ранних трагедий говорили совершенно одинаково.

Первую попытку индивидуализировать язык делает Эсхил. В речь персонажей-иностранцев он вводит иностранные слова. Так он подчеркивает иностранное происхождение Данаид, египетского герольда. Много иностранных слов в «Персах».

Он же начинает применять типовые образы-сравнения в речах героев.



## Пример 374

*Захват греками Трои представляется как скачок коня, того деревянного коня, в котором скрывались греческие вожди («Агамемнон», 825 сл.). Приезд Елены в Трои уподобляется приручению молодого львенка, который, сделавшись взрослым, перерезал стадо у своего хозяина (717 – 736). Клитемнестра называется двуногой львицей, которая вступила в связь с трусливым волком (1258 сл.).*

*(Там же. — С. 226.)*

Загрузка идет на ранге речевых оборотов. Местами Эсхил даже использует игры слов, основанные на созвучиях, загружая тем самым ранг отдельных слов.

## Пример 375

*Интересна также игра слов, основанная на созвучиях, как Елена – «захватчица» кораблей, мужей, города (helenaus, helandros, heleptolis, «Агамемнон», 689); Аполлона Кассандра называет «губителем» (apollyon, «Агамемнон», 1080 сл.).*

*(Там же. — С. 226.)*

Персонажи Софокла говорят уже не только отдельными стандартными сравнениями. В их речах появляются и новые обороты.

Эврипид идет еще дальше, загружая даже ранг звуков. Он часто пользуется и даже злоупотребляет аллитерацией на «с».

А в постановке не дошедшей до нас трагедии «Андромеда» он гениально использует звуковые ресурсы внешней среды. Прикованная к скале героиня в жалобных песнях ведет перекличку с... эхом.

Таким образом, иерархия значимых элементов трагедии в более поздние времена выглядела иначе, чем в VI — V вв.

Как мы видим, в разные периоды жизни ХС загрузка ее неравномерна.

Вначале загружены только верхние ранги. Затем, по мере их заполнения, начинают приобретать художественную и смысловую нагрузку все более и более низкие ранги.

В любой реальной системе этот процесс идет не столь равномерно, как здесь описано. Мы видели, что и в древнегреческой трагедии вместо плавного понижения (на «этаже» персонажа) вдруг происходит рывок вверх — к полисистеме персонажей. Такие обратные «рывки» встречаются нередко. С ними еще предстоит разобраться. Но в среднем картина такова: идет постоянный и непрерывный процесс снижения загружаемого ранга.

## 34. «ТО ВЗЛЕТ, ТО ПОСАДКА...»

*Все возвращается на круги своя.  
А начало круга есть его же конец.*

**Пол Маккартни**

Итак, мы можем сформулировать еще один закон развития **ХС** — **закон снижения ранга средств выражения**.<sup>1</sup>

**В процессе развития ХС ранг средств выражения постоянно снижается вплоть до нижней границы существования данной ХС.**

Закон этот интересен тем, что позволяет прогнозировать не только ход развития любой **ХС**, но и момент остановки этого развития, момент перехода к другой эволюционной линии.

В самом деле, может ли развиваться язык древнегреческой трагедии, если уже загружен самый нижний его ранг — звуки? Причем делались попытки воспользоваться не только звуками самого языка, но и звуками надсистемы — эхом. Даже при наших скудных знаниях о древнегреческой трагедии (ведь сохранилась мизерная часть) мы видим, что этот ранг сознательно загружался.

А ниже звуков пропадает само понятие языка. Причем не только художественного, но и языка вообще.

До своего нижнего предела дошел и диалог. Загружались стихи, затем части стихов, вплоть до отдельных слов. А ниже ранга слова диалога нет.

То же можно сказать и об остальных рангах.

А значит, каковы бы ни были политические, экономические или любые другие внешние причины, древнегреческая трагедия себя исчерпала и была обречена.

Но как мы уже знаем, когда ресурсы исчерпываются, в силу вступает другой закон. И дальнейшее развитие идет на уровне **надсистемы**.

Конечно, внешние условия могут замедлить и даже прервать развитие любой **ХС**. Но они не в состоянии изменить характер этого развития. Древнегреческая трагедия в IV — III вв. до н. э. должна была объединиться с какой-то другой **ХС**. Этого не произошло, возможно, потому, что помешали политические события (А может быть, что-то еще, о чем мы пока не догадались). Но как только внешние условия позволили вернуться к этой **ХС**, она повела себя так, как ей предписывает закон. В самом конце XVI в. была сделана попытка

---

<sup>1</sup> Аналогичный процесс наблюдается и в области тематики. Но там он еще не настолько исследован, чтобы уверенно говорить о законах.

возродить древнегреческую трагедию. Можно теперь объяснять случившееся как угодно: ошибками «возрождателей», особым талантом венецианского аристократа Пери или еще какими-нибудь конкретными причинами. Но нас интересует главное — древнегреческая трагедия объединилась с другой **ХС** — музыкой. И родилась опера.

Опера прошла длинный путь развития. В первой опере были загружены только ранги сюжета и эпизодов. В операх конца XIX — начала XX вв. работали уже звуки, интонации. Дальше опере идти некуда. И мы видим, что опера «классического» типа явственно деградирует. А развитие шло там, где она объединилась с другими **ХС** — киноопера, опера-балет...

Одно из самых интересных проявлений закона снижения ранга — это его «многоэтажное» действие. Один персонаж древнегреческой трагедии исчерпал свои возможности и «перешел в надсистему», — появились два, а затем три актера. И эта новая «трехактерная» **ХС** принялась снижать загружаемые ранги. Но вся трагедия заметных отклонений от линии снижения не испытала.

«Волны» снижения ранга и нового перехода в надсистему возникают, как будто ранги **ХС** независимы друг от друга. Это наглядно видно на той же опере.

У нее две крупные подсистемы — музыка и драматургия. И пока драматическая подсистема шла по своим рангам вниз, музыка успела пройти несколько «волн» вниз и вверх. Исчерпался классицистический стиль музыки — вошел в оперу романтизм. И принялся снижать свои ранги. Исчерпался и он — новый рывок вверх, появились варианты модернизма. Джазовые оперы. Рок-оперы. А драматическая подсистема тем временем только дошла до своего нижнего предела.

Однако сегодня исчерпанными оказались обе линии, обе подсистемы оперы. Куда ей переходить, с чем объединяться?

Подумайте пока самостоятельно.

Древнегреческая трагедия исчерпалась — и исчезла с лица искусств. Опера исчерпалась — но не исчезла. Почему — к этому мы вернемся в **главе 37**. Сейчас же хотелось бы ответить еще на один вопрос, часто задаваемый на семинарах: а есть ли еще не исчерпанные **ХС**?

Конечно, есть! Их достаточно много, чтобы пока не бояться за судьбу искусства.

Но прежде чем назвать хотя бы одну из них, я прошу читателя вспомнить еще раз главу 4 — об уровнях изменений. И, в частности, то место, в котором шла речь о различии между новизной и потребимостью.

Когда **ХС** исчерпала свои ресурсы (или близка к их исчерпанию) — она уже привычна, традиционна, «солидна». Она считается «искусством». Когда же **ХС** только начинает «разбираться» с собственными верхними рангами — она еще незнакома, непривычна, «несолидна». И к «искусству» ее обычно не относят. Ну, а если **ХС** уже загрузила верхние ранги и уверенно спускается по иерархии вниз, то мнения на ее счет расходятся. И маститые «мэтры» иногда снисходят до того, что милостиво признают: да, сие явление «тоже имеет место». Хотя, конечно...

А потребители тем временем уже пользуются этой **ХС** вовсю.

### Пример 376

*(О международном конкурсе телефильмов. На нем, среди прочего, были представлены синтетические жанры — объединения телефильмов с другими видами искусства. — Ю.М.) «Конечно, и такого рода эксперименты не стоит абсолютизировать. Ведь на малом экране, как и на большом, прежде всего ждешь встречи с настоящим искусством. Может быть, поэтому главный приз по разряду музыкальных произведений получил скорее классический по форме фильм-балет датского телевидения «Дитя и волшебство» на музыку Равеля. И высочайшая оценка — приз за лучшую авторскую работу — была дана Михаилу Ульянову, исполнителю главной роли в телефильме «Полтора часа в кабинете Ленина».*  
(Чекалова Е. С точки зрения телезрителя.. // Советская культура. — 1987. — 6 августа.)

Поэтому, когда мы говорим, что очень далек до «нижнего края» жанр видеоклипов, нам иногда возражают: так это же не искусство! Его нельзя даже сравнить с великими достижениями того же кино.

Правильно, нельзя! Именно потому, что кино уже «внизу», а видеоклипы — только «на середине».

Третьего не дано: или «солидно», или перспективно.

Еще больше возражений и протестов вызывает новый театральный жанр, который, строго говоря, еще и не появился как жанр — театр, объединенный со зрителем (Подробнее об этом направлении мы поговорим в **главе 40**). В нем начали загружаться только самые верхние ранги.

Литература в этом смысле — самый консервативный вид искусства. Она боится объединения с другими видами, как черт ладана. Поэзия рискнула свернуться с музыкой (песня, мелодекламация, в том числе и рэп, кантата, оратория, опера), с театральным искусством



(поэтическая драма, та же опера). С натяжкой можно отнести к объединениям кино-, теле- и видеосценарии. Пара попыток «пофлиртовать» с танцем (Айседора Дункан, Лилия Сабитова — заметим, инициатива исходила от танца, а не от литературы). Вот, собственно, и все.

Мы уже знаем, что объединения эти неизбежны. А значит, есть смысл посмотреть, какие средства выражения могут быть уже на самых верхних рангах таких «симбиозов» — литературы со скульптурой, с архитектурой, с балетом (кроме сценариев), с живописью...

Поле для творчества колоссальное. Но самое сложное в этой работе — увидеть. И рискнуть.

Это будет настоящая творческая смелость.

## 35. ШТУРВАЛ ДЛЯ ХС

*...Ученые без труда объяснят, почему у жирафа длинная шея, а вот почему именно у него — не ответят, как ни бейся.*

**Дэн Симмонс**

Но нам нужно идти дальше. Ведь осталось еще много интересных вопросов.

В этой книге не раз звучала мысль о том, что нет **ХС** самоценных, независимых от культурных групп. **ХС** создаются в конкретных группах и эффективны только для них. Вместе с тем по-настоящему сильные **ХС** прекрасно работают и в других группах. Иногда очень далеких от той, в которой они созданы.

Каким образом это становится возможным?

Вспомним **главу 5**. Как мы убедились, **ХС** состоит из четырех элементов: **темы, носителя, средства выражения и управляемого элемента**. С первыми тремя элементами мы в разной степени познакомились. Пришла очередь четвертого, самого загадочного.

О нем действительно пока известно мало. Он плохо поддается изучению. В первую очередь потому, что материал особенно субъективен. Мы очень относительно можем оценить, насколько эффективна та или иная **ХС** в других группах. Допустим, **ХС** создана в культурной группе **А**. И используется в группе **Б** в другом качестве. Для представителей группы **Б** все в порядке, **ХС** им верно служит. Но мы с вами об этом узнать не сможем. У группы **Б** нет в руках издательств, они не пишут книги, не издают газет с рецензиями, не выступают на «творческих встречах», по радио и телевидению. Нам достается только оценка, сделанная представителями группы **А**, у которых все это есть. И оценка эта часто необъективна, порой даже просто нетерпима. Неправильно считать «Тараса Бульбу» романом о ковбоях! Недопустимо «Преступление и наказание» преподавать как произведение детективного жанра!

Но ведь нам-то для изучения действия этой **ХС** за пределами группы **А** нужна оценка именно группы **Б**!

И все же кое-какие тайны **управляемому элементу** (сократим его до **УЭ**) раскрыть пришлось.

Прежде всего **УЭ**, как и все остальное в нашем мире, имеет системную природу. На каждом ранге **ХС** могут быть свои **управляемые элементы**. И в самом общем случае управлять нужно на всех рангах. Пока удалось немного разобраться с **УЭ** на рангах произведений и ниже.

Посмотрим, что можно сделать, если управление необходимо только в рамках самого произведения. Без переноса его в другие группы.

Прежде всего, нужно выбрать, какой элемент может взять на себя функции УЭ. Оказывается, на эту роль может подойти любой элемент системы, если он отвечает следующим требованиям.

### **Элемент должен быть:**

1. Связан со всей системой или с ее наиболее важными частями.
2. Хотя бы минимально должен поддаваться динамизации.

При этом не имеет особенного значения, оправдана ли логически эта динамизация. Если выбранный элемент выполняет свои функции и наполняет ими всю **ХС**, то логику потребитель достроит сам. Логика всегда оправдывает, а не обосновывает.

### **Пример 377**

*(Постановка «Отелло» в театре им. Марджанишвили. Реж. Темура Чхеидзе. — Ю.М.) Облик Отелло... — сам лад, сама гармония. Он здесь светел кожей. Лицо его чернеет, когда он убивает Дездемону, — почернела его душа.*

*(Корнева О. Что там за занавесом? // Огонек. — 1984. — № 30.)<sup>1</sup>*

В качестве управляемого элемента выбран Отелло. Он, несомненно, связан со всеми частями системы. В качестве же динамизируемого параметра взят цвет его кожи. Оправдано ли это прямой логикой? Конечно, нет. Но мы невольно достроим свою «логику», оправдывающую интересный ход режиссера.

Когда элемент выбран, с ним можно проделать одно из двух действий.

## **1. Динамизация элемента**

### **Пример 378**

*Стихотворение С. Курсанова «Июньская баллада». Рассмотрим первую его часть*

*День еще не са  
длинный день в  
как кувшин  
из белой глины,  
свет стоит в с  
А в кувшин*

<sup>1</sup> Интересно, не воспримут ли негры эту ХС как оскорбление?

*из белой глины  
вставлена сирень  
в день еще не самый длинный,  
длинный  
летний  
день.*

Здесь две основные подсистемы — «день», выраженный через кувшин из белой глины, и «сирень». Причем эти элементы связаны между собой.

Теперь, допустим, мы хотим показать, что день переваливает на вторую половину. Нет, еще не вечер, до вечера далеко. Но полдень все же пройден. И ощутимы первые признаки увядания дня.

Для управления днем у нас в данном случае два элемента — сирень и кувшин. Из них кувшин — менее динамизируем. Он может, конечно, менять цвет, характер освещенности, но эти изменения придется дополнительно пояснять. Более удобна сирень. Попробуем ее динамизировать. Как она может измениться? Сорванная сирень довольно быстро начинает осыпаться. Значит, если мы покажем сирень осыпающуюся, то связанный с нею день тоже получит оттенок увядания.

Контрольный ответ — финал стихотворения:

*А в кувшин  
из белой глины  
сыплется сирень  
в день еще не самый длинный,  
длинный  
летний  
день.*

Этот вид управления нам уже встречался. **Стандарт 5** — динамизация веполя.

## 2. Замена внешней среды

Вспомним **пример 1** — о слове «явилась» в стихотворении Пушкина «Я помню чудное мгновенье». Почему слово в разных местах стихотворения имеет разные значения? Да у него заменена внешняя среда! Ведь само по себе это слово не изменилось совершенно. Другим оно стало в новой среде. Если помните, функцию системы определяет надсистема. А внешняя среда — это тоже одна из надсистем. Вот она и меняет функцию слова.

Несколько иначе обстоит дело, когда управлять **ХС** нужно во времени или при переходе в другие группы.

Мы уже знаем, что когда **ХС** «прописывается» в другой группе, она меняет и **тему** — иногда слегка, на уровне подтем, а иногда и радикально. А другую тему должно выражать и другое **СВ**. Но как традиции, так и закон повышения идеальности требуют, чтобы новые средства не вводились. Нужно обходиться ресурсами. При управлении художественными системами во времени или в группах динамика отдельных элементов или внешней среды срабатывает далеко не всегда. Приходится пользоваться другими элементами надсистемы. Это третий способ управления **ХС**.

### 3. Перенос темы на другой элемент системы

#### Пример 379

*Ситуация, уже известная нам из Примера 97. Как при постановке «Гамлета» показать тему уродливости, безумия мира, в котором все это происходит? Вот один вариант.*

*«Питер Брук кажется мне наиболее интересным режиссером Европы, он счищает с трагедии викторианские штампы. Чтобы отучить от шаблонов, он иногда круто перегибает палку в другую сторону. Мэри Юр в его «Гамлете» играла безумную Офелию — страшной уродливой оборванкой с колтуном серых волос; артистка не пела, а гнусавила песни. Не думаю, чтобы имело смысл напоминать Бруку, что, по Шекспиру, дочь Полония «даже самому безумию придает очарование». Английский режиссер, право же, читал эти строки. Но столько раз артистки выходили на сцену в виде Гретхен с цветочками в красиво распущенных волосах, что появилась необходимость в противоядии. От сентиментальности необходимо было отучать».*

*(Козинцев Г.М. Наш современник Вильям Шекспир. — Л.М.: Искусство, 1966. — С. 42.)*

История (не только искусств) давно знает этот эффект «маятника». Когда какая-то идея перестает выполнять свои функции, она заменяется не просто на другую, а в первую очередь на анти-идею. Брук так и сделал. Красавицу Офелию он превратил в уродливую анти-Офелию.

Дает ли такое превращение новую тему безумия мира? Очевидно, нет. И мы уже знаем, почему. Офелия — не тот элемент, который связан со всем миром. Мирок Офелии ограничен ею самой. Козинцев прекрасно чувствовал это. Потому-то его и не удовлетворял вариант Брука. И он перенес тему безумия с Офелии на другие элементы окружающего мира.

*«...Безумие Лаэрта: неистовый бег к бессмысленной цели. Уничтожить красоту его костюма, измазать лицо. Окровавленная, грязная, перекошенная гримасой мести маска. Глаза безумца. Безумие восставших (кого короновать вместо Клавдия?.. Лаэрта?). Безумие наемников; вывернутые руки схваченных... <...>*

*И только один счастливый человек, собирающий уже не цветочки, а грязные, обломанные ветки — Офелия».*  
(Там же. — С. 317 — 318.)

Эффективность решений Брука и Козинцева по отношению к поставленной теме безумия мира вы можете сравнить сами.

Фактически задача переноса **ХС** в другое время или в другую группу сводится к **перетрактовке ХС** на каком-либо ранге. И, как обычно, чем выше ранг перетрактовки, тем неприемлемее результат для представителей исходной группы.

Как и любые другие преобразования **ХС** высших уровней, введение **УЭ** решает какое-то противоречие. И наоборот, целый ряд противоречий, связанных с переносом **ХС** из одной группы в другую, решаются именно введением **УЭ**.

Поначалу вопрос об управлении **ХС** не казался столь уж общим. Это выглядело, как отдельные сильные решения. Но накапливалось все больше и больше материалов о «волшебных превращениях» одних и тех же **ХС** в разных группах. Одних только трактовок «Гамлета» набралось около семидесяти. И стало ясно, что перед нами еще один общий закон развития **ХС**.

### **Закон повышения степени управляемости.**

#### **Развитие ХС идет в сторону повышения их управляемости.**

Этот закон выражается не только в повышающейся динамичности **ХС**. Но и в том, что все большее число элементов становится управляемым, загружается новыми темами. И все большее число групп могут пользоваться этими **ХС**.

Я обещал читателям, что их ожидают задачи, не решенные еще никем. Обещания надо выполнять. Поэтому — еще несколько задач. Они легко решаются именно введением **УЭ**. Одним из трех способов, с которыми мы только что познакомились. Три из этих задач упоминались уже в качестве примеров, а одна будет совсем новой.

## Задача 100

В статье М. Львовского «На телеэкране — Фауст» (| | Литературная газета. — 1986. — 12 ноября) читаем:

*«...изобретательно и серьезно решены сцены, где «омоложенный» Фауст (артист Кирилл Козаков) должен произносить стихи, которые под стать мудрому и опытному старцу, а не молодому человеку. На экране в этих случаях появляется Михаил Козаков и в присутствии Кирилла как бы «отбирает» у «омоложенного» Фауста стихи, которые принадлежат не юношескому азарту, а опыту и мудрости».*

Здесь четко сформулировано противоречие. Фауст должен быть молодым, чтобы соответствовать сюжету, и должен быть старым, чтобы соответствовать собственным словам в этом эпизоде. Но решение этого противоречия далеко не самое лучшее. Взят совершенно посторонний, нересурсный элемент — чужой для спектакля актер, несуществующий персонаж.

Как решить эту проблему идеальнее?

## Задача 101

Повторим **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.)*

Опять очевидное противоречие между неизменностью грима и изменчивостью характера персонажа.

Чем и как можно управлять в этом случае?

## Задача 102

Теперь напомним **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.*

Как бы вы предложили решить это противоречие? Каким управляемым элементом?

### **Задача 103**

*В примере 86 разобрано противоречие с персонажем Островского Жадовым. А дальше, для сравнения – нерешенное аналогичное противоречие с Сатином – одним из персонажей горьковской пьесы «На дне». Напомним слова самого Горького по этому поводу.*

*«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.)*

*Позволим себе не согласиться с утверждением, будто «ни черта не поделаешь». «Поделать» всегда можно. Конечно, повторить решение Островского в данном случае не удастся. Если Жадов в пьесе показан в процессе, то Сатин – статичен. Ему нельзя сперва придать одни черты, а затем другие.*

Как же решить проблему? Что взять в качестве управляемого элемента?

Не ищите в книге «контрольных ответов» на эти задачи. Их нет. Но очень возможно, что будущие составители учебников напишут после этих задач: «контрольный ответ предложен...», а дальше фамилию одного из читателей этой книги.

**В художественных системах должен быть управляемый элемент. Меняя его по определенным правилам, можно делать художественную систему понятной для других групп, для других времен.**



# КРУПНЫЕ ОБОБЩЕНИЯ

*Ничто вблизи не выглядит так хорошо,  
как издалека. А также —  
издалека ничто не выглядит  
так же хорошо, как вблизи.  
(Из законов Мерфи)*

Углубляясь в развитие подсистем — тематики, носителя, средств выражения и управляемого элемента, мы собирались вернуться назад. И посмотреть, как же **ХС** в целом выглядят «издалека». В полном соответствии с законом Мерфи, взгляд на развитие подсистем дает нам возможность увидеть детали, понять, по каким закономерностям они развиваются, решать конкретные проблемы этого развития. Даже что-то предсказывать. Но стоит отойти подальше, как окажется, что все эти закономерности не дают возможности понять, как живут **ХС** в течение больших промежутков времени. Как они рождаются, растут, умирают. Когда и каким образом сменяются следующими.

Сейчас мы попробуем подняться повыше и посмотреть на жизнь **ХС** с птичьего полета. Но мы не увидим деталей. Их придется представлять себе, исходя из описанного ранее. Мы увидим, что **ХС** в какой-то момент переходят от медленного развития к бурному, быстрому. И должны будем представить себе, что внутри них в этот момент начинается активное структурирование, согласование, начинают загружаться новыми **СВ** все более и более глубокие подсистемы. На нашей картинке этого не будет. Эти знания останутся только в «айсберге».

Ну что ж, можем утешать себя тем, что айсберговые системы более эффективны.

## 36. Совсем как в кино

### Глава написана совместно с Э. Зариней

*Я осмотрелся в поисках мягкой и удобной концепции, желательно с полосками и прочным остовом, чтобы она подольше стояла на своих маленьких ножках и не опрокидывалась слишком быстро.*

**Роберт Шекли**

Киноискусство очень удобный объект для изучения закономерностей развития **ХС**. Оно появилось совсем недавно, быстро прошло все этапы эволюции. Если от начальных, самых важных этапов развития литературы, живописи, архитектуры и т.п. мало что сохранилось, то кино, наоборот, мало что уронило в Лету.

Конечно, объем киноматериала невероятно велик. Мы при всем желании не сможем его обозреть целиком. Поэтому ограничимся схемой, наброском. Остальное мы сами дорисуем мысленно.

Особенно большие пробелы придется делать во второй половине истории кино. Тогда было изобретено множество мелких выразительных средств. Описать их все не представляется возможным. Мы приведем только некоторые примеры. Частично можно будет мысленно пополнить картину за счет примеров, приведенных в этой книге раньше.

Фактически, у нас получится что-то вроде хронологической таблицы: когда сделано изобретение, в чем его суть, каков его уровень. В некоторых случаях мы добавим небольшие комментарии.

Литература о кино обширна. Данные разных источников об одних и тех же изобретениях не совпадают друг с другом. Отчасти это объясняется тем, что изобретения делались независимо друг от друга разными людьми. Еще одна причина — отсутствие в искусствоведении четкого понятия «приоритет». Крайне редко можно встретить конкретное указание — кто, когда и почему сделал то или иное изобретение. Чаще встречаются оправдания: да, такое и раньше делалось, но это еще не было настоящим искусством. Особенно часто такие высказывания относятся к монтажу в кинематографе. Изобретателями монтажа называют и Д. Гриффита, и Л. Кулешова, и С. Эйзенштейна. В одном из источников изобретателем монтажа назван даже В. Пудовкин. А о действительном авторе — Э. Портере — чаще упоминают с уже известным нам оправданием: мол, не искусство это было, а так, техника.

Бедна литература и точными датами. Вместо дат придется довольствоваться временными интервалами — «середина 20-х гг.», «30-е гг.» и т. п.

Так или иначе, таблица очень и очень неточна.

Но, повторяю, «математическая» точность в данном случае и не нужна. Более того, будет интересно посмотреть на уточнения этой таблицы, сделанные кем-либо из читателей. Я предполагаю, что от этого суть закономерностей не изменится. Если это так, то работа по уточнению таблицы выявит интересные аспекты этих закономерностей. Если же я не прав, то эта работа повернет все исследования в совершенно новое, неожиданное русло.

В любом случае нас ждет много чудес.

Уже в далекой древности можно увидеть попытки человека показать на картине движение.

Первобытный человек на камне изображал животных и людей или процарапывал их в дереве или кости. На таких рисунках у северных народов мы видим бегущего лося с большим количеством ног, которые как будто показывают стадии бега. Видим и пляшущего охотника с восемью ногами и восемью руками, при помощи которых показаны разные движения в танце.

Попытки изобразить движение породили китайский театр теней. Когда теневые рисунки проецировались на освещенную основу, они начинали двигаться. В теневом театре, так же, как и в театре марионеток, уже был заложен важный элемент будущего искусства мультипликации — рисунки приобрели движение. Потом эти два вида были стопроцентно использованы художниками на раннем этапе развития искусства мультипликации.

Однако это были скорее мечты о кино, чем собственно кино.

Более или менее конкретную историю кино можно начать с **1832 года**.

Время	Суть Изобретения	Уровень (индекс «т» – для технических изобретений)
<b>1832 г.</b>	Бельгийский физик Жозеф Плато сконструировал специальный прибор « <i>фенакистоскоп</i> ». Прибор давал возможность простым вращением получить иллюзию движения рисованных фигур.	<b>5т</b>
<b>1834 г.</b>	Английский математик Вильям Хорнер построил прибор « <i>зоотроп</i> » Он приобрел большое распространение <b>в середине 19 в.</b> как техническая игрушка под названием «стробоскоп».	<b>5т</b>

Получив возможность «оживить» рисунки в стробоскопе, стали думать о проецировании этих рисунков на плоскость экрана.

1845 г.	Австриец Ухациус начал успешно <b>проецировать на экран</b> движущиеся картинки «зоотропа». Сконструированный им аппарат известен под названием «колесо жизни»	4т
1853 г.	Ухациус объединил «зоотроп», в котором рисунки были нанесены на бумажную ленту, с волшебным фонарем. Ухациус заставил <b>двигаться статичные картинки</b> ; получился почти кинематограф.	4т

Но рисунков было мало, изображения вращались очень быстро, бумажная лента рвалась.

1876 г.	Француз Эмиль Рейно сконструировал аппарат для просмотра движущихся картинок – праксиноскоп (в нем бумажную ленту перед объективом двигала шестерня, зубья которой попадали в специальные вырезы в ленте – перфорацию).	4т
1877 г.	Эмиль Рейно, используя вращающуюся катушку зоотропа Хорнера и усовершенствовав систему зеркал фенакистоскопа Ж. Плато, создал новый и усовершенствованный аппарат, назвав его «праксиноскопом Рейно».	4т

В изобретении Рейно был один недостаток, — он был сделан так, что только один человек мог смотреть сюжет, глядя в отверстие, проделанное в передней стенке аппарата.

1880 г.	Немец Эрнст Аббе открыл принцип проецирования изображений на широкий экран, позже названный принципом «анаморфных изображений».	4т
1880 г.	Соединив свой праксиноскоп с волшебным фонарем, Э. Рейно с большим успехом демонстрировал свои праксиноскопические рисунки на экране.	3т

На ленте катушки Э. Рейно шагающие рисунки показывали одно и то же движение. Затем у Э. Рейно появилась идея заменить их лентами намного длиннее, на которых в виде рисунков происходили бы маленькие смешные сюжеты, буффонады и пантомимы народного театра. Именно тогда он создал искусство мультипликации. Потом это легло в основу «оптического театра» — нарисованного театра Э. Рейно, где демонстрировались превращенные в рисунки инсценировки.

<b>1880 г.</b>	Немец Эрнст Аббе открыл принцип проецирования изображений на <b>широкий экран</b> , позже названный принципом «анаморфных изображений».	<b>4т</b>
<b>1880 г.</b>	Соединив свой праксиноскоп с волшебным фонарем, Э. Рейно с большим успехом демонстрировал свои праксиноскопические рисунки на экране.	<b>3т</b>

Появление кинематографа вытеснило мультипликацию. С изобретением киноаппарата мультипликация на какое-то время была забыта, потому что всех увлекли большие перспективы быстрого развития игрового кинематографа (Эмиль Рейно с горя разбил свой аппарат и выкинул в реку Сену почти все свои ленты с прекрасными пантомимами).

Л. Люмьер изучил достижения своих предшественников — Ж. Плато, Ж. Дюбоска, Е.Ж. Море, Ж. Демени, Е. Рено, один из первых увидел огромные возможности кино в культурной жизни и демонстрации событий и организовал съемки кинохроники в различных государствах, однако сам свое изобретение оценил как некоммерческое и не предвидел его будущего.

<b>22 марта 1895 г.</b>	Луи Люмер демонстрирует свой <b>первый фильм</b> .	<b>4т</b>
<b>28 декабря 1895 г.</b>	В Индийском салоне в кафе «Grand Cofe» за 1 франк 33-м посетителям братья Огюст и Луи Люмеры показали свое новое изобретение, которое они назвали <b>кинематографом</b> .	<b>5</b>

Некоторые историки кино, гонясь за сенсациями, писали, что Люмьеры на самом деле ничего не создали и не изобрели, поскольку все элементы их аппарата были изобретены уже раньше. Но братья Люмьеры ничего не знали об этих открытиях. Они главным образом основывались на типах аппаратов Марэ и Демени, возможно также на фотоаппарате Фризе-Грина с целлулоидной лентой.

Аппарат Люмьеров, которым можно было снимать и показывать фильмы, в следующем году появился почти во всех странах: **17 февраля 1896 г. — в Лондоне, 29 февраля — в Брюсселе, 30 апреля — в Берлине, 1 мая — в Вене, 4 мая — в Петербурге, 26 мая — в Москве, 12 июня — в Мадриде, 18 июня — в Нью-Йорке, а в конце года это чудо Люмьеров можно было увидеть уже в Японии, Австралии, Индии, Египте...**

1896 г.	В сюжете "Первая сигара" Э.Рейно использовал <b>фотографию</b> .	4
	Латам (Америка) сконструировал аппарат, в котором подвижная лента, прежде чем дойти до объектива, образовывала <b>амортизирующую петлю</b> .	3т
	Анштут (Германия) успешно изготавливал серии фотографий с помощью <b>прерываемого электрического освещения</b> .	3т
1896 г.	Братья Люмьеры и кинооператор Промео, катаясь в гон доле по каналам Венеции, сняли <b>панораму города в движении</b> .	4
	Англичанин Смит использует перемещение объектива в новом качестве – стало возможным делить изображение на планы.	4
С 1902 по 1908 гг.	Жорж Мельес ввел приемы <b>замедленной и ускоренной съемок, затемнений, наплывов, многократной экспозиции, стоп-кадра</b> .	4

Первые фильмы Луи Люмьера представляли собой только непрерывные эпизоды, монтажа еще не было. Позже в нем появилась необходимость, поскольку фильмы стали удлиняться и снять их в один прием было невозможно. Пленку приходилось склеивать. Это был технический монтаж. Он еще не является средством выражения.

1903 г.	Портер ввел <b>параллельный монтаж</b> («Жизнь американского пожарного»)	4
1904 г.	Портер ввел <b>ближний план, панораму</b> («Большое ограбление поезда»)	4
1905 г.	Испанец Сегундо де Шомон открывает <b>предметную мультипликацию</b> . (В его знаменитом «Электрическом отеле» на глазах у пораженных зрителей помазок намазывал щеки клиенту, а за ним двигалась бритва, которая быстро и ловко выбривала ему бороду без помощи цирюльника.)	4
1906 г.	Американец Стюарт Блектон открыл секрет <b>съемки кадров мультипликации</b> . В своем первом фильме «Отель с приведениями» С. Блектон оживил мебель и другие вещи. В его фильме вещи, без помощи других сами перемещались по помещению.	4

1907 г.	Французский карикатурист и художник Э. Кол в <b>рисованном мультфильме</b> «оживил» своих графических героев.	4т
1907 г.	Стюарт Блектон снимает первый в мире <b>рисованный мультфильм</b> «Волшебная авторучка». Он же первым ввел в <b>мультипликацию фотографию</b> .	4
1907 г.	Портер ввел художественное использование съемок на природе.	4

<b>17 августа 1908 г.</b>	Э. Кол на экране парижского театра «Жимназ» показывает первую мультипликационную «фантазмагорию», в которой было множество <b>превращений из одних фигур в другие.</b>	<b>3</b>
<b>С 1908 до 1914 гг.</b>	Идут малорезультативные эксперименты в области звукового кино.	
<b>1905 г.</b>	Д. Гриффит использует <b>ближние планы</b> , чтобы показать внутреннее состояние персонажа	<b>4</b>
<b>С 1908 по 1925 гг.</b>	Д. Гриффит ввел <b>параллельный монтаж, систему актерской игры, кинодраматургию, связанную с повествовательной прозой, творческое использование съёмочных планов и параллельного действия.</b>	<b>4</b>
	А. Смит из Брайтоновской школы в Англии впервые <b>монтирует общий план с ближним.</b>	<b>4</b>
	Д. Вильямсон для подчеркивания напряжения действия использует <b>параллельный монтаж.</b>	<b>3</b>

До появления звука кино называли «Великим немым». Но уже с первых фильмов зрители воспринимали их **вместе с музыкой**. Обычно во время демонстрации фильмов в зале на пианино тапер играл музыкальное сопровождение. Позже музыку к фильмам играли целые оркестры, к некоторым фильмам музыку писали специально. В 20 годах были изданы типовые сборники нот с темами, чаще всего используемыми в кино, например, «Пустыня», «Вода», «Битва», «Бытовые сцены», «Юмор», «Народные песни и пляски» и т.д. Часто во время сеанса тапер, глядя на экран, импровизировал.

<b>1909 г.</b>	М. Ипполитов-Иванов пишет <b>музыку для целого оркестра</b> вместо тапера («Песнь про купца Калашникова»).	<b>4</b>
<b>1910 г.</b>	Аста Нильсен от жестикуляции перешла к <b>мимике</b> для выражения чувств («Бездна»).	<b>4</b>
<b>1912 г.</b>	Русский режиссер, оператор и художник В. Старевич заложил основы <b>объемной мультипликации</b> (фильм «Прекрасная Луканида», где роли исполняли засушенные насекомые).	<b>4</b>
<b>1913 г.</b>	Пастроне снимает фильм «Кабирия», в котором применены <b>тревелинг, параллельный монтаж, световые эффекты, гигантские декорации.</b>	<b>4-3</b>
<b>1914 г.</b>	Эрл Херд рисунки для мультипликации с бумаги переводит на <b>прозрачный целлулоид</b> . Это дало возможность работать с фоном.	<b>3т</b>
<b>1915 г.</b>	Начинают применять <b>единый план декораций</b>	<b>3</b>
<b>1916 г.</b>	Изобретены <b>вертикальные и горизонтальные панорамы, эмоциональные крупные планы, массовые сцены, связанные единой линией.</b>	<b>3</b>

1916 г.	Гриффит прикрепил камеру к корзине воздушного шара и снял макет древнего города <b>сверху в движении</b> .	4
1916 г.	Евгений Бауэр снял часовой <b>немой фильм без единого титра</b> .	2
1913-1916 гг.	Американская мультипликация использует <b>принципы комиксов и комедийных «гэг» -фильмов</b> .	3
1920-е гг.	Немецкая художница и режиссер Л. Рейнигер создает <b>теневою мультипликацию</b> .	3
1920-е гг.	У. Дисней вводит <b>постоянного героя</b> мультфильмов – Микки Мауса.	3
1923 г.	Изобретена <b>кинолента формата 16 мм</b> .	3т
Середина 1920-х гг.	Открытие <b>«эффекта Кулешова»</b> . Его сущность – кинокадры, снятые в разных местах, и относящиеся к разным событиям, изображающие разных людей, будучи объединенными вместе в монтажной фразе, связываются как формально, так и по содержанию.	4
Середина 1920-х гг.	Д. Вктров разработал <b>приемы ритмического монтажа</b> .	4
1925 г.	В лаборатории Белла идут успешные эксперименты со <b>звуковым кино</b> .	5т
1926 г.	Эйзенштейн и Э. Тиссэввели вводят в фильм <b>чисто пейзажный элемент</b> – «Сюиту туманов» («Броненосец «Потемкин»)	4
1926 г.	В. Пудовкин ввел <b>новые ракурсы съемки – сверху и снизу</b> («Мать»). (То же в фильме Козинцева и Трауберга «Шинель»)	5т
1926 г.	Оператор А. Головня ввел <b>освещение объектов снизу</b> («Мать»)	3
1926 г.	Эйзенштейн <b>при помощи монтажа удлинил Одесскую лестницу</b> , сконцентрировав внимание зрителя на заданном эпизоде («Броненосец «Потемкин»)	3
6 октября 1927 г.	Премьера <b>первого звукового фильма</b> «Певец Джаза» (реж. А. К. Росленд) В фильме было несколько диалогов и песни.	5
1927 г.	Абель Ган использовал <b>трехкратный экран</b> для демонстрации своего фильма «Наполеон».	4
15 июля 1928 г.	Премьера <b>первого полностью звукового фильма</b> «Огни Нью-Йорка»	4



Звезды немого кино — Чарли Чаплин, Кинг Видорс, Рене Клер, Всеволод Пудовкин, Фридрих Мурнау, Сергей Эйзенштейн — осуждали новую технику.

1928	Премьера первого рисованного звукового мультфильма У. Диснея «Паровозик Вилли».	4
1929	Оператор А. Москвин вводит сетчатые фильтры («Новый Вавилон»).	3
<b>1930-е гг.</b>	Изобретена <b>«глубинная мезансцена»</b> – как решение противоречия между монтажом и звуком.	<b>4</b>
<b>1930-е гг.</b>	Появляется <b>речевая индивидуализация героев.</b>	<b>3</b>

Первые цветные фотографии были изготовлены до рождения кино. Однако цветовая техника в кино сперва была примитивной: позитив раскрашивали вручную. Многие были против звукового и цветного кино, считая его ненужным и даже вредным для условностей немого черно-белого кино (например, В. Шкловский). Мастера принципиально отказывались от цвета, считая, что он мешает восприятию, снимает нюансы.

<b>Начало 1930-х гг.</b>	Все чаще и чаще стали снимать <b>двух</b> , а позже и <b>трехцветные ленты</b>	<b>5</b>
<b>1931 г.</b>	Изобретена <b>лента формата 8 мм</b> . За основу была взята половина 16 мм ленты, но с удвоенной перфорацией.	<b>3т</b>
<b>1935 г.</b>	Демонстрируется <b>первый цветной фильм</b> «Бекки Шарп».	<b>4</b>
<b>1935 г.</b>	<b>Рассогласованы стили музыки и фильма</b> («Юность Максима», реж. Козинцев и Трауберг, муз. Шостаковича).	<b>3</b>
<b>1935 г.</b>	По предложению М. Дитрих <b>цвета одежды согласованы с цветами пейзажей</b> . Появились <b>пастельные тона</b> .	<b>3</b>

Если в 30-е годы немое кино практически перестало существовать, то монохроматическое (черно-белое) продолжают снимать.

1936 г.	У. Дисней снимает <b>первый цветной мультипликационный фильм</b> «Цветы и деревья» (из серии «Глупые симфонии»)	4
1937 г.	У. Дисней демонстрирует <b>первый цветной полнометражный мультфильм</b> . В фильме впервые были использованы технические новинки: <b>съёмки рисунков и декораций в разных плоскостях</b> на специально сконструированном Диснеем оборудовании, а также <b>использование искажающих стекол для получения эффектов воды и огня</b> .	3
конец 1930-х гг.	Появляется <b>широкий экран</b> или «синерама». Его автор Фред Уолер использовал технику, применяемую для обучения летчиков-истребителей во время войны: трехкратный составной экран и три синхронных проектора.	4т
1940 г.	Уолт Дисней, повторяя Гана, демонстрировал свой фильм «Фантазия» <b>с тремя звуковыми дорожками через три группы громкоговорителей</b> .	3
1945 г.	Эйзенштейн пригласил на съёмки одного фильма <b>двух операторов</b> с разными стилями съёмки («Иван Грозный», 1 серия)	3
1947 г.	Оператор Сергей Урусевский ввел <b>негативные вставки</b> в фильм («Сельская учительница»).	3
50-е гг.	Появилось <b>цветное телевидение</b> , кинорежиссеры стали экспериментировать с <b>формой экрана</b> .	5
сентябрь 1952 г.	На <b>широком экране</b> Ф. Уолтера демонстрировалась <b>программа</b> , состоявшая из сенсационных короткометражных фильмов.	3
Весна 1953 г.	Спирок Скурас (представитель правления фирмы "20 век Фокс») заинтересовался <b>другим типом широкого экрана</b> , который, назван «синемаскопом». С. Скурас купил у Анри Кретьена его секрет изготовления «анаморфных» объектов.	4т

сентябрь 1954 г.	Все кинозалы США и других стран демонстрируют <b>широкоэкранные фильмы</b> .	
1957 г.	<b>Ритм движения камеры согласован с ритмом движения героя</b> («Летят журавли», реж. М. Калатозов, оп. С. Урусевский).	3
1960-е гг.	В фонограммах появляются <b>активные шумы</b> . Плотность фонограммы становится непомерно большой.	4
1960 г.	Режиссеры Г. Данелия и И. Таланкин согласуют <b>ракурс съёмки со взглядом шестилетнего героя</b> фильма («Серёжа»)	3
1962 г.	Михаил Ромм применяет <b>ракурс, искажающий относительные размеры объектов</b> для лучшего их сравнения («Девять дней одного города»).	3

1964 г.	Режиссер Н. Грачев снимает <b>первый научный фильм в сугубо документальном ключе</b> («Портрет хирурга»).	4
1965 г.	Американская фирма «Истмен Кодак» разработала <b>узкоформатную систему кино</b> «Супер-8». Не меняя ширину киноленты, – 8мм -за счет полосы перфорации у этого формата примерно в полтора раза увеличили площадь кадра, а значит и качество демонстрируемого изображения	3т
1967 г.	Первые <b>документальные фильмы, в которых научный эксперимент был основой сюжета</b> («Язык животных», «Семь шагов за горизонт», реж. Ф. Соболев).	4
1969 г.	Антониони <b>применяет десятикратное повторение одного кадра</b> для показа мысленности события («Забриски поинт»).	3
<b>середина 1970-х годов</b>	<b>Видео</b> широко входит в быт – появились домашние аппараты, подобные магнитофонам, но способные, кроме звука, воспроизводить и изображение. Видео объединяет кино и телевидение и образует новое явление культуры.	5т
1970-е гг.	Появилась так называемая компьютерная мультипликация – здесь фазы движения создаются элетронного оборудования.	5т
1970-е гг.	<b>Звук стал планированным</b> – появились комплексы из слова, музыки и шумов, со своей внутренней режиссурой.	4
1995	Студия «Уолт Дисней» показала <b>первый мультипликационный фильм, снятый на компьютере</b> («Рассказ игрушек»). Компьютер помог сделать рисованных героев объемными, придать им тени, движение. Этот фильм считают первым в мире трехмерным или объемным компьютерным фильмом.	4

Что сразу же бросается в глаза в этой таблице? Во-первых, уже знакомая нам закономерность — ХС (в данном случае — немое кино) начинается с изобретений на высоких рангах, затем загружаемые ранги снижаются. В таблице не приведены тысячи изобретений на нижних рангах. Чем дальше, тем их становится больше. Но вот ХС исчерпана. И часть авторов идет по пути интенсивной загрузки самых нижних рангов и повторения уже сделанного другими. А часть переходит на высшие ранги других ХС, связанных с первой. В нашем случае — это звуковое и цветное кино. И там повторяется та же история.

Второй характерный момент — вначале идут изобретения чисто технические. Это не случайность, как может показаться. И не особенность только кино.

## Пример 380

*(Кинорежиссер Александр Адабашьян в интервью газете «Аргументы и факты» (1998. — № 4) об искусстве кино.)*

*А оно никогда и не было искусством. Кино вообще вещь происхождения искусственного. Театр может быть и на площади. Технический прогресс не сделал ничуть лучше качество красок, чем при Микеланджело. И способ печатания на компьютере ничуть не делает менее конкурентоспособным Эсхила или Шекспира.*

*А вот если из кино вынуть аппарат и пленку, все — его нету. Нет ни одного другого искусства, которое бы стопроцентно зависело от техники. Кино — абсолютно искусственное изобретение, химия...*

Мы не будем так торопиться с выводами. Если чуть-чуть подумать, ни один вид искусства не существует без техники. Что изменится, если перефразировать слова Адабашьяна так: «А вот если из живописи вынуть холст и краски, все — ее нету». Или так: «А вот если из музыки вынуть музыкальные инструменты, все — ее нету».

Искусство держится на технике. Мы обычно не задумываемся над тем, что простая на вид скрипочка — сложнейшее техническое устройство. Что нужна целая технология, чтобы изготовить хорошие кисти и краски. Что даже литература, какой мы ее знаем, попросту невозможна без сложнейшей техники книгопечатания. Выньте из «Войны и мира» страницы и шрифт, все — нет ее.

Впереди любого вида искусства идет техника. Художественные эффекты от нее можно получить только тогда, когда она для этого достаточно развита. Вот почему начальным этапом развития любого вида искусств является техническая эволюция. Более низкие ранги могут пользоваться для своего развития уже существующей техникой.

## Пример 381

*В начале восемнадцатого века мастера Б. Кристофори (Италия), Ж. Мариус (Франция) и К.Г. Шрётер (Германия) создали новое техническое устройство — фортепиано. Это дало возможность Гайдну изобрести фортепианную музыку как род искусства. А когда ирландский композитор Джон Филд изобрел жанр фортепианного ноктюрна, он использовал уже существующий инструмент.*

И только когда техническое устройство «дозрело», начинает развиваться новая **ХС**.

Третий важный момент. Как распределяются изобретения разного

уровня во времени? Даже по нашей неполной таблице видно, что очень неравномерно. Посмотрим только изобретения четвертого уровня.

С 1895 по 1905 — 6.

С 1905 по 1915 — 13.

С 1915 по 1925 — 3.

С 1925 по 1935 — 5 (Но часть из них в новых системах — звуковое и цветное кино).

С 1935 по 1945 — 2.

С 1945 по 1955 — 0.

С 1955 по 1965 — 4.

С 1965 по 1975 — 2.

С 1975 по 1995 — 1.

В этой неравномерности явно видна закономерность. Сперва шел быстрый подъем, а затем начался спад. И после некоторых колебаний спад этот стал необратимым. И продолжался долго, вплоть до сегодняшнего дня.

## 37. ДОЛГИЙ ИЗВИЛИСТЫЙ ПУТЬ

*«Я думаю, ученые наврали,  
Прокол у них в теории, прорез:  
Развитие идет не по спирали,  
А вкривь и вкось, вразрез, наперерез!»*  
**В.С. Высоцкий**

Эта глава получилась большой. Для облегчения прочтения и понимания она разбита на подглавы.

### 37.1. Трудное детство

В самом начале этой книги мы договорились, что основной функцией **ХС** будем считать распространение информации (конкретнее, взглядов авторов). Значит, если мы хотим оценить какую-либо **ХС**, мы должны в первую очередь посмотреть, насколько она распространена. В своей группе, в других группах.

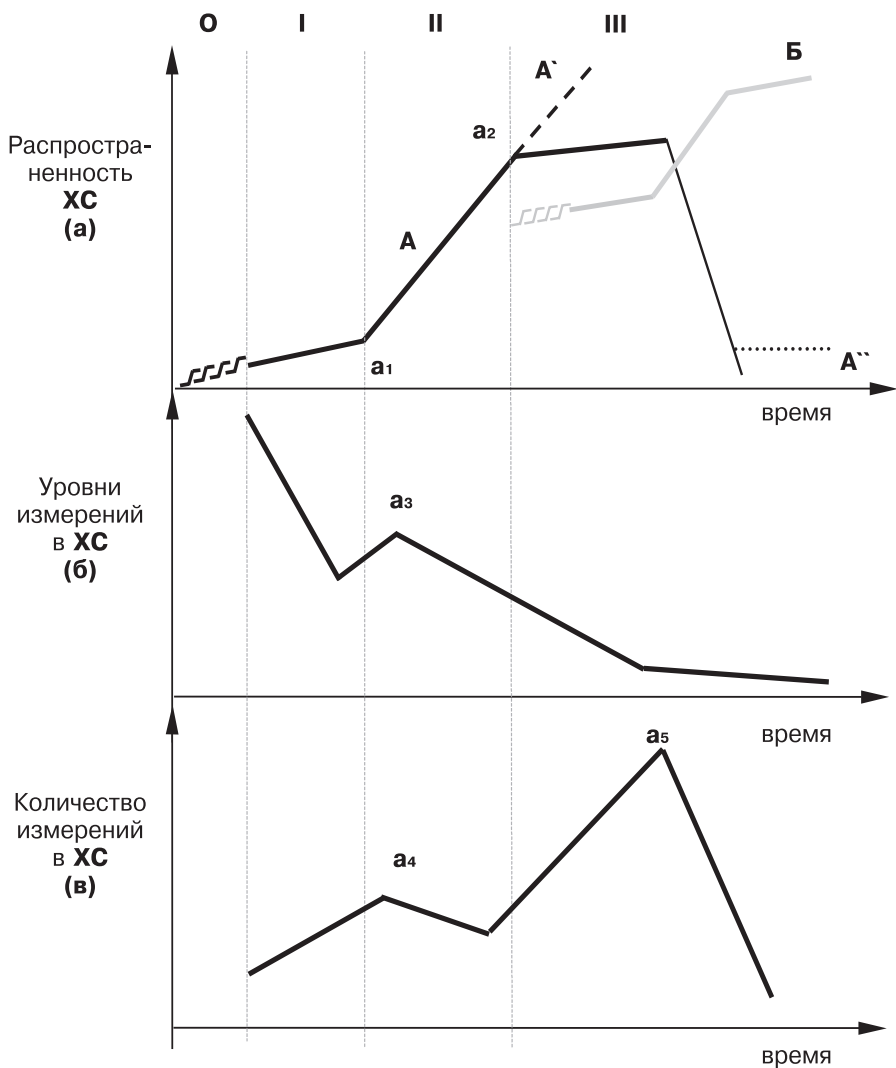
Давайте построим график — как зависит распространенность **ХС** от времени.

Этот график известен давно. Впервые он был открыт для систем биологических. Затем подтвердился для систем социальных, экономических, технических. Изучение «биографий» целого ряда **ХС** показало, что график этот правомерен и для них.

Рассмотрим его поближе. См схему на с 432

В жизни **ХС** четко выделяются три периода (на схеме они обозначены римскими цифрами I, II, III). Период, который мы обозначили цифрой 0, это так сказать, «дородовой», эмбриональный период. Системы еще нет. Но потребность в ней уже ощущается (хотя и не осознается) группой. Начинаются хаотические искания и метания. В основном они ограничиваются грубыми искажениями существующих **ХС** или полным их отрицанием. Сильны в этот период и призывы к возрождению прежних, давно умерших **ХС**.

Вспомним хотя бы состояние русской поэзии в конце XIX — начале XX вв. Классический критический реализм со стремительно устаревающей лексикой и тематикой уже себя исчерпал. Появлялись новые группы. Потребность в поэзии нового типа ощущалась очень остро. И начались искания. Искажения тем, грамматического строя, ритмики, даже слов. Полное отрицание всего, сделанного ранее (ничего действительно нового не предлагая взамен). Борьба за «возрождение» классической поэзии, попытки искусственно привязать ее к новой тематике. Мы еще не умеем оценивать.



В пылу этих исканий появляется множество маленьких новых системок. Чаще всего, они исчезают, едва родившись. Но одна из них оказывается жизнеспособной. Она-то и открывает этап I. Назовем его «детством» **ХС**.

(Пока остается открытым вопрос — почему выживает и развивается именно эта **ХС**. Ясно, что в ней должно быть достаточно новых внутренних ресурсов. Но качество ресурсов, их «развитиеспособность» мы еще не умеем оценивать.)

Это серьезный пробел в теории, без которого мы не можем в полной мере перейти к синтезу и прогнозированию.)

Итак, **ХС** начинает свой жизненный путь. Развитие идет крайне медленно. Система нова, непривычна, ее достоинства может оценить только автор, чуть позже — считанные последователи. Автор новой **ХС** обычно непрофессионал. Да и как может быть иначе? Откуда возьмутся профессионалы для только что родившейся системы? Они работают в старых, привычных **ХС**, дающих признание, удовлетворение, деньги, в конце концов. Но смутно ощущая угрозу для себя со стороны новой системы, старая система любыми средствами старается ее подавить. Сперва в ход идет замалчивание, затем оголтелая ругань. Пользуясь своим положением, старая система не пропускает новую в средства массовой информации. Постепенно основным средством борьбы становится ложь, выдумывание несуществующих опасностей, подтасовка фактов.

### Пример 382

*Пробовали возражать медики, ведающие тайну болезней и медикаментов и наблюдавшие разрушительное влияние рока на психику. Никто их не услышал. И такой довод, что от этой музыки происходят опасные изменения гемоглобина в крови, только подогрел кровь рокоманам и их защитникам.*

*(Распутин Валентин. Левая, правая где сторона? // Советская культура. — 1989. — 27 мая.)*

На самом деле никто никакого «разрушительного влияния» не наблюдал. Подобные исследования не проводились. Да они и не нужны никому. Как раз наоборот! Венгерские психологи, изучавшие поведение молодежи на дискотеках, обнаружили явление, которое назвали «эффект колокола». Музыка большой громкости вызывает чувство единства, общности — как будто всех накрыли одним большим колоколом.

Здесь, однако, нужно быть осторожными. Нелепо обвинять во лжи самого Распутина. Скорее всего, он просто начитался газет, наслушался речей и трактовал все это так, как ему понятнее. Беда вовсе не в этом. А в том, что он был готов, активно хотел быть разносчиком



этих нетерпимых взглядов. Лжет не он, а та система взглядов, которую он представляет и отстаивает.

Случай не первый, не последний. Вспомним, как были восприняты публикой пьесы Лопе де Вега. Испанский драматург посмел нарушить принципы драматургии, сформулированные еще Аристотелем — знаменитые «три единства». То, что действие пьесы может длиться не один день, а несколько, было настолько непривычно, что публика, крестясь, покидала зал.

Волну ругани вызвала и сказка Пушкина «Руслан и Людмила» — автор позволил себе ввести бытовую лексику в «высокую словесность». Булгарин не был тем злобным одиночкой, каким его иногда представляют сейчас. Он был выразителем взглядов и убеждений огромной традиционной группы. Он искренне защищал свои традиции от новомодных веяний. Как В. Распутин «защищает» нас от рок-музыки.

Закономерен был провал первых постановок пьес Чехова. Он ввел «недопустимое» изменение — от классического главного героя перешел к полисистеме — к нескольким главным героям. Зато образцом драматургии, вершиной популярности были тогда пьесы драматурга Потапенко. Кто, кроме специалистов, знает сейчас это имя? «Beatles» ругали теми же словами, какими в свое время Моцарта. К суровому наказанию был приговорен Фидий — изобретатель жанра автопортрета. Грандиозным провалом закончилась первая постановка «Кармен» — первой бытовой оперы. Чтобы просто перечислить все подобные случаи, нужна целая библиотека.

Эволюция реакции на новую **ХС** тоже интересна. После замалчивания наступает этап оголтелой ругани или ярко выраженной негативной реакции.

### Пример 383

*Французских академиков и критиков волновало нарушение классических единств, смесь трагического с комическим. Шекспира бранили за низкий слог, отсутствие благопристойности.*

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

### Пример 384

*(О «Божественной поэме» Скрябина — Ю.М.) Это звуковое рождение русского сверх-Вагнера принадлежит к числу тех немногих, к счастью, творений, которые не только не считаются с какими бы то ни было правилами или логикой, а как раз наобо-*

*рот, стремятся к ниспровержению всего того, что увековечено столь же традицией, сколь и требованиями слуха и рассудка, не говоря уж о душе.*

*...Стремление г. Скрябина к утверждению своего «божественного я» причиняет слушателям адские мучения. Творчество г. Скрябина бесцельно. Оно не только не нужно искусству, а даже наоборот, вредно для здоровой его эволюции, ибо «музыка» г. Скрябина — одна сплошная болезненность, один чувственный звуковой разврат. (Новогодний 1909 — 1910 гг. номер газеты «Вечерний Петербург».)*

Последний пример интересен тем, что в нем перечислены все основные мотивы нападок. Это и нарушение правил (правил старой системы), и ниспровержение традиций (традиций старой системы), и оскорбление художественного вкуса (воспитанного в старой системе). Новая «болезненная» **XC** противопоставляется «здоровой» старой. Она объявляется ненужной и вредной. И самый могучий аргумент — душа.

Бедная душа! Похоже, что она есть только у защитников старых систем. Однако проявляется она весьма своеобразно. Посмотрите на стиль этих «защитников культуры». Обратите особое внимание на тон высказываний.

### Пример 385

*(Фрэнк Синатра, 1985 г. — Ю.М.) Музыка рок-н-ролла пахнет фальшью и неестественностью. Ее поют, играют и пишут сумасшедшие дураки, используя полоумные повторения на развратном, грязном языке узколобых... Это разнузданная музыка каждого преступника на земле. (Шмидель Г. BEATLES. Жизнь и песни. — М.: Музыка, 1990. — С. 12.)*

Куда уж «духовнее»!

Поступки часто не менее выразительны, чем слова. Первый в России театральный спектакль состоялся 17 октября 1672 г. повелением царя Алексея Михайловича. Ближние бояре не могли не пойти на царское увеселение. Но после спектакля они отправились в баню «смыть грех» своего участия в «позорище».

Когда прямые оскорбления уже не действуют, старая система начинает мешать новой физически и административно. Прекрасный пример — ход создания первого в России светского памятника — знаменитого «Медного всадника» Этьена Фальконе.

### Пример 386

*Когда в 1766 году Фальконе... прибыл в Россию, ему была вручена программа памятника, составленная президентом Академии художеств Бецким. «Около пьедестала, — говорилось в ней,*

*– стоят или сидят четыре добродетели, которые будто бы его составили к вечной славе Петра Великого, а именно: 1) Благоразумие или Проницательный разум, попирающий ногами Невежество и Суеверие; 2) Трудолюбие – к ногам ее Лениность и Скучность; 3) Темис или Правосудие – а к ногам ее Неправда и Обман; 4) Победа – и к ногам ее Зависть и Несогласие». <...>*

*...Президент академии Бецкий по любому поводу вмешивался в работу. Он то загружает Фальконе посторонними делами, то требует от него анализа конных памятников, воздвигнутых в европейских странах, то настаивает на том, чтобы один глаз Петра смотрел на адмиралтейство, а другой – на здание Двенадцати коллегий.*

*(Бродский Б. Связь времен. – М.: Детская литература, 1974. – С. 218 – 219.)*

Бецкий противился установке скалы в качестве постамента. Он писал в официальном заключении, что такой камень «сыскать безнадежно, а хотя бы и выискался, то по великой тяжести паче в провозе через море или реки и другие великие затруднения последовать могут». Когда же камень был установлен, и Фальконе решил, что он слишком высок, Бецкий протестовал против уменьшения высоты пьедестала.

Менять пришлось и технику литья бронзы. Чтобы сохранить равновесие, металл на груди коня нужно было сделать вдвое тоньше, чем в других местах. Но прежде литье было равномерным. И знаменитый литейщик Эрсман отказался, объявив задачу невыполнимой. В конце концов, Фальконе вынудили покинуть Россию. 1 августа 1782 г. с парадом, молебном и салютом памятник был открыт. О Фальконе даже не упомянули.

А **ХС** продолжает развиваться. Тогда наступает новый этап противодействия. Нарастающую популярность новой системы объясняют ее второстепенными качествами, нетребовательностью потребителя и т. п.

## Пример 387

*...Заслуженная популярность поэзии Владимира Высоцкого все-таки лишь «в-третьих», если не «в-четвертых», определяется ее собственно литературными достоинствами, а «во-первых» и «во-вторых» – личным обаянием, драматическими качествами прекрасного актера и барда.*

*(Фоняков И. Невостребованные письма || Литературная газета. – 1986. – 8 октября.)*

Несомненно, и певец Фрэнк Синатра, и художник Бецкий, и поэт Фоняков искренни в своих чувствах и словах. Но взглянув «снаружи», мы увидим, что и рок-музыканты, и Фальконе, и Высоцкий представляли собой угрозу их системе, их образу жизни, их популярности.

Противодействуют не только отдельные люди. Противодействует вся огромная надсистема. Вот пример — международный конкурс телефильмов.

### Пример 388

*«Конечно, и такого рода эксперименты не стоит абсолютизировать. (Речь идет об объединении жанров — Ю.М.) Ведь на малом экране, как и на большом, прежде всего ждешь встречи с настоящим искусством. Может быть, поэтому главный приз получил скорее классический по форме фильм-балет датского телевидения «Дитя и волшебство» на музыку Равеля. И высочайшая оценка — приз за лучшую актерскую работу — была дана Михаилу Ульянову, исполнителю главной роли в телефильме «Полтора часа в кабинете Ленина».*

*(Чекалова Е. С точки зрения телезрителя.. // Советская культура. — 1987. — 6 августа.)*

Особенно интересно в этом примере название цитируемой статьи. Специалисты старой системы искренне уверены в том, что они представляют точку зрения **всех** потребителей. Кроме, конечно, неразвитых и бездуховных, на которых не стоит обращать внимания.

А когда становится совершенно очевидно, что новая система завоевала свое место под солнцем и необратимо теснит старую, ее можно признать. Но с профессиональными оговорками, граничащими с отрицанием. Причем оговорки эти не соответствуют действительности.

### Пример 389

(Из интервью с германским кинорежиссером Вимом Вандерсом. — Ю.М.)

*— Ваше отношение к видеокультуре, что вы думаете о возможностях развития киноискусства в условиях видеореволюции?*

*— Язык кино — это язык культуры, видео же пока не стало языком культуры. То есть, получилось так, что молодое сместило старое, но пока еще ничего собственного не имеет. Кинематограф — относительно молодое искусство, но он уже успел создать свой язык. Та техника, с которой мы работаем, уже устарела, новая же электронная техника должна принести свои открытия, изобрести свой собственный язык. Это длительный процесс, пока же у видео нет своего языка.*

*(// Советская культура. — 1989. — 20 июля.)*

Стандартная ситуация. «Язык моей системы — это язык культуры. А у вашей новой такого нет». На самом деле такой язык давно создан. Но режиссер кино его просто не знает, не умеет видеть. Он признает за видео наличие своего языка только в том случае, если этот язык будет для него узнаваемым. То есть неотличимым от языка кино.

Это не случаи, это закономерность. И в ней нет ничего ни плохого, ни хорошего. С ней не стоит «бороться». Ее нужно просто знать. Чтобы сторонники традиций не кидались, как волки, на тех, кто делает шаг вперед. А те, кто делают этот шаг, понимали, что нападки — неизбежная составляющая их Дела. Вот если нападков нет — это подозрительно. Значит, вы ничем не отличаетесь от остальных, не вырываетесь вперед, не опасны традиции.

К тому же, нападки эти, как мы уже видели, в значительной мере обоснованы. Поскольку новая **ХС** пока еще «гадкий утенок». Она еще нескладна, неказиста, не вызывает того сладостного чувства узнавания, которым сильны старые **ХС**.

Умение и смелость увидеть в новом не «падение нравов» и конец света, а зародыш следующего шага вперед — это невероятная редкость.

### Пример 390

*Помню, что первая выставка «Мира искусства» необычайной новизной своего направления неприятно поразила меня, и я ожидал найти сочувствие в Верещагине, но получил в ответ: «Что ты! что ты! да ты сходи еще, посмотри повнимательнее! Там есть вещи поразительные! Ведь нельзя же сидеть на том, на чем я, Репин, Маковский и другие. Нужно совершенствоваться! Искать новых путей! Не беспокойся, это не упадок, а искание... Конечно, и здесь есть увлечения, ошибки, может быть, неискренность, но это не страшно — все, что уродливо, вредно — отпадет, и останется то, что нужно. Я, наоборот, был в восторге от выставки. Это движение вперед!*

*(Андреевский П.В. Воспоминания о В.В. Верещагине // Панорама искусств № 8. — М.: Советский художник, 1985. — С. 144.)*

Противодействие новой системе имеет и свою положительную сторону. Оно заставляет систему развиваться, совершенствоваться, оттачивать выразительные средства. И новая **ХС** выходит на второй этап своего развития — «молодость».

### 37.2. Бурная молодость

На нашем графике это этап II. Он характерен быстрым развитием, расширением системы. Ее подхватывают сотни, тысячи людей, она становится модной, популярной. В ней взрывообразно зарождаются и быстро развиваются новые сильные средства выражения. Авторы, успешно работающие в новой системе, становятся кумирами группы. И не зря. **ХС** открыла свои возможности. Чуть ли не на каждом шагу можно наткнуться

на новое **СВ**. Их еще много, и все они не открыты. Для серьезно работающих в новой **ХС** просто невозможно не стать талантливым.

Сравните историю музыкального романтизма и рок-музыки. Это одна и та же история. Первых романтиков поливали грязью (как и первых рок-музыкантов). А чуть позже оба вида музыки захватили массы. Социологи удивлялись феномену «битломании», называли его уникальным. А зря. Когда в европейские города приезжал с концертами Ф. Лист, его носили к карете на руках, молодые люди выпрягали из кареты лошадей и впрягались сами. «Листомания» от «битломании» отличалась только характером групп, в которых они происходили. Но при этом обе «мании» были заслуженными. И Лист, и «Beatles» были талантливейшими музыкантами, открывателями новых интересных **СВ**.

Именно бурное, массовое открытие новых **СВ** является основной чертой второго периода. Особенно на начальных этапах. Идет активное экспериментирование, которое приносит много находок. **ХС** начинает делиться на направления, жанры, поджанры.

### Пример 391

*(Русская портретная живопись начала XVIII века. – Ю.М.) Видно, как неизвестные нам по имени живописцы увлечены новой для русского искусства задачей – запечатлеть реального человека во всем его своеобразии, со всеми так ярко вдруг открывшимися отличиями от других людей. Портретисты еще не умеют или не хотят льстить своим заказчикам, что-то скрывая, сглаживая или, наоборот, придавая не свойственное им в жизни величие. Но какие при этом мощные и цельные образы создает их неловкая кисть! Характер, повадка, внешность – все неразделимо, все схвачено непосредственно, достоверно и сильно. А между тем – эти русские художники еще так неуверенно, с таким трудом овладевают новой для них техникой масляной живописи, так неуклюжи в передаче трудных деталей натуры, например, руки, сжимающей посох. Фигуры неподвижны, выпрямлены, иногда неловко распластаны по плоскости, глаза сосредоточенно сведены в одну точку. Крупные надписи прямо по фону портрета – «Иван Щепотев», «Алексей Василков», «Жировой Засекин» – подчеркивают плоскость, нарушают и без того с трудом дающуюся художнику иллюзию пространства... Умелость и художественное качество в искусстве не всегда совпадают. Есть вещи, умело, даже блестяще выполненные, но подражательные, холодные, пустые. А бывают неумелые, корявые, но полные жизни, творческие, яркие.*

*Вот такое живое искусство, прорывающееся сквозь свою еще не очень совершенную технику к новому, до осязательности конкретному ощущению реального человека, и встречает нас на пороге нового столетия в «преображенной» серии портретов. И такие же разнообразные и яркие, хотя часто грубые лица встречают нас во многих работах безымянных художников начала XVIII века.* (Герчук Ю. Век портрета // Панорама искусств № 1. — М.: Советский художник, 1978. — С. 62.)

Прекрасно переданы в этой цитате и дух экспериментирования, царящий во втором периоде, и контраст между художественными достижениями и технической отсталостью. Постепенно, впрочем, этот контраст сглаживается, умение растет. Расширяется спектр средств выражения. Этот процесс прекрасно виден на примере творчества тех же **«Beatles»**.

### Пример 392

*(Джон Леннон): Мы просто становились лучше и технически, и музыкально. Вначале мы не знали, как можно получить более сильный бас. Нам пришлось изучать технику.* (Шмидель Г. BEATLES. Жизнь и песни. — М.: Музыка, 1990. — С. 64.)

### Пример 393

*«Revolver», изданный спустя восемь месяцев после «Rubber Soul», идет еще дальше в область фантазии. Знайки музыки ансамбля и многие искусствоведы считают его лучшим из семи альбомов, выпущенных к этому времени. Вся музыка этого альбома — эксперимент с электронными звукозаписывающими устройствами, плод тщательной многочасовой студийной работы битлзов и Джорджа Мартина. Запись шла на 16-дорожечной аппаратуре, поэтому можно было синхронно записывать звучание целого ансамбля и отдельных инструментов, чтобы потом создавать удивительную палитру музыкальных красок. Недаром альбом сравнивали с произведениями графики и живописи.*

*Но «Revolver» интересен не только электронными манипуляциями. Каждая композиция в нем — это нововведение в аранжировках и партитуре. Здесь звучит и струнный октет, и гобой, и джаз-ансамбль, и индийские ситар и табла, и рояль, и труба, и саксофон-тенор.* (Воробьева Т. История ансамбля «Битлз». — Л.: Музыка, 1990. — С. 164.)

### Пример 394

*Для записи диска «Sgt. Pepper..» были приглашены более опытные музыканты, чем те, которые участвовали в предыдущих записях. Новые музыканты расширили диапазон используемых инструментов. Так, при записи песни «Within You, Without You» введена*

*небольшая струнная группа, состоящая из восьми скрипок и трех виолончелей. А песня «A Day in the Life» записана в сопровождении оркестра, состоявшего более чем из сорока музыкантов.*

*Выбор духовых инструментов происходил индивидуально и зависел от песни. Чтобы создать подобие импровизированной народной шутки, для записи песни «When I'm Sixty Four» использованы два кларнета и бас-кларнет. В песне «Good Morning, Good Morning» появляются три саксофона и французский рожок. Во время записи песни «She's Leaving Home» никто из «Битлз» не играл на обычном для него инструменте. Солистами выступали Джон и Пол. Их голоса записывались дважды, чтобы создать звучание мужского квартета. На арфе играл Майк Лиандер, который руководил также группой струнных.*

*Было выполнено и пожелание Джорджа Харрисона ввести индийские инструменты, кроме уже использовавшегося ситара прозвучали тамбур, дильруба, табла. <...> При записи песни «Getting Better» Джордж Мартин играл на рояле не совсем обычным способом: он оттягивал пальцами струны инструмента. Совершенно необыкновенным был эффект от свистящих звуков, получаемых при помощи бутылок. В песне «Lovely Rita» Пол и Джордж играют на расческах; здесь они, по существу, обновили старую традицию «сельского» блюза. Удачно и тонко встроены шумовые эффекты и передано рычание зверей...*

*(Шмидель Г. BEATLES. Жизнь и песни. — М.: Музыка, 1990. — С. 77–78.)*

Новых средств выражения становится столько, что разветвляться начинает вся **ХС**. Возникают и бурно развиваются поджанры, ответвления, направления.

### **Пример 395**

*Последующие 1967–68 годы стали началом периода расцвета рок-музыки не только в США, но и во всем мире. Они были ознаменованы возникновением, вслед за фолк-роком, целой грозды новых направлений, составивших в сумме то, что получило позднее общее название — рок.*

*(Козлов А.С. Рок-музыка: история и развитие, ч. 1. — М.: Знание, 1989. — С. 45–46.)*

### **Пример 396**

*В XIX веке наблюдается дальнейшее размежевание и в то же время взаимодействие «серьезных» и «легких» опер. Значительное влияние оказывает романтическая эстетика, сказавшаяся на усилении фантастического начала и фольклорных элементов. Наряду с операми героико-патриотического содержания широко пред-*



*ставлена развлекательная линия музыкального театра. Это «рыцарские» оперы с авантюрной интригой французских композиторов Ф. Буальдьё и Д. Обера, но главным образом оперетта, развитие которой как самостоятельного ответвления комической оперы начинается во второй половине века.*

*(Данько Л. Послесловие к книге: Тарасов Л. Волшебство оперы. — Л.: Детская литература, 1979. — С. 188.)*

Бурное развитие новой **ХС** вовсе не означает прекращения жизни старой. Она жива и достаточно сильна. И продолжает поливать грязью новую. Но это уже не оказывает существенного влияния на ситуацию.

### Пример 397

*На следующее утро (после первого турне «Битлз» по США. — Ю.М.) все газеты поместили отзывы о шоу. «Нью-Йорк геральд трибьюн» охарактеризовала битлзов так: «75 процентов рекламы, 20 процентов прически и 5 процентов ритмических похоронных песен». Не лучше писали и другие газеты. Однако молодежь считала иначе. В Америке начиналась битломания.*

*(Воробьева Т. История ансамбля «Битлз». — Л.: Музыка, 1990. — С. 114.)*

Новых изобретений в этот период много, очень много. Посмотрим, однако, каков их уровень.

Если начало жизни системы — это само по себе изобретение высокого (5 — 4) уровня, то дальше система начинает «обрастать» изобретениями более низких (4 — 3) уровней. Они делают новую систему жизнеспособной, придают ей выразительность, изобразительное и тематическое богатство. Но чем больше таких изобретений, тем ниже их уровень. Некоторый подъем уровня наблюдается, когда система становится профессиональной, переходит к массовому потреблению (точка а3). Затем уровень начинает необратимо снижаться. Мы уже разбирали этот процесс в главах **33** и **34**.

Но зато растет количество новых систем, количество изобретений в них. Система становится по-настоящему массовой.

### Пример 398

*...Постепенно оперные представления стали покидать дворцовые залы. Возникли «общедоступные» театры, куда можно было попасть без особого на то приглашения герцога, а просто купив билет. Первый такой театр был открыт в 1637 году в Венеции. Назывался он «Сан-Кассино» — по имени церкви, возле которой было построено здание. Публичные оперные театры начали появляться, как грибы после дождя. В любом более или менее замет-*

*ном центре Италии имелся свой театр – пусть небольшой, но «настоящий»: с ложами, галереями, хорошо оборудованной сценой. Да и в самой Венеции к концу XVIII столетия было уже шестнадцать оперных зданий.*

(Тарасов Л. Волшебство оперы. — Л.: Детская литература, 1979. — С. 18.)

### Пример 399

*В 1961 году газета («Мерсибит» — Ю.М.) опубликовала данные о группах (профессиональных и полупрофессиональных), работавших в Ливерпуле. Их оказалось около трехсот пятидесяти. При этом читательский опрос выявил, что наиболее популярной в Ливерпуле является группа «Битлз».*

(Козлов А.С. Рок-музыка: история и развитие, ч. 1. — М.: Знание, 1989. — С. 32.)

### Пример 400

*Наиболее ярким представителем второго этапа русской симлабической поэзии был Симеон Полоцкий. Он написал 800 панегирических стихотворений и 2957 стихотворений других жанров.*

(По кн.: Кусков В.В. История древнерусской литературы. Изд. 5-е. — М.: Высшая школа, 1989. — С. 277.)

К концу второго периода становятся видны еще две тенденции. Во-первых, большое значение начинают придавать украшениям.

### Пример 401

*(До XVII в. в России не была развита светская каменная архитектура — Ю.М.) Богатые купцы и дворяне начинают строить для себя каменные жилые дома. В их строительстве также проявлялось стремление к отходу от традиционной простоты и строгости к богатому декоративному оформлению фасадов. Примером таких зданий могут служить сохранившиеся до настоящего времени в Москве палаты думного дьяка Аверкия Кириллова на Берсеневской набережной и дом дьяка Ивана Волкова в Харитоньевском переулке. Богатым декоративным убранством отличаются и жилые каменные дома, сохранившиеся в Ярославле, Калуге, Нижнем Новгороде и других городах.*

(Зезина М.Р., Кошман Л.В., Шульгин В.С. История русской культуры. — М.: Высшая школа, 1990. — С. 119.)

Во-вторых, усиливается «психологизация», важными становятся вторичные аспекты **СВ**, намеки, символика.

## Пример 402

*Новое качество, новое ощущение человеческой личности в портрете появляется с первыми зрелыми работами Рокотова. В нем принято видеть первого у нас мастера «интимного» и даже «психологического» портрета. Причем в эти понятия вкладывается представление о таком воплощении в облике модели ее внутреннего мира, душевного состояния, которое приглашает зрителя к сопереживанию.*

(Герчук Ю. Век портрета // Панорама искусств № 1. — М.: Советский художник, 1978. — С. 70 — 71.)

## Пример 403

*В Италии создаются классические образцы буффонной традиции в творчестве Дж. Россини и Г. Доницетти. Более лирично дарование В. Беллини, в значительной мере овеянное духом романтизма. С именем Дж. Верди связан расцвет итальянской оперы. В его зрелых произведениях идейно-образное содержание определяется пафосом свободолюбия, близостью идеям революционной борьбы. И Верди же является автором одной из первых лирико-психологических опер — «Травиаты», правдиво воссоздающей атмосферу современной ему светской жизни.*

(Данько Л. Послесловие к книге: Тарасов Л. Волшебство оперы. — Л.: Детская литература, 1979. — С. 188.)

## Пример 404

*В раннем христианстве зритель, созерцающий пол, уже не восхищается высоким мастерством исполнения и красотой фигур, а прежде всего внутренним чувством переживает то, что символизируют эти изображения.*

(Хелу Н. Мозаики V—VI веков в Ливане // Панорама искусств № 8. — М.: Советский художник, 1985. — С. 49.)

Последний пример нужно пояснить. Полы в языческих римских храмах выкладывались мозаикой. Рисунки изображали сюжеты древнеримской мифологии. Христианские храмы переняли этот вид искусства, внося в него свою тематику. На рубеже между языческой и христианской эпохами полы в языческих и христианских храмах нередко выкладывали одни и те же мастера. Поэтому мозаика полов христианских храмов не является новой **ХС**, а развивает созданную в языческие времена.

Тогда же, во втором периоде жизни **ХС**, появляется и ее теоретическое обоснование. Возникают нормы, схемы, правила. Появляются профессионалы, специализированная критика, исследования.

## Пример 405

*Найденные каркасы, схемы начинают заполняться рядом жестко отобранных мотивов, которые практически повторяются из картины в картину. Причем все элементы ландшафта имеют вполне определенную семантическую значимость, в силу этого они все получают качественную оценку и строго зафиксированное место в картине.*

(Кашук Л. Творческий метод Питера Брейгеля Старшего // Панорама искусств № 8. — М.: Советский художник, 1985. — С. 65.)

## Пример 406

*В 20-е годы нашего столетия детективный жанр, по определению его историков Дж. Симмонса, Х. Хэйкрофта и других, переживал свой «золотой век». Романы английских писателей А. Кристи, Д. Сейерс, Э. Беркли и многих других относились к типу канонического «интеллектуального» детектива, строившегося по классической модели: преступление — расследование — разгадка. Среди американских детективистов наибольшей известностью пользовался Уильям Хантингтон Райт, писавший под псевдонимом Ван Дейн.*

*В 1926 году Райт сформулировал свое определение «хорошего детектива», который, по его мнению, должен был обладать четкой фабулой, как и классические модели. Ван Дейн был уверен, что психологизм в детективе уместен не более, чем в кроссворде, изображение насилия должно быть минимальным, а сама история должна обладать единством, то есть выдержана в одном настроении или ключе. (Анджапаридзе Г. Загадка Дэшила Хэммета. Послесловие к книге: Дэшил Хэммет. Кровавая жатва. «Американский детектив». — М.: Юридическая литература, 1989. — С. 402.)*

На последнем примере остановимся особо. Итак, Райт сформулировал свои правила «хорошего» детектива. Действительно, классический детектив находился в расцвете, в конце второго периода по нашему графику. И нет ничего удивительного, что Райт и сотни других писателей, критиков, теоретиков прогнозировали дальнейшее, столь же быстрое его развитие. Все они ожидали, что **XC** «классический детектив» будет и впредь так же часто радовать читателей новыми хитростями преступников, новыми интеллектуальными победами детективов. Короче говоря, прогнозировали развитие **XC** по линии **A'**. Но...

Неожиданно для этих прогнозистов развитие классического детектива резко замедлилось. Появился и стал бурно развиваться «крутой» детектив (с описаниями насилия), психологический детектив, пришел конец и «единству» настроения. **XC** вступила в третий период, который можно назвать «старостью» системы.

### 37.3. Старость — не радость

Система больше не развивается. Она еще распространяется, но чем дальше, тем медленнее. Группы, в которых она работоспособна, уже насыщены. В ней не рождаются больше новые выразительные средства. Исчерпаны ее внутренние ресурсы. Она не способна больше выражать новые темы.

#### Пример 407

*Оказывается ясным и другое: формы классического романа не годятся для воплощения этой действительности.*

(Латынина А. Дуэль на музейных пистолетах // Литературная газета. — 1988. — 27 января.)

#### Пример 408

*Все это дает мне основание предполагать, что беллетризованная биография не имеет будущего. Она может похвастать прекрасными созданиями (романы А. Виноградова о Стендале и Паганини, И. Стоуна о Микеланджело и Джеке Лондоне и т. д.), но она не покрывает главного желания читателя знать правду о любимом герое. Изменилось читательское восприятие.*

(Я. Кумок. Постижение судьбы // Литературная газета. — 1986. — 24 декабря.)

#### Пример 409

*Вообще мне кажется, что современная поэзия находится еще и в определенном жанровом тупике. Нужно либо искать новые взаимосвязи в форме лирического стихотворения (многие как-то поразительно глухи к усталости этой формы), либо искать новый жанр.*

(Из интервью с поэтессой Мариной Кудимовой // Литературная газета. — 1986. — 26 октября.)

Но такие признания появляются далеко не сразу. Пока же упадок **ХС** еще не слишком заметен. О нем начнут говорить позже, ретроспективно. И объяснять его будут внешними причинами, неблагоприятной ситуацией — чем угодно, только не исчерпанием ресурсов самой системы.

#### Пример 410

*Явный упадок переживает в XVI в. жанр хождений<sup>1</sup>, что объясняется прекращением регулярных общений Руси с христианским Востоком после завоевания турками Константинополя, а связи с Западной Европой только налаживались.*

(Кусков В.В. История древнерусской литературы. Изд. 5-е. — М.: Высшая школа, 1989. — С. 214.)

---

<sup>1</sup> Жанр древнерусской литературы.

Если бы дело было только в прекращении связей, то жанр возродился бы снова, как только наладились связи с Западом. А то и вообще не пришел бы в упадок, переключившись на воспоминания о прошлых путешествиях, на местные маршруты и т.п. На самом же деле жанр просто исчерпался. И умер бы, даже не захвати турки Византию.

### Пример 411

*В 30-е годы (XIX в. – Ю.М.) наметились признаки распада художественной системы классицизма. Архитектура все более приобретала функционально-утилитарный характер. Это находило выражение в строительстве доходных домов, которые постепенно стали вытеснять дворянские особняки.*

*(Зезина М.Р., Кошман Л.В., Шульгин В.С. История русской культуры. — М.: Высшая школа, 1990. — С. 199.)*

Как ни печально, но конец любой **ХС** неизбежен. Если система достаточно высокого ранга, то кончина лавинообразно распространяется по всем ее подсистемам. Посмотрите, как это выглядит для цирковых жанров.

### Пример 412

*Последняя водяная пантомима «Карнавал на Кубе» была осуществлена в 1961 году.*

*Теперь о буффонадной клоунаде. В каком из представлений цирка можно увидеть клоуна-буфф? Самую последнюю буффонаду «Вокруг света», полную политической сатиры и яркого юмора показали зрителям цирка талантливые братья Николай, Петр и Лаврентий Лавровы в 1948 году. Сегодня в цирке ни клоунов-буфф, ни буффонад уже более нет.*

*И еще об одном разговорном жанре — номерах политсатиры, которые обязательно присутствовали почти в каждой цирковой программе. Их энтузиастами в разные годы были Бим-Бом (И. Радунский и Н. Вильтзак, позже Н. Камский), братья Танти, Г. Рашковский и Н. Соколов, И. Южин и многие другие. Сегодня номера «разговорников» полностью отсутствуют на манеже.*

*(Фальковский А. Проблемы.. // Советская эстрада и цирк. — 1989. — № 1.)*

Три цитаты — три безвозвратно умерших **ХС**. Но как же трудно признать, что система умирает! Ведь так верится, так хочется, чтобы она жила вечно!

## Пример 413

*Телегид: Не хотите ли вы сказать, что «золотой век» эстрады не имеет конца?*

*Дубовицкая: Не только хочу сказать, но и постараюсь доказать, пользуясь поддержкой Г. Хазанова, Е. Петросяна, М. Евдокимова, Е. Шифрина, Г. Горина, А. Ширвиндта, А. Петренко и других известных мастеров и молодых участников Первого Всесоюзного конкурса сатиры и юмора.*

*(«О золотом веке». Интервью с ведущей телепрограммы «Аншлаг! Аншлаг!» Региной Дубовицкой // Советская культура. — 1989. — 23 марта.)*

Да и как можно поверить в близящийся конец, когда **ХС** как никогда массова, когда она разветвлена во множество направлений. Причем именно в третьем периоде эти направления начинают яростно конкурировать между собой, а их сторонники отрицают друг друга. На деле это не конкуренция, а псевдоконкуренция. Ибо отличия между ними на низших (2 — 1) уровнях.

## Пример 414

*За три с лишним десятилетия своего существования рок-музыка значительно усложнилась, породив внутри себя самостоятельные направления, а также дав жизнь ряду смежных, синтетических жанров, таких, как джаз-рок, рок-опера, симфорок, фьюжн, электророк и другие. Современный рок настолько многообразен, что музыканты некоторых его направлений находятся в конфронтации, более того, отрицают друг друга. Представители такого изощренного стиля, как арт-рок или специалисты в области электронной и компьютерной рок-музыки весьма скептически смотрят на хэви метал, считая его не просто вырождением музыкального стиля хард-рок, а скорее поводом для проявления определенной формы социальной активности. Поклонники «мэйнстрима», основанного на ритм-энд-блюзе, кумирами которых остаются Джимми Хендрикс, Эрик Клэптон или Джеф Бек, часто не воспринимают как рок музыку «новой волны», с ее тенденцией ухода от блюзовой основы, с ее тягой к европейской или восточной культурам.*

*(Козлов А.С. Рок-музыка: история и развитие, ч. 1. — М.: Знание, 1989. — С. 4.)*

Очень характерной особенностью этого периода является резкий количественный скачок. Мы уже видели количественный подъем в начале второго периода. Но это были только цветочки. К «старости» **ХС** порождают паразитические ягодки. Второй количественный пик

поражает воображение. Он нередко в несколько раз превышает первый. Именно поэтому его искренне считают «возрождением» системы. И приводят в качестве аргумента «бессмертия» любимой **ХС**.

### Пример 415

*Сегодня мы можем говорить об удивительном взрыве интереса к джазовой музыке в Великобритании. В прошлом году в Лондоне проходил конкурс на лучший молодежный джазовый оркестр года, в котором приняли участие более сотни коллективов со всех концов страны. Судьи с радостным смятением обнаружили, что победителей просто невозможно определить: столь высок был уровень исполнительского мастерства. <...> Так что же все-таки такое джаз? Это то, что живет и постоянно развивается.*

(Рассел Дэйвис. У колыбели джаза // «Обсервер мэгэзин», Лондон. Цит. по: За рубежом. — 1987. — № 43.)

### Пример 416

*С другой стороны, наблюдается рост интереса к кантри и фольк-музыке. Эти жанры вызывают споры, современны они или нет. Одни говорят, что фольк и кантри-музыка несколько устарели, отстали от жизни. А отвечает требованиям времени только рок. Другие же считают, что фольклорное искусство и кантри очень человечны. Они ассоциируются с природой и находят отклик в душе человека потому, что человек — сам часть природы. И как оказалось, концерты кантри и фолк-коллективов могут собирать не меньшее число зрителей, чем выступления популярных рок-групп.*

(Фольклор: в ритмах кантри // Популярная музыка, июль — август 1989. Минск, РЭМЦ «Ориентир». — С. 12.)

### Пример 417

*В такой «сверхблагоприятной» обстановке в казахской литературе за последние годы было создано множество романов, благосклонно принятых критикой. Если исходить из количества, то по этому показателю мы могли бы состязаться с любой державой мира.*

(Джангужин Р. Понять — значит пережить // Литературная газета. — 1986. — 10 декабря.)

### Пример 418

*Оратории и кантаты были очень широко распространены в музыке XVIII века, затем этот род музыки был почти забыт, а теперь он снова возродился к жизни и занял важное место в творчестве советских композиторов.*

(Васина-Гроссман В. Книга для любителей музыки. Советская Россия, 1964. — С. 111.)



Стоит заметить, что оратории и кантаты в это время были распространены не только в СССР, но и во многих других странах.

### Пример 419

*Не было скульптора, который бы не участвовал в создании портретов героев труда, не выставлял бы произведений, запечатлевших лица современников. <...> Портреты на выставках количественно возрастали...*

(Яхонт О.В. Советская скульптура. — М.: Просвещение, 1988. — С. 58.)

### Пример 420

*Многие спектакли юбилейной афиши свидетельствовали о возрождении художественной тенденции, исчерпанной, казалось, в 60-е годы: театр вновь обнаружил свою потребность в документе, в подлинном факте, многократно усиленном резонатором подмостков.*

(Швыдкой М. Рядовые, лейтенант Володька и многие другие // Литературная газета. — 1985. — 1 мая.)

### Пример 421

*...Так что за движение сродни буму открылось в деревенской прозе? Чем оживился приумолкший было... уголок литературы? Что за шум и многолюдствие на журнальных страницах? Это, оказывается, слегка теснимый «амбивалентной», «дамской» и иной модной прозой развернулся на деревенских просторах некий не лучшего толка «производственный роман» с многими его атрибутами и правилами. Под натиском этого жанра дрогнули, пожалуй, и те, тоже не столь малочисленные, «вторичные» произведения, которые продолжают перетолковывать на все лады, упрощать и тиражировать основные истины «деревенской прозы», ее моральные постулаты, ее характеры, проблематику. «Деревенская прописка» множества таких публикаций не только не противоречит этому выводу, но и подтверждает его.*

(Старцева Н. В командировку или в отпуск? // Литературная газета. — 1986. — 3 декабря.)

Остановимся на последнем примере. «Деревенская проза» — важное направление советской литературы. Его можно условно начать с романов А. Платонова. Но «золотой век» ее, первый количественный пик определялся произведениями Ф. Абрамова, В. Тендрякова, В. Овечкина, С. Залыгина, Б. Можяева и многих других. Тогда были сделаны основные художественные и тематические открытия. Уровень этих изобретений был достаточно высоким.

Второй же пик характерен обилием «изобретений» крайне низкого уровня. В этом, как и в количественном размахе, его характернейшее отличие от первого пика. **ХС** в этот период практически неотличимы друг от друга.

## Пример 422

*Стандартизация нашего балетного репертуара, мало выдающихся работ в музыкальных театрах нашей страны – это типичная примета последнего десятилетия. Обильная статистика свидетельствует – образцы классической хореографии все еще остаются в центре внимания постановщиков и зрителей. Коротким является век новых постановок (премьер), которые соответствуют уровню серой посредственности – они быстро исчезают с афиш. Классика, несомненно, – основа основ советского балета. Но преимущество ее в репертуаре унифицирует театры. Ни один коллектив не способен создать свой стиль, индивидуальность без современных поисков, высококачественной художественной инициативы.*

*(Māniece V. Tūkstošs un viena nākts – pro et contra. Literatura un Māksla. – 1985. – 24 мая)*

## Пример 423

*С сожалением приходится констатировать, что в последнее время шедевры рождаются все реже и реже. Такое ощущение, что у авторов, работающих в этом жанре, появился какой-то набор клише, текстовых и музыкальных, которые тиражируются в большинстве песен, неся примитивные эстетические ценности.*

*(Мартынова Т. О Юрмале-87 без иллюзий // Советская культура. – 1987. – 13 августа.)*

Сейчас это явление в эстрадной песне принято называть презрительным словечком «попса». Но «попса» характерна не только для песни и не только для наших времен. «Попса» — это обязательный этап в жизни любой **ХС** и во все времена. Как две капли воды похожие друг на друга рыцарские романы (так зло спародированные Сервантесом) — это литературная «попса» XVI века. А следующие примеры — об оперной «попсе» XVIII и XX веков.

## Пример 424

*Столь же нелепыми были в те времена и сюжеты опер, похожие друг на друга, как близнецы. Любой переписчик нот считал своей непрременной обязанностью сочинить две-три оперы. На логику действия мало кто обращал внимание. Лишь бы оперы были эффектными. Придворный вкус требовал от оперных спектаклей быть «праздником для глаз и усладой для слуха».*

*(Тарасов Л. Волшебство оперы. — Л.: Детская литература, 1979. — С. 18.)*

## Пример 425

*Оперный театр становится сегодня все более скучным, малоинтересным не только для зрителей, но и для тех, кто работает в нем и призван постоянно развивать, обогащать его художественные традиции. Из оперных спектаклей словно исчезает душа, в новых работах крайне редки эксперимент и дерзновенный поиск. Зачастую отсутствует подлинный оперный синтез, почти нет настоящих открытий. Нигде ныне так широко не культивируются сценические штампы и трафареты, как в опере.*

*(Из беседы с Джансугом Кахидзе, художественным руководителем Тбилисского театра оперы и балета. От рутины к обновлению // Советская культура. — 1988. — 25 октября.)*

Уровень изобретений, находок падает катастрофически. Он никогда уже не возродится — ресурсы системы исчерпаны. Но специалисты по данной **ХС** продолжают наивно надеяться на плодотворность экспериментов, поисков. Поиски хороши в том случае, когда есть что искать. В первом, втором периодах жизни **ХС** поиски дают действительно новые сильные находки. Но в третьем они вырождаются, превращаются в поиски ради поисков. Они попросту безрезультатны.

Сколько было призывов к поискам среди «серьезных» композиторов за вторую половину XX века! А результат?

## Пример 426

*Если отдельные композиторы (ярко талантливое меньшинство) и пользуются популярностью, то в целом современная «серьезная» музыка — наименее слушаемая область музыкальной культуры. Так произведения молодежной музыки составляют около 75 процентов на рынке грамзаписи в западноевропейских странах, доля классической музыки — 10 процентов, а современная серьезная музыка составляет лишь 0,6 процентов из 10 процентов упомянутых.*

*(Орлова И.В. В ритме новых поколений. — М.: Знание, 1988. — С. 28.)*

Почему же несмотря на низкий уровень изобретений, несмотря на всю серость и неразличимость **ХС** третьего периода, они так живучи? Почему они по-прежнему остаются массовым явлением?

## 37.4. Романсы и финансы

Для этого есть несколько причин.

Во-первых, это уже известное нам явление «психологизации». Обычно его объясняют так: **ХС** наполнена глубоким психологизмом, поэтому она так близка потребителю. С точки зрения нашей модели

все выглядит совсем наоборот. **ХС** не содержит серьезных отличий от прежних, она еще больше, чем прежние, обросла мелкими косметическими деталями, поэтому так близка потребителю, узнаваема. А значит, в ней можно найти привычный психологизм. Эту точку зрения подтверждает тот неоспоримый факт, что психологизм обнаруживается только в **ХС** поздних этапов, когда уровень изменений низок, а привычность и узнаваемость высока.

### Пример 427

*Танцевальная музыка в операх Глинки послужила образцом для многих русских композиторов, работавших в области балета. Среди них особое место занимает Чайковский – создатель русского классического балета. Музыка трех его балетов («Лебединого озера», «Спящей красавицы», «Щелкунчика») написана в традиционной для этого жанра форме: она содержит ряд обязательных для балета танцевальных номеров, например, па-де-де, па-де-труа, па д'аксьон и т. д.*

*Не разрушая этой традиционной формы, Чайковский наполнил ее новым содержанием. Музыка его балетов с большой глубиной и психологической тонкостью раскрывает душевный мир героев, передает их радости и страдания.*

*(Васина-Гроссман В. Книга для любителей музыки. – Советская Россия, 1964. – С. 111.)*

Интересно сравнить этот пример с высказыванием великого русского балетмейстера конца XIX — начала XX вв. Фокина.

### Пример 428

*Балет создал вокруг себя Китайскую стену. Ни впечатления жизни, ни влияния других видов искусств не могут проникнуть в его замкнутый круг. Происходят события мирового масштаба; искусство переживает эволюцию, двигаясь от романтизма к реализму, импрессионизму, экспрессионизму, переживает ужасные потрясения, когда в него входят кубизм, футуризм..., а балет все еще по-старому улыбается своей стереотипной улыбочкой и заискивающе разводит руками перед публикой, исполняя своими одетыми в розовое трико и атласные туфельки ногами сто лет тому назад сочиненные па. В какой стране, в какое время бы ни происходило действие, мы вместе с реальными декорациями и нарядами видим то же трико, ту же короткую юбочку и, что самое ужасное, те же самые жесты.*

*(Dolgopolovs. J. Stāsti par māksliniekjiem. – Rīga: Zinātne. – Lpp. 108.)*

Во-вторых, украшательство становится не просто самоцелью, — оно начинает считаться важнейшей задачей. Исходная главная функция — передавать сложную тематику — подменяется вторичными функциями — украшать, развлекать. Они выпячиваются на первый план. Более того, сложное содержание начинает вредить системе. **ХС** упрощаются, становятся легко потребимыми. Исходное требование «расскажите нам понятно» сменяется требованием «сделайте нам красиво».

### Пример 429

*Картины Рубенса не предназначены для глубоких размышлений. Они — чтобы порадовать глаз...*

(Cielava S. Makslinieks un vina darbnica. — Rīga: Liesma, 1983. — Lpp. 80.)

### Пример 430

*...Маккартни, который всегда утверждал, что песня — это форма серьезного искусства, как и классическая музыка. Теперь же он считал, что песня должна просто развлекать, улаждать, что под нее нужно только танцевать. Однако Пол не просчитался, хотя его поначалу много критиковали.*

(Воробьева Т. История ансамбля «Битлз». — Л.: Музыка, 1990. — С. 242.)

### Пример 431

*Когда мотив виноградной лозы распространяется во всех видах христианского искусства, он уже лишается столь глубокой символики. Вернее сказать, что лоза стала, как об этом свидетельствует пример ливанских мозаик, орнаментальным мотивом, лишь отягощенным смысловой нагрузкой.*

(Хелу Н. Мозаики V—VI веков в Ливане // Панорама искусств № 8. — М.: Советский художник, 1985. — С. 52.)

### Пример 432

*В заключительный период развития языка архитектуры Возрождения интересующая нас связь ордера и стены ярче всего проявилась в творчестве Палладио.*

*В Базилике Виченцы — его самом значительном произведении — гуманистическая светскость и венецианская открытость сочетаются с истинно римской монументальностью. Вольный размах арок, торжественное звучание их усложненного ритма производит впечатление подлинного богатства. Ордерная структура как бы пронизывает стену: она развита в глубину удвоением малых колонн по бокам основных устоев. Масса кладки сведена к минимуму: в ненагруженных участках стены даже вырезаны круглые отверстия. Материал представляется полностью напряженным.*

(Маркузон В.Ф. Античные элементы в архитектуре итальянского Возрождения. // Культура эпохи Возрождения. — Л.: Наука, 1986. — С. 65.)

Реализация всех этих сложностей и красот требует все больших и больших финансовых затрат.

### Пример 433

*Корреспондент: Не кажется ли Вам, что рок в какой-то мере становится явлением «корпоративным»?*

*Дикон: Да, это действительно так. Не случайно и то, что панк-рок стал в Англии протестом против всего этого. Сейчас уже нужно потратить тысячи долларов, прежде чем сможешь организовать настоящее шоу. Ведь для этого необходима вся эта аппаратура и светотехника. Когда достигаешь определенного уровня, надо быть готовым к подобным затратам. Иными словами, финансовая сторона здесь имеет большое значение. И нельзя это полностью игнорировать.*

*(Из интервью бас-гитариста «Queen» Джона Дикона в США в 1977 г. Цит. по: Рассадин А. «Queen» о Куин». — М.: Мир вокруг нас, 1994. — С. 321.)*

И это играет определяющую роль в судьбе дряхлеющей **ХС**. В нее вложены огромные деньги. Поэтому так важно не дать ей умереть.

Надо заметить, что старые, любимые и узнаваемые **ХС** пока еще приносят колоссальную экономическую выгоду.

### Пример 434

*Рекордные кассовые сборы принес минувший год американскому кинематографу. «Это первый год в истории Голливуда, в котором его доходы составили без малого 5 миллиардов долларов», сообщила телекомпания Эй-би-си.*

*(|| Экономика и жизнь. — 1990. — № 5.)*

Огромное значение в этот период приобретают не столько сами **ХС**, сколько всевозможные их описания, обобщения, составление различных сборников, толкования и трактовки.

### Пример 435

*Характерной особенностью развития русской литературы XVI в. явилось создание многочисленных обобщающих произведений как церковной, так и светской литератур...*

*(Кусков В.В. История древнерусской литературы. Изд. 5-е. — М.: Высшая школа, 1989. — С. 203.)*

В кампанию по поддержке на плаву старой **ХС** и, естественно, по очернению новых, активно включаются те, кто работают в старой, кто заинтересован прямо или косвенно в ее реанимации.

## Пример 436

*Свое эстетическое кредо Аввакум излагает в четвертой «беседе», посвященной иконному писанию. Он не принимает нового направления русской иконописи... Аввакум отвергает новую живописную манеру. Протопопа возмущают иконы, писанные «по плотскому умыслу, понеже сами еретици»... «возлюбиха толстоту плотскую и опровергоша долу горняя». Аввакум сторонник «тонкостных чувств», «горнего» в иконописи. Он считает, что иконы нельзя «будто живья писать» «по фряжскому, сиречь по немецкому» обычаю. Ведь фряги, отмечает Аввакум, пишут «богородицу чреватую в благовещенье», «а Христа на кресте раздутова: толстехунек, миленькой, стоит, и ноги-те у него, что стульчики. Ох, ох, бедная Русь, чего-то тебе захотелось немецких поступков и обычаев!»*

*(Кусков В.В. История древнерусской литературы. Изд. 5-е. — М.: Высшая школа, 1989. — С. 267.)*

Обратим внимание: Аввакум убежденно и остроумно высмеивает новую иконопись, апеллируя к «тонкостным чувствам», к «горнему». На современном языке это и есть та самая «духовность». Только в наше время духовность присвоена именно тем иконам, против которых боролся Аввакум. Ну и, конечно, классический аргумент — наше хорошее, а чужое плохое.

## Пример 437

*(Из интервью с Давидом Голощекиным, одним из ведущих джазовых музыкантов России — Ю.М.) ...Джаз может стать для нашей молодежи мостиком в классику, может помочь развить вкус к серьезной музыке. Сейчас «выпустили на волю» рок-музыку. И не просто выпустили — ее рекламируют, она звучит с экранов телевизоров, по радио, с концертных сцен. Джаз же по-прежнему остается в загоне. А это беда. В увлечении рок-музыкой мы можем потерять и джаз, как жанр, и молодежь, и не только нынешнее поколение, но и грядущее. Я думаю, развитие джаза — это наша альтернатива рок-музыке.*

*(Балашова С. Откуда глухота к джазу // Советская культура. — 1989. — 28 февраля.)*

Узнаете доводы? Они повторяются из века в век, из тысячелетия в тысячелетие. Наша **ХС** поможет развить вкус к настоящему искусству, а ваша — погубит молодежь. И весьма прозрачный намек: хорошо бы ее, эту новую **ХС**, взять и запретить.

Нередко это удавалось.

## Пример 438

*Церковь упорно сопротивлялась «обмирщению» культового зодчества, проникновению в него светского начала. Патриарх Никон в 50-х годах (XVII в. — Ю.М.) запретил возводить шатровые храмы, выдвинув в качестве образца традиционное пятиглавие. В своей строительной деятельности он настойчиво пытался возродить стиль строгого монументализма.*

*(Зезина М.Р., Кошман Л.В., Шульгин В.С. История русской культуры. — М.: Высшая школа, 1990. — С. 118.)*

К счастью, такого рода запреты не достигают цели. В немалой степени потому, что старые **ХС** скоро становятся экономически невыгодными. Они перестают привлекать потребителя. И никакие разговоры о «духовности» ничего изменить не могут.

## Пример 439

*Знают ли наши зрители, что многие популярные и любимые коллективы, такие как ансамбль танца России, оркестры Олега Лундстрема или имени Л. Утесова и ряд других убыточны, и мы вынуждены давать им дотацию?*

*(Интервью с М.И. Костюрой, замдиректора Росконцерта. Горячее кресло // Советская культура. — 1989. — 9 февраля.)*

К концу третьего периода разговоры о духовности постепенно сменяются разговорами административно-экономическими. Сторонники старых **ХС** начинают объяснять свои хронические неудачи отсутствием средств. Они просто-таки требуют новых финансовых вложений без малейшей отдачи.

## Пример 440

*Но думают ли об этой высокой миссии артисты десятков периферийных театров, получающие мизерную зарплату, выходящие на сцену в едва «сверренных», убого «одетых» спектаклях, где порой даже в «Иване Сусанине» участвуют всего 12 хористов-мужчин. А зияющие пустыми креслами зрительные залы, а многочисленные трафаретные постановки и неукомплектованные даже по мизерным меркам второй категории штаты оркестров наших театров? Ведь на отдельные спектакли оперные коллективы тратят сегодня меньше средств, чем театры драматические. Разве в такой обстановке возможны подлинное творчество, смелый поиск, художественные открытия?*

*(Интервью с эстонским режиссером Арне Микком. Пора конкретных дел // Советская культура. — 1988. — 12 ноября.)*



«Духовность» кончается. Теперь «творческий поиск и художественные открытия» невозможны без низменных денег. А стоило бы напомнить, что подлинные творческие открытия обычно совершались именно в отсутствие денег! На первом этапе, когда новая **ХС** не получает никаких «дотаций», кроме грязных обвинений во всех смертных грехах. Или в начале второго этапа, когда новая **ХС** набирает силу только за счет собственных сил. Интересно, что в ряде случаев старым **ХС** удается выпросить немалые субсидии. Но настоящих художественных открытий все равно нет. Мы знаем теперь, что их и не может быть. Им просто неоткуда взяться. Ресурсы системы исчерпаны необратимо.

### 37.5. Сержант, идущий в ногу

Однако, вернемся чуть назад, в начало третьего периода. Когда старая **ХС** еще дает колоссальные прибыли за счет своей узнаваемости, массовости, традиций.

Еще один ход, которым стареющая система может продлить свою жизнь, — это гигантизм.

#### Пример 441

*...Древнегреческие театры могли вместить всех свободных граждан полиса. Афинский театр Диониса вмещал 17 тыс. зрителей, театр в Эфесе – 23 тыс., в Эпидавре – 14 тыс., а самый крупный театр в Греции в Мегалополисе – 44 тыс. зрителей.*

*(Черняк В.З. Уроки старых мастеров. Из истории экономики строительного дела.)*

В наше время вместо «супертеатров» строятся суперкинотеатры, рок-группы выступают на гигантских стадионах, пишутся полотна в сотни квадратных метров, возводятся гигантские памятники и мемориальные комплексы и т. п.

Массовость из одной из целей превращается в оправдание существованию **ХС**. «Раз нашу **ХС** так любят, значит, она нужна» — таков основной мотив этого оправдания.

#### Пример 442

*(О французском издательстве «Арлекино» – Ю.М.) Да-да, вы угадали: это и есть «вокзальная» литература. Мы называем ее сентиментальной. Нравится это кому-то или нет, но люди во все времена нуждаются в такой литературе. Наши книжки очень дешевы, люди покупают их в дорогу, в отпуск, а потом выбрасывают. И на такую литературу спрос есть везде. У нас деловые отношения с 25 странами: и нашу продукцию переводят, и мы публикуем переводы.*

*(Попова Н. Ищу полдень // Советская культура. — 1989. — 25 июля.)*

Наступает удивительное состояние **ХС** — отчуждение. Система нужна не потому, что она выполняет свою функцию. Наоборот, функция давно стала мешать системе. Система объявляется нужной потому, что она есть. Потому, что она была давно. Она объявляется «вечной ценностью». Обсуждать ее — уже само по себе грех.

### Пример 443

*Я лично могу сказать, что все они достойны уважения, и считаю дилетантством и бескультурьем говорить о том, что Макаревич «испался», а Гребенщикова уличать в плагиате. Этим, с моей точки зрения, героям жанра мы обязаны прежде всего тем, что в этой музыке еще осталась душа.*

(Стас Намин. *Все му свое время* // Московский комсомолец. — 1989. — 21 июля.)

Знакомые аргументы, не правда ли? Только что мы с вами читали те же самые аргументы из уст Голощекина, ругавшего рок в пользу джаза. Теперь душа появилась у рока. И именно тогда, когда даже самым большим любителям песен Макаревича (а автор этой книги тоже к ним принадлежит!) становится ясно — и он, и Гребенщиков, и многие их коллеги повторяются. Но, если верить автору цитаты, об этом даже думать «не должно сметь».

Именно в этот период пышным цветом расцветают рассуждения о самоценности авторских поисков, об уникальной роли «творческой интеллигенции», ее «предчувствий» и «прозрений».

### Пример 444

*И наша общая вина в том, что мы не прислушиваемся к талантам, хотя публично заверяем, что талант — национальное достояние. То, что мы пожинаяем сейчас в экономической, социальной, нравственной сферах жизни общества, — следствие глухоты руководящих и планирующих органов к предчувствиям писателей.*

(Крупин В // Литературная газета. — 1988. — 1 января.)

Идет массированная кампания самовосхваления, самовозвеличения. Авторы, работающие в старых **ХС**, перестают стесняться своего отрыва от реальности, от потребителя, начинают даже хвастать этим отрывом, считать его чем-то изначально естественным.

### Пример 445

*У писателя иногда не остается времени для того, чтобы во плоти вообразить своего адресата, наделить его обликом и именем, разобраться, конкретное ли это лицо или весь народ в це-*

*лом. Едва писатель начнет размышлять над этими вопросами, он поневоле становится носителем иной, не свойственной ему функции. Писательский же труд требует прежде всего уединения, ибо только в собственной душе, в своем существе может он найти решение тех задач, которые ставит перед собой.*

*(Чиладзе О. Ноев ковчег // Литературная газета. — 1986. — 3 декабря.)*

Итак, представлять себе читателя — это функция, несвойственная писателю. А все проблемы можно решить, копаясь у себя в душе. Идея не нова. Еще Гераклит заметил, что есть «люди, ищущие истину в собственном своем маленьком мире, а не в большом».

Я привожу так много примеров из советского искусства в первую очередь потому, что в нем эти тенденции проявились особенно ярко, даже карикатурно. Но они характерны для всего искусства во всем мире.

### **Пример 446**

*(Из интервью американского писателя Э.А. Доктору — Ю.М.)  
В некоторых ваших выступлениях и статьях вы говорили о том, что сегодня литература утрачивает влияние на американское общество, что она теряет свою социальную значимость. Почему это происходит?*

*— Это интересный вопрос. Я действительно говорил о том, что в целом заметно сократилось поле зрения американских писателей. Разумеется, здесь есть и исключения, однако в общем произведения американских писателей стали носить более узкий, личный характер. Свои романы и рассказы они стали посвящать собственным семейным проблемам. Личная жизнь авторов целиком заполняет книги. Создается впечатление, что романист входит в дом, закрывает двери и задергивает все шторы, напроочь забывая о том, что происходит на улице, о том, что там, за пределами дома, — городская улица или автомагистраль...*

*(// Литературная газета. — 1986. — 24 сентября.)*

И именно этот «маленький мир» объявляется единственно значимым явлением. В нем все отлично, все высококультурно. Единственным неприятным моментом остается то, что потребитель совершенно не желает этого понимать. Кто же виноват в этом непонимании?

Как кто? Сам же потребитель!

### **Пример 447**

*И все же читатель отворачивается от литературы все больше и больше. Да разве только от литературы? Что-то случилось с людьми, на это не закроешь глаза, от этого не отмахнешься. Я согласен*

*с В. Быковым, который с большой тревогой отмечал некое нарушение баланса человеческой сущности... Это нарушение можно видеть и в прогрессирующем эгоизме (на чем особое ударение делает Быков); и в растущем духе разобщенности, безразличия к людям... (Загребельный П. Тревожась, но надеясь // Литературная газета. — 1986. — 10 декабря.)*

Итак, читатель пошел плохой. А каким же должен быть хороший читатель?

### Пример 448

*...В определении достоинств или недостатков произведения решающее значение имеет то, насколько отзывчивым, терпеливым, понимающим окажется читатель, прочитает ли он книгу только в силу существующей традиции или приложит все усилия, чтобы сделать ее неотъемлемым и необходимым фактом своего существования. <...> ...Я имею в виду то редкое, к сожалению, существо, которое в главном мыслит и чувствует так же, как сам писатель, вернее, как ему хочется, чтобы он мыслил и чувствовал. (Чиладзе О. Ноев ковчег // Литературная газета. — 1986. — 3 декабря.)*

То есть читатель должен быть устроен «по образу и подобию» писателя. А если он не таков — то он плохой и бездуховный. Вот, собственно, и вся нехитрая этика борцов за старую **ХС**. Как в старом армейском анекдоте, когда вся рота идет не в ногу, один сержант в ногу.

### Пример 449

*(Ин. Попов, секретарь правления Союза композиторов СССР — Ю.М.) Эстетический плюрализм должен существовать, но при одном условии: плюрализм этот должен иметь доминантную установку, чтобы он был с высоким эстетическим вкусом... Это проблема проблем современности. Все сложные проблемы, которые происходят в современной музыке, со всеми взаимообновлениями, взаимообогащениями, привели к тому, что музыканты-профессионалы все имеют эстетический вкус. У всех он высок. И где-то даже равен. Вот мы собираемся, слушаем, обсуждаем. Бывают разные мнения, но при этом все точно знают — вот эта музыка хороша, эта плохая, а эта — еще лучше. Но вот что характерно. У нас очень разные установки — у профессионалов и у массовой аудитории. И пропасть эта на протяжении XX века увеличивается. Я полагаю, что массовое эстетическое воспитание должно быть улучшено и должен быть принят закон о всеобщем эстетическом воспитании.*

*(«С удовлетворением отметили...» // Советская культура. — 1988. — 19 ноября.)*

Это уже следующий этап. Не просто констатировать, что потребитель плохой, а потребовать его «улучшить» в законодательном порядке. Это далеко не первый случай, когда умирающая система, не будучи в состоянии делом доказать свою жизнеспособность, требует специального закона. Чтобы заставить потребителя считать, что система жива и здорова. Автор цитаты заблуждается, считая, что это проблема XX века. Еще в пятом веке до нашей эры правительство Афин постановило выдавать неимущим гражданам специальные «зрелищные деньги», чтобы **заставить** их посещать театр.

Как тут не вспомнить мудрые слова Р. Брэдли: «Утопающий хватается за все что угодно, но если он вцепится в этику вместо спасательного круга, то, возможно, пойдет на дно вместе с ней».

Но ни законы, ни насильственные меры не спасают систему от смерти.

Впрочем, встречается еще один вариант (линия А''). **ХС** может «законсервироваться». Это состояние немногим отличается от полной смерти. **ХС** занимает какую-то маленькую нишу и продолжает свое существование в ней и только в ней. Она больше никому не мешает, ни для кого, кроме этой ниши не интересна. Порой может подняться легкая волна моды, но она быстро спадает. А в общем — ни развития, ни полной смерти.

Таково, например, современное состояние средневековой музыки. Есть группы любителей — в том числе и среди профессиональных музыкантов. Иногда устраиваются концерты. Ни на что эта **ХС** сколько-нибудь заметного влияния не оказывает.

Вернемся, однако, к умирающей системе. В ее недрах начинается тот самый процесс, который она сама когда-то проходила. Идет «разброд и шатание», попытки утвердить хоть что-нибудь новое путем простого отрицания старого. Желательно, чтобы это отрицание было как можно более эпатажным, бескомпромиссным и... бессмысленным.

## Пример 450

*Группа художников под названием «Синяя дверь» решила устроить перформанс «Жгучая сюрреализация». Центральная идея перформанса – сжигание дорогих картин. Вот комментарий одного из авторов художника О. Баусова.*

*«Этой акцией мы решили высветить определенный круг философских проблем и категорий, неизбежно встающих перед каждой творческой личностью. Мы считаем, что огонь, сжигая дотла предмет искусства, дает свободу и вечную жизнь сформирован-*

*ной ранее идеи. <...> Когда я рву графический лист или режу холст, я уничтожаю не только его, но и что-то внутри себя. Но когда горит та же бумага или холст, это придает какую-то внутреннюю силу. Материал, сгорая, передает мне воплощенную идею, и она продолжает жить во мне».*

Собственно, ничего нового или особо страшного в этих идеях нет. Обычное явление. Именно под такой аккомпанемент и рождается новая **ХС** (линия Б). Юная, нахальная, оптимистичная. Ей придется выдержать не один удар от старых систем, в том числе и от «сжигателей старого». И пройти весь путь, который мы описали выше.

Прежде чем завершить описание этого длинного извилистого пути **ХС**, хотелось бы привести еще одну цитату. Один из редчайших, к сожалению, примеров, когда представитель старой **ХС** находит в себе достаточно мужества и истинной духовности не только признать новую систему, но и признаться в неправоте своих прежних взглядов. Это композитор Зигфрид Маттус.

### Пример 451

*Я один из «новообращенных» битломанов. Трагическая смерть Джона Леннона заставила меня подробно заняться историей «Битлз». Мой шестнадцатилетний сын дал мне кассету с самыми известными песнями группы и ценные указания. Потом я делал то, о чем не следовало бы здесь говорить, так как я много раз публично возражал против этого, и часто в резкой форме, приводя весомые аргументы. Во время работы над партитурой своей оперы «Джудит» я слушал музыку «Битлз».*

*Огромное колдовство этой полностью захватившей меня музыки было поразительно. Почему я не замечал ее раньше? Безусловно, меня волновали только собственные проблемы музыки и композиции того специфического жанра, в котором я работал и который занимал мое музыкальное сознание. Для меня не существовало иной музыки. И почему бы мне не признать сейчас, что это было проявлением моего высокомерного зазнайства!*

*(Цит. по: Шмидель Г. BEATLES. Жизнь и песни. — М.: Музыка, 1990. — С. 112.)*

А сейчас, как обычно, немного тренировки. Вам будут предложены три цитаты — три описания состояния разных **ХС** — карикатуры, культовой архитектуры и ритм-энд-блюза. Попробуйте оценить, к какому этапу развития данных **ХС** относятся эти фрагменты.

## ЗАДАЧА 104

*...В конце средневековья, в эпоху Реформации и нидерландской революции, когда появляются сатирические листки, направленные против папы и монахов, против всяческих слабостей и пороков. Но если есть одна тенденция карикатуры – осуждающая, бичующая, то часто нет другой – конкретной личности (например, сатиры Брейгеля Мужичьего обычно направлены против абстрактных понятий слепоты, жадности, разврата и т. п.)*

(Виппер Б.Р. Введение в историческое изучение искусства. — М.: Изобразительное искусство, 1985. — С. 60.)

## ЗАДАЧА 105

*На фасаде церкви Санта-Мария Новелла Альберти нашел органичный прием завершения торцов боковых нефов, используя волюты, подсказанные фонарем Брунелески. Прием этот быстро распространился в культовой архитектуре, получил наиболее законченную форму на фасаде церкви Иль Джезу в Риме и вышел за пределы Италии.*

(Маркузон В.Ф. Античные элементы в архитектуре итальянского Возрождения // Культура эпохи Возрождения. — Л.: Наука, 1986. — С. 61.)

## ЗАДАЧА 106

*Изменился и упростился характер текстов. Ритм-энд-блюз по всем параметрам превратился в разновидность коммерческой музыки, ориентированной на рынок сбыта.*

*В противовес и параллельно этому в негритянской джазовой музыке вызревал новый, изощренный способ музицирования – библ, элитарный для того периода стиль, не принятый как широкой аудиторией, так и большинством исполнителей.*

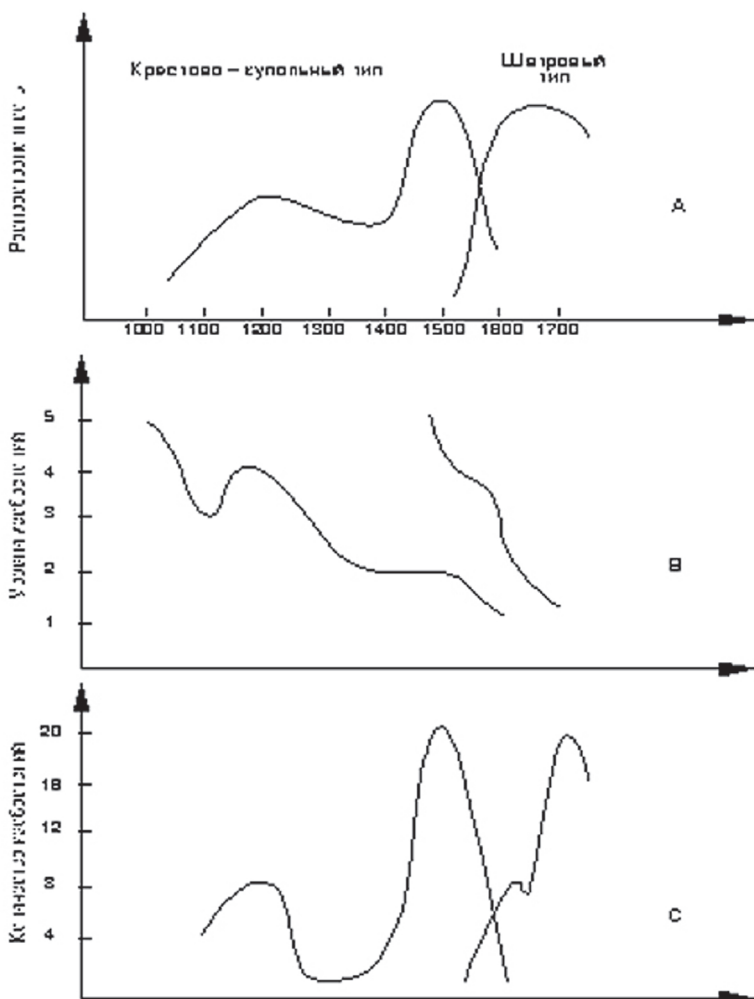
(Козлов А.С. Рок-музыка: история и развитие. Ч. 1. — М.: Знание, 1989. — С. 11.)

Общее развитие художественных систем описывается так называемой S-образной кривой. Можно выделить три этапа этого развития. Первый, когда система еще только складывается. Второй, когда она уже сложилась и быстро развивается. Третий, когда ресурсы системы уже исчерпаны, она перестала развиваться, но не позволяет развиваться новым системам. Но рано или поздно старые системы уходят, заменяясь новыми.

## 37А. ПОД КУПОЛАМИ И ШАТРАМИ

*Не вливают также вина молодого в мехи ветхие;  
а иначе прорываются мехи, и вино вытекает, и мехи пропадают;  
но вино молодое вливают в новые мехи, и сберегается то и другое.*  
Мат. 9:17

Давайте сравним эту теоретическую кривую с развитием реальной **ХС**. Точнее, двух **ХС**, сменивших одна другую. Это каменная церковная архитектура Руси и России с XI по XVIII вв.





Церкви на Руси строили и до XI века. Но — деревянные. В качестве прототипа были взяты крестово-купольные византийские храмы. Применение в качестве строительного материала дерева вынудило строителей ввести некоторые изменения в архитектуру прототипа.

С XI века на Руси стали строить каменные крестово-купольные церкви. И в них были автоматически перенесены эти изменения. Таким образом, новые храмы можно рассматривать, как новую **XC** (кривая А).

В 1532 г. в селе Коломенское была построена церковь принципиально нового типа — шатрового. Деревянные шатровые постройки тоже были изобретены раньше. Но на этот раз камень потребовал архитектурных изменений. Это было начало новой **XC** (кривая Б).

В качестве основного параметра возьмем распространенность. То есть количество мест, в которых строился соответствующий тип храмов или вводились новые архитектурные изобретения. Изменение распространенности отражает **первая кривая**.

Графики вынужденно приближительны. В большинстве случаев минимальной единицей измерения времени было столетие (особенно для крестово-купольных храмов). Для шатровых храмов, как более поздних, точность уже заметно выше.

**Вторая кривая** — уровень изобретений. Скажем, изобретение шатрового типа — 5-й уровень. Изобретение перекрещивающихся арок в псковской архитектуре XIV в. (что принципиально изменило крестово-купольный тип) — четвертый уровень. А украшение купола чешуйчатой резьбой ничего не изменило в системе, но усилило общее впечатление — это типичный второй уровень.

**Третья кривая** отмечает количество храмов, в которых были применены изобретения, сделанные в данный период.

Особенно неполны и отрывочны данные за период татаро-монгольского нашествия. Этот участок на первом графике нарисован по имеющимся данным, то есть заведомо неточен. А на втором и третьем графиках он экстраполирован, и к нему лучше не относиться со слишком большим доверием. Экстраполяция сделана просто для большей наглядности остальных частей кривых. Так сказать, из эстетических соображений. В принципе, для нас было бы значительно «выгоднее», если бы было документально доказано снижение строительства каменных церквей в этот период. Мы могли бы сказать: подтверждается наш тезис о том, что искусственные разрывы этой кривой оставляют развитие системы, но не прекращают его. Стоит снять

искусственные ограничения, как система продолжает развиваться, как будто ничего не произошло.

(Это, кстати сказать, характерно не только для художественных, но и для социальных систем. Если даже досуха исчерпанную систему перед самой ее естественной смертью запретить, а потом снять запрет, то она сперва с шумом вырастет до «предзапретного» уровня, и только потом испустит дух. Сейчас мы наблюдаем множество примеров тому, например, в этнических движениях).

Как видим, и график А (крестово-купольные строения) и график Б (шатровые строения) и все их дополнительные графики принципиально не отличаются от теоретических кривых. Налицо все этапы развития и все их признаки. Первый период выражен нечетко. Возможно, сказывается неточность модели. Но можно допустить и недостаточность материала — сохранились далеко не все тогдашние строения или хотя бы записи о них.

Мы видим, как медленно начинает свое развитие система, как возникает украшательство (точка 1), как оно отчуждается (точка 2) и перерастает в гигантское суперукрашательство (точка \*). Хорошо видно снижение уровня изобретений с некоторым подъемом в начале второго периода. Четко выражены два количественных пика — при переходе от первого периода ко второму и в конце третьего.

Графики отражают развитие системы до XVIII в. Дальнейшая судьба ее нам хорошо известна. Качественное развитие остановилось. Система законсервировалась. Строительство продолжалось, но без заметных изобретений. Светская архитектура тем временем далеко ушла вперед. Церковная же практически ничего из светской не почерпнула.

В советское время система была искусственно приторможена. С распадом советской власти строительство новых церквей несколько возобновилось, но не в прежнем масштабе. Сейчас возобновленная система близка к насыщению нового «рынка». Если предлагаемая модель верна, то через несколько десятков лет новое церковное строительство практически прекратится. Не исключен и «откат» назад. Новые церкви перестанут выполнять свои функции; а поскольку из-за каноничной архитектуры они особой художественной ценности не имеют, то с ними могут поступить так же, как с массовыми памятниками Ленину — попросту снести.

Практического же смысла ни нынешнее массовое строительство, ни возможный массовый снос не имеют. И никак не отразятся на характере развития общества. Как волны не отражаются на характере течения реки.

## 37Б. РОСТОК ДРЕВА РУССКОГО РЕАЛИЗМА

*ПУШКИН Александр Сергеевич (1799—1837), русский писатель, родоначальник новой русской литературы, создатель русского литературного языка. (Советский энциклопедический словарь. — М.: 1989. — С. 1095.)*

*Но я прошу, чтоб мы на этом свете,  
Собравшись вместе, хоть когда-нибудь,  
Не позабыли, славя первых этих,  
Всех настоящих первых помянуть.*

**А. Макаревич**

В школьном курсе русской литературы есть одна необъяснимая загадка (вообще-то их там много, но остановимся на этой). Каким образом из приключений князей и бояр, написанных церковнославянским языком, вдруг возникла реалистическая проза Гоголя, Достоевского, Толстого? С ясной разговорной речью, с понятной образной системой. Можно объяснить это ничего не объясняющим талантом авторов. А можно напомнить кое-какие сведения, «пропущенные» авторами школьных курсов. Вместе с закономерностями развития художественных систем. И тогда в поставленном вопросе разберется даже школьник.

Среди этих «пропущенных» сведений — история русской романтической повести. Этот жанр прожил всего каких-нибудь тридцать лет (поэтому его и игнорируют в школе). Но значение его в истории русской литературы настолько велико, что все последующее без него становится необъяснимым.

*«...Эпоха романтической прозы наступает в России в 1830-е годы, после поэтических открытий Жуковского и молодого Пушкина», — пишет известный специалист по романтической прозе А.С. Немзер.*

Но, как обычно, «славя первых этих», мы забыли о настоящих первых. 1830-е годы были ярким преддверием конца, а не началом.

Началом же были две повести Н.М. Карамзина «Остров Борнгольм» (1794) и «Сиерра-Морена» (1795).

Повести эти пали на своеобразную культурную и литературную почву.

Дело в том, что именно тогда в мире (и, следовательно, в России) происходил крутой перелом в общественном сознании. Впервые в массовое сознание входит понятие «**личность**». До тех пор, как ни прискорбно это осознавать, человек в основном ощущал себя частью какой-либо группы — народа, класса, религии, государства... На рубеже XVIII—XIX веков подобные группы стали распадаться, меняться, возникать вновь с большой быстротой. Поэтому, кроме ощущение-

ния самооценности собственной личности, возникало еще и ощущение того, что изменения в мире могут коснуться всех и каждого.

Казалось бы, впору возникнуть пессимизму и фатализму. Но — появился человек, который показал всему миру, что можно поспорить с судьбой и даже победить. Это был Наполеон.

Читая школьную «классику», порой недоумеваешь — ведь Наполеон был врагом, напал на Россию; и все же в более или менее образованных кругах им продолжали восхищаться. Значение Наполеона в истории мировой культуры в основном находится в сфере общественной психологии — это был человек «из низов», который своими силами стал императором, полководцем — словом, личностью. Это был Пример!

Повышение самосознания коснулось и одной из самых ущемленных групп — женщин. До эмансипации и феминизма было еще далеко, но женщины стали осознавать, что они «тоже люди», а их реальная общественная роль этому совершенно не соответствует.

Из элементов тогдашней культуры нас будет интересовать еще одна маленькая деталь: любовь к «страшилкам». От крестьян до аристократов — всех охватывала страсть в темные вечера при свечах слушать душераздирающие истории о чертях, ведьмах, привидениях, восставших из гроба мертвецах и страшных грешниках.

Обстановка в русской литературе полностью определялась **сентиментализмом**. Именно сентиментализм решительно порвал с религиозной тематикой, ушел от поучений и наставлений. Он ввел и новые жанры, среди которых были светские путешествия, переписка, бытовая повесть. Начали отходить писатели-сентименталисты и от классицистического языка (в основном на церковнославянской основе). Лексика становилась все более бытовой (для тогдашнего общества, конечно; сейчас та же лексика воспринимается сверххархаично). Отработали свое и с боями отходили в прошлое понятия «штилей» — одно из важнейших достижений Ломоносова. Из всех подсистем литературы наибольшее распространение и влияние на читателей имела **поэзия**. Проза была не слишком сильной и значимой. Единственным влиятельным и распространенным видом прозы была просветительская журналистика. Она находилась на подъеме.

Вот в эту-то культурно-литературную обстановку и попали новые темы. И тут оказалось, что русский язык совершенно непригоден для литературы!

*«Русский метафорический язык находится у нас еще в диком состоянии. Дай бог ему когда-нибудь образоваться»*

ся наподобие французского... ясного, точного языка прозы — т.е. языка мыслей», — писал Пушкин Вяземскому.

Язык же поэтический уже начинал формироваться (Державин, Жуковский).

Вот из этих составных частей и возникла романтическая проза.

Формулу романтической повести в начальный период можно записать так:



Одной из первых задач, которые встали перед новым жанром, была выработка русского литературного языка. Этим занялся... нет, не Пушкин, а писатель-декабрист А.А. Бестужев, более известный под псевдонимом Марлинский.

*«Да, я хочу обновить, разнообразить русский язык и для того беру мое золото обеими руками из горы и из грязи, отовсюду, где встречу его, где поймаю его. Я с умыслом, а не по ошибке гну язык на разные лады... Я убежден, что никто до меня не давал столь многоличности русским фразам, — и лучшее доказательство, что они усваиваются, есть их употребление даже в разговоре», — писал он.*

И действительно, по свидетельству современницы: «Его сравнения заучались, ему подражали». Популярность Марлинского была в России совершенно потрясающей; по масштабу и характеру ее, пожалуй, можно сравнить с охватившей мир в 60-х годах XX века «битломанией».

А сам Бестужев этим воспользоваться не мог, поскольку был в ссылке на Кавказе в рядовых чинах. На все ходатайства о его освобождении или хотя бы повышении в чине царь писал категорические отказы. Пользуясь бесправием автора, редакторы без его ведома меняли, вычеркивали и вставляли от себя целые куски (так они ведут себя и по сей день...).

Итак, язык, который мы считаем литературным прозаическим русским языком, разработан в основном Бестужевым (Марлинским). Естественно, что отношение к нему тогдашних деятелей словесности было резко отрицательным. Например, известный писатель Загоскин называл Марлинского «бонмотистом», который «коверкал, увечил, ломал, терзал без всякой пощады русский язык».

Продолжая наше сравнение с современностью: точно такие же обвинения предъявлялись Высоцкому, русской рок-поэзии, в Великобритании — к тем же «Beatles».

Справедливости ради, следует заметить, что эти обвинения совершенно правильны — по отношению к отжившему церковнославянскому языку. Важно только понять, что его и следовало «коверкать, увечить, ломать и терзать». Иначе никак нельзя было перейти к новому языку — русскому. Заодно запомним, что русский язык — это не вечная ценность, ему от роду всего каких-нибудь двести лет. И создан он в достаточной мере искусственно, путем смешения некоторого количества старославянских корней и суффиксов, немецкой и английской терминологии и французской фразеологии. Немалое значение в нем имеют также слова и выражения тюркского происхождения. И только благодаря самоотверженной деятельности писателей-романтиков и в первую очередь Бестужева (Марлинского), этот конгломерат вошел в обиход и стал живым работоспособным языком. Те же процессы происходят с русским языком и сейчас. Поэтому нам, сталкивающимся с очередным «ломанием и терзанием», имеет смысл задуматься с кем мы — с хранителями «вечных ценностей» загоскиными или с «бонмотистами» бестужевыми.

Бестужев (Марлинский) наметил и основные направления романтической повести. Как обычно, тот, кто создает новую систему, поражает широтой охвата. Он ведь заполняет пока еще пустующее огромное поле. В повестях Марлинского место действия — весь мир, герои — представители почти всех слоев населения и многих национальностей. Впоследствии Марлинского будут обвинять в напыщенности и ходульности, цветистости и бедности языка, в излишней широте и недопустимой узости и т.п. Современному читателю его повести покажутся нудными и замедленными. Темпы восприятия искусства растут, это естественный процесс. Мы проскакиваем целые страницы его повестей, а Пушкин с восторгом называл их «быстрыми».

Марлинский был одним из разработчиков «реалистического» направления романтической повести. Второе направление, которое было не менее популярным (и которое Марлинский очень не любил и ру-

гал) — это фантастика. В основном она базировалась на уже упомянутой страсти к «страшилкам».

Одним из немногих «нестрашилочных» примеров могут служить блестящие, научно безупречные прогностические повести В. Одоевского.

Основы фантастической романтической повести заложены немецким писателем Гофманом и французским мистиком и масоном Жаком Казотом (повесть «Влюбленный дьявол» — 1772 г., на русский язык переведена в 1794 г.). Первые русские образцы этого жанра в значительной мере повторяют эти образцы — примером может служить пушкинский «Влюбленный бес».<sup>1</sup>

Но решающий вклад в фантастическое направление внес В.Ф. Одоевский.

Из-под его пера вышли все основные направления романтической фантастики. Это и обработки народных преданий (кстати, использование фольклора в литературе — это «изобретение» именно Одоевского — первым таким произведением был «Необойденный дом» — 1842 г.). Это и распространенная тогда «чертовщина» — со всевозможными дьяволами, духами, ведьмами и пр. в качестве действующих лиц. А главное — это прогностическая фантастика. Социальные и научно-технические прогнозы князя Одоевского, сделанные в начале XIX века, в принципиальном отношении сохраняют свое значение и по сей день. Причем это результат не особого таланта или дара свыше, а многолетних занятий наукой, философией, педагогикой.

Еще один вклад Одоевского в романтическую повесть — это поджанр, который можно назвать романтическим портретом Творческой Личности. Его повести о Бетховене, Бахе, Пиранези — глубокое понимание двойственности жизни и деятельности Творческой Личности.

Уже упомянутый рост самосознания женщин выразился в этот период в двух формах. Во-первых, это появление большого числа прекрасных писателей-женщин. Евдокия Ростопчина, Елена Ган, Мария Жукова, Надежда Дурова (которая не только «кавалерист-девица», но и тонкий писатель) — это всего лишь небольшой фрагмент богатой картины. Они подняли и с разных сторон показали «женскую тему», намного опередив писателей-мужчин. Достаточно сказать, что основную тему «Анны Карениной» — право женщины на любовь вне брака, осуждение этой любви светом и буквально рабская зависимость женщины от общественного мнения М.С. Жукова подняла еще в 1837 году в повести «Барон Рейхман» («Анна Каренина» написана в 1873-77 годах). Сюжеты (кроме финального самоубийства) почти идентичны.

---

<sup>1</sup> Повесть не закончена. На одной из светских «посиделок» Пушкин рассказал ее в качестве «страшилки». Присутствовавший там В.Н. Титов записал рассказ, показал Пушкину, а затем издал в качестве совместного произведения под названием «Уединенный домик на Васильевском» — 1829 г.

Во-вторых, к «женской» теме подключились и мужчины. Например, парная повесть В. Одоевского «Княжна Мими» и «Княжна Зизи» (1834 и 1839 гг.) ясно показала всю унижительность жизненной направленности женщины только на брак (ту самую направленность, которую некоторые теоретики до сих пор называют «естественным предназначением женщины»).

К концу 30-х — началу 40-х годов XIX столетия романтическая повесть превратилась в сложный, разветвленный жанр. На схеме (см. ниже) представлена иерархия этого жанра.

Следует помнить, что любые схемы такого рода представляют собой только один временной срез. Приведенная схема отражает состояние романтической повести на рубеже 30 — 40-х годов XIX века. Для более раннего периода она непригодна — многих направлений, ответвлений тематики еще просто не было. Позже началось усложнение жанра, обращение его деталями, введение мелких, незначительных поворотов темы, психологизация. Всего этого схема тоже не отражает.

Для удобства пользования на схеме приведены только литературные формы. Но системе любого ранга, как мы знаем, присущи свои функции, темы. Этот аспект схемы разобран чуть ниже.

Иерархическая схема русской романтической повести 30 — 40-х гг. XIX в.

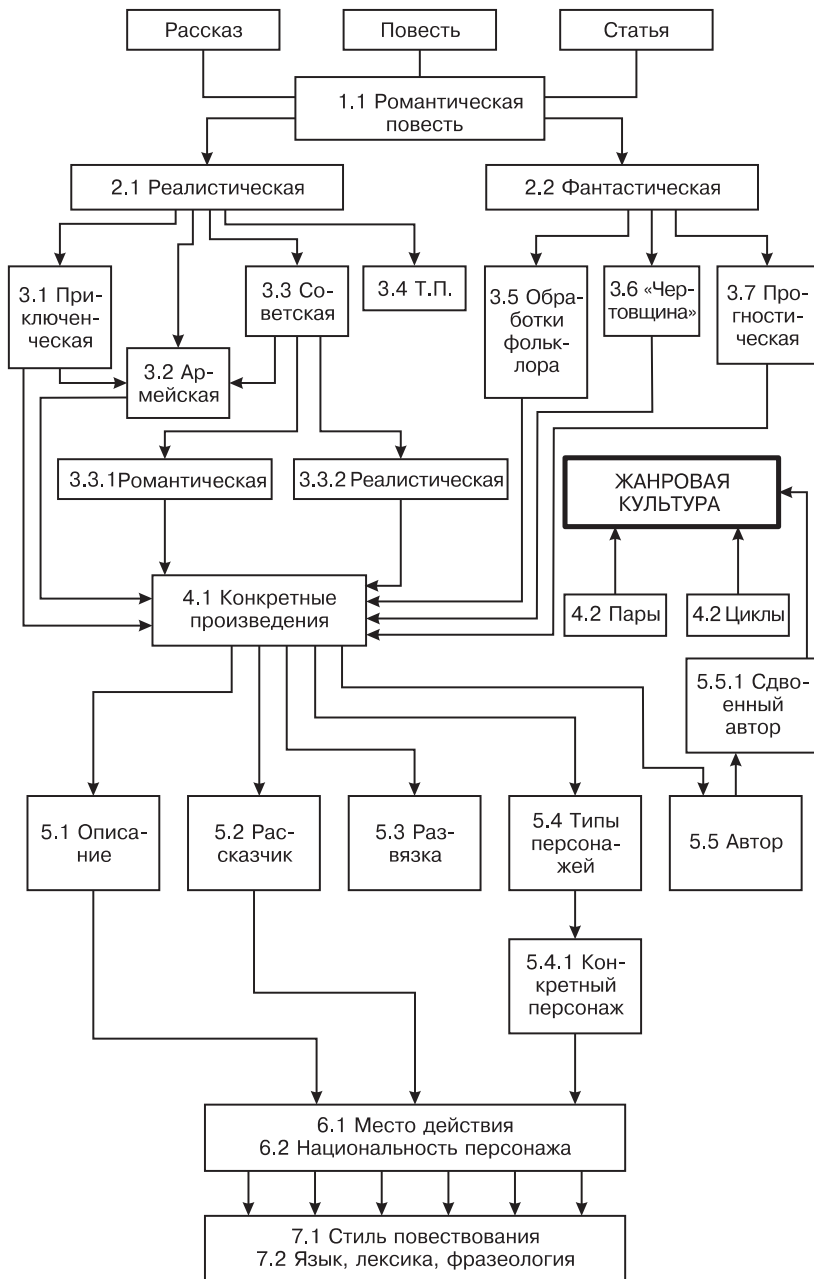
Нумерация на схеме:

1. Первая цифра означает номер ранга (1 — ранг всей романтической повести; 2 — ранг основных направлений и т. д.)
2. Вторая цифра означает вариант воплощения этого ранга.
3. Третья цифра означает разновидность варианта.

Приведенные элементы схемы не покрывают всего многообразия романтической повести и ее разветвлений. Упомянуты только те элементы, которые играют существенную роль в нашем разборе. Так, на ранге 5 из всех элементов сюжета в схему вошли только описания и развязка. Это не значит, что в романтической повести нет экспозиции или кульминации. Просто они такие же, как и в других жанрах, уровень изменений не превышает второго. Развязка же сыграла вполне определенную, специфическую роль в развитии жанра.

Описания функций взяты из непосредственного анализа произведений, из тогдашней и современной критики, из замечаний писателей и читателей. Возможно, они не всегда «объективны» — критика и сами авторы нередко выдают желаемое за действительное. Нас, как





обычно, интересует реально полученный результат. В этом смысле то, что прочел читатель, намного объективнее того, что хотел написать писатель.<sup>1</sup>

- 1.1. Функция всего жанра — изображение чувств, страстей и событий частной и внутренней жизни людей. Отражение фундаментальных идей политиков, историков, философов о прошлом, настоящем и будущем. Новый взгляд на существующие явления, просвещение читателей, выражение идей.
- 2.1. Описание изложенного в 1.1 в рамках существующего или желательного.
- 2.2. Все, выходящее за рамки обыкновенного порядка. Анализ необычного, необъяснимого. Идеи уклонения от правильного пути, мирового зла, преступления и наказания в обобщенно-мистической форме.
- 3.1. Описание далеких экзотических мест, нравов и обычаев других народов. Романтическая личность в экзотических условиях. В некоторых случаях — превосходство (духовное) русского человека над другими народами.
- 3.2. Армейская романтика. Армейская жестокость (Постепенно поджанр впитал в себя элементы из 3.1 и 3.3 и слился с ними).
- 3.3. Романтическая личность в «большом свете». Чувства, мысли, действия светского человека. Сперва — победы романтических личностей над обстоятельствами, затем — невозможность таких побед.
- 3.3.1. Возвышенные положительные страсти. Исповедь. «Жизнь сердца», мир мечты.
- 3.3.2. Социальный, психологический анализ светского человека и всего «света». Сатира на «свет». Психология поступков и событий. Типизация светских людей.
- 3.4. Могучие герои с поучительной судьбой. «Высокие безумцы». Высокое предназначение художника.
- 3.5. Народные представления о добре и зле (точнее, представления писателей о народных представлениях). Одна из наиболее частых тем — пробуждение совести у великого грешника.

---

<sup>1</sup> Иными словами, нас интересует, съедобен ли суп, а не благие намерения повара.

- 3.6. Русский провинциальный или аристократический быт, растревоженный злыми и таинственными силами. Сатира на факты русской жизни, в частности, на «свет» и чиновничество.
- 3.7. История цивилизаций, народов, идей. Прогнозы развития России, всего мира.
- 4.1. Здесь разброс тем очень велик. Перечислим лишь некоторые: возвышенные натуры; невероятные приключения; сатира на чиновников, на светское общество, на западное воспитание; мистика; животный магнетизм; философия; этика; размышления о романтической природе искусства; протест против косности, неподвижности общества; разлад между мечтой и действительностью; таинственные случаи; колдовство; дискриминация женщин; духовный мир женщины; дискриминация крепостных; косность российской глубинки; прогнозы и «антипрогнозы» и т. п.
- 4.2. То же самое, но в более выигранных сочетаниях, в сравнениях или противопоставлениях.
- 4.3. Это особый ранг. Кроме функций произведений, входящих в цикл (см. 4.1.), есть функции, характерные именно для цикла. Это «замкнутость» «большого света», безысходность его представителей; разносторонний взгляд на проблему (одобрительный или сатирический); комплекс различных вариантов одного и того же события или явления; утверждение романтических идеалов; жизнь человека с различных сторон. Такие циклы объединены либо местом действия, либо временем действия, либо общим рассказчиком. По мере развития и накопления романтических повестей отдельные произведения, пары и циклы стали соответствующим образом организовывать мышление читателей. Сформировалась особая жанровая культура (Для сравнения: сейчас такая жанровая культура хорошо видна среди читателей научной фантастики, слушателей авторской песни, различных направлений рок-музыки, ценителей живописи «митьков» и т. д.). В сознании читателей циклизировались, объединялись произведения и персонажи различных авторов и времен. В бытовую речь переходили обороты речи персонажей; формы поведения персонажей становились нормами поведения читателей (относительно, конечно). Сформировалась устойчивая культурная группа.
- 5.1. Описания в романтической повести, кроме обычной функции начальной и внутренних экспозиций, несут еще и функцию настройки читателя на характер события. У писателей-сентименталистов этого почти не было.

- 5.2. Участник событий; абстрактный автор; автор, настроенный доброжелательно; иронично; широко образованный рассказчик-просветитель. Интересно, что не встречается повествование от недоброжелательно настроенного автора.
- 5.3. В начальном периоде развязка не отличалась от развязок других жанров. Но по мере углубления в бытовую и светскую тематику, нарастала мысль о том, что жизнь полностью определяет поведение героя, что выйти из замкнутого круга герой просто не в состоянии, а если и рискнет, то последствия будут трагическими. Функция развязки, таким образом, кроме обычного завершения действия, еще и демонстрация зацикленности, пустоты жизни. И В. Соллогуб вместо развязки вводит пустоту — у него практически нет развязки.
- 5.4. Основные типы персонажей, выработанные романтической повестью: борец против отживших традиций (прототип — Чацкий, персонажей этого типа нередко с ним и сравнивали); люди, ищущие истину, несущие дух свободного творчества; молодой, неопытный человек, запутавшийся в интригах света; опытные светские сплетники и сплетницы, не имеющие за душой ничего другого; омещанившиеся бывшие «вольнодумцы»; женщина, не вышедшая замуж; романтическая женщина, разбитая реальностью; демонический убийца; светлый энтузиаст; чудак; художник-безумец; человек, одержимый искусством; пылкий влюбленный, умирающий от неразделенной любви и т. п.
- 5.4.1. Каждый конкретный персонаж, воплощающий вышеперечисленные типы.
- 5.5. В тех случаях, когда автор не совпадает с рассказчиком, его характер проявляется в самом повествовании. Но типы авторских позиций те же, что и в 5.2.
- 5.5.1. В отдельных ситуациях, когда нужно показать возможность равноправных различных точек зрения на предмет или событие, возможны варианты «удвоения» автора. Это либо изменение авторской позиции по ходу повествования, либо диалог автора с персонажем, либо диалог автора со своим двойником.
- 6.1. В начале развития романтической повести место действия имело функцию экзотического фона для романтического героя или просветительскую функцию. В дальнейшем, по мере смены тематики на бытовую и сатирическую, место действия перемещается в петербургские (московские) гостиные или в глубинку, выполняя противоположную функцию — показать унылость и однообразие людей и событий.

- 6.2. Так же, как и в 6.1, сперва функция национальности персонажа была экзотической и просветительской, затем персонажи становились все более русскими, чтобы показать национальные особенности.
- 7.1. Стиль повествования в первом периоде был журнальный; повести поначалу даже назывались статьями. Затем по мере появления среди авторов профессионалов и опытных писателей (Марлинский, Полевой, Сенковский и другие «родоначальники» романтической повести не были профессиональными писателями!), первоначальная функция — заинтересовать, просветить или, как утверждал Марлинский, — развлечь и насмешить — сменилась функцией подробно описать, разъяснить, передать оттенки психологии. Для этого понадобился спокойный, неторопливый стиль, причем даже при ироническом или сатирическом подходе.
- 7.2. Лексика у Марлинского была еще неустоявшаяся, использовались все слова из всех слоев населения, групп, типов. Постепенно (опять-таки, по мере смены функций самих произведений) лексика и фразеология устанавливались в зависимости от объекта описания: светская, купеческая, крестьянская и т.п.; шел процесс согласования. В повестях В. Соллогуба уже можно встретить и сознательное несогласование — когда для подчеркивания каких-то особенностей персонажа в его лексику местами вводилось что-то, не соответствующее его культурной группе. То же относится и к фразеологии.

Теперь рассмотрим не статичный срез, а динамику, характер развития. Сделаем это на примере одного поджанра — светской повести.

Функция, основная тема светской повести видна уже из названия. Как обычно, формирование новой темы начинается с общих рассуждений или с насмешки. Жизнь «светского общества» была для литераторов самого начала XIX века новым явлением (сам «свет» только что сформировался в таком виде). И очень быстро сформировалась ТЕМА: свет властен над судьбами людей, но не властен над их чувствами. Так началось романтическое направление светской повести («Испытание» Марлинского).

И сразу же возникло противоречие между поведением персонажа и мотивами его поступков. Ведь если возникают какие-то чувства у героя, то они должны быть мотивированы. Чувства не соответствуют требованиям света, а формирование этих чувств происходит в том самом свете.

Сформулируем это противоречие.

«Свет» должен влиять на мысли и чувства героев, чтобы отразить реальное положение, и не должен влиять на чувства и мысли, т. к. это диктуется основными положениями романтизма.

Известны два варианта решения этого противоречия.

Во времени: персонаж повести Е. Ган «Суд света» Влодинский сперва ведет себя независимо от «света», а затем попадает в зависимость от него.

Системным переходом — заменой внешней среды: персонаж повести Н. Дуровой «Угол» Жорж Тревилльский дома зависел от требований света, но уехал за границу и там обрел независимость.

Вернемся к линии развития тематики светской повести. Общая тема делится на мужскую и женскую подтемы. Рассмотрим вторую подробнее.

Одна из подтем женской линии — ограничение женщины семьей. Если женщина терпит неудачу в обзаведении семьей, то возможны два варианта: сохранить свои чувства другим способом или озлобиться. Как показать оба варианта, как равновозможные?

Эта проблема была решена Одоевским переходом в надсистему — парная повесть «Княжна Мими» (вариант озлобления) и «Княжна Зизи» (вариант сохранения себя в любви помимо брака).

Постепенно тема независимости чувств переходит, как и следовало ожидать, в антитему — полная зависимость. Свет не только влияет на чувства людей, он их просто-напросто формирует! Люди в своих чувствах рабы «света». Яркий пример — «Маскарад» Н. Павлова.

Одна из подтем этой темы — власть денег, фальшь поведения и чувств, замкнутость — эти люди вне «света» просто не выживут. Типизация и психологизация героев достигает максимума.

Именно это дает возможность большому числу писателей выпекать светские повести, словно под копирку. Узнаваемость таких повестей была очень большой, поэтому популярность тоже росла. Уровень изменений падал катастрофически, количество стремительно росло, эффективность достигла пика. И наступило естественное насыщение. Количество повестей перешло в новое качество — они просто надоели. Появилась возможность пародирования. Что и сделал В. Соллогуб своей повестью «Большой свет».

Жанр закончил цикл. Конечно, по инерции повести еще писались и печатались. Не сумел остановиться даже В. Соллогуб. Но это был уже другой писатель. Если в начале его литературной деятельности Белинский называл его вторым русским писателем после Гоголя, то в конце Добролюбов не нашел для него добрых слов.

Такая же судьба постигла и всю романтическую повесть. В 30-х годах количество произведений этого жанра резко возросло. Но отличие их друг от друга было незначительным. Повторялись ситуации,

герои, шутки, даже названия. Циклы фантастических «чертовщинных» повестей уже словно сходили с конвейера, снабженные названиями-ярлыками «Вечера на...». Интересно, что не побрезговал таким циклом («Вечера на Хопре») и тот самый Загоскин, который в начале 20-х поливал грязью Марлинского. Стиль повестей становился все более цветистым, неестественным.

*«Поражать нас можно только перунами, пугать только чудовищами, упоять лишь крепкой водкой. Нынче тронуть сердце — значит его разорвать», — таков был принцип, названный «марлинизмом».*

Последними произведениями, в которых еще можно было с трудом различить отблески молодости жанра, можно назвать «Пиковую даму» Пушкина, «Штосс» Лермонтова, таинственные повести Одоевского. С конца 30-х и в течение 40-х годов пошли косяки повестей Мельгунова, Олина и многих других. Олин уже не только не стеснялся своего подражательства, но и возводил его в ранг достоинства. В этой ситуации лучшие писатели-романтики почти перестали писать, чувствуя исчерпание жанра. Шевырев уже в 1841 г. тревожно писал:

«Но что делать с повестями, которых требует масса читателей? Лучшие повествователи наши ничего не пишут: Павлов, Гоголь, Одоевский не дали ни одной повести. Что делать?»

Жанр в своем чистом виде исчерпал возможности развития. Но история не остановилась. Реалистические приемы, психологизм, основная тематика романтической повести, объединившись со структурными приемами сентиментального романа, и дали тот самый русский реалистический роман, который так таинственно появился «из ниоткуда» в школьном курсе литературы. Уже в одном из ранних реалистических романов — в «Евгении Онегине» мы явственно можем определить «светский реализм», весьма похожий на повести Марлинского и Ростопчиной, наложенный на сентиментально-романтные структуры.

Тематика же романтической повести почти полностью переключалась в реалистический роман. В таблице приведены только некоторые из тем романтиков, впоследствии разработанные реалистами. Названия произведений и годы их написания не обязательно отражают приоритет — это может быть просто пример одного из таких произведений. Из таблицы видно, что реалистический роман только углубил темы, очистил их от излишнего (на наш вкус!) украшательства и экзальтации, привел в большее соответствие с изменившейся психологией читателя, с реалиями меняющейся жизни. Но сами темы под-

няты в основном теми самыми романтиками, которых мы, со свойственной потомкам неблагодарностью, зачислили во второстепенные и вышвырнули из «школьной» литературы. А их достижения спокойно приписали другим «первым» — тем, кто по разным причинам более привычен и понятен нам самим».

<i>Темы у романтиков</i>	<i>Темы у реалистов</i>
1. Антиклерикальные идеи («Катя, или История Воспитанницы», Одоевского – 1834, «Именины» Павлова – 1835).	Некрасов (большинство произведений) – с 1861.
2. Бесправие талантов из народа (там же).	Некрасов (ряд произведений) – с 1861.
3. Мерзавец-буржуа («Княжна Зизи» Одоевского – 1834, «Именины» Павлова – 1835).	«Нечочка Незванова» Достоевского – с 1861. Персонаж – Петр Александрович.
4. Деспотизм и лихоимство провинциальных чиновников («Неистовый Роланд» Вельтмана – 1835).	«Ревизор» Гоголя – 1836 (прямое влияние повести Вельтмана).
5. Любовь замужней женщины («Барон Райхман» Жуковой – 1837).	«Анна Каренина» Толстого – 1873-1877
6. Трагичность жизни мелкого чиновника («Демон» Павлова – 1839).	«Шинель» Гоголя – 1842 (прямое влияние повести Павлова). Сюжетная копия – «На гвозде» Чехова – 1883.
7. Трагедия высоких стремлений в купеческой среде («Черная немочь» Погодина – 1829).	«Гроза» Островского – 1859).
8. Подробное описание быта простого люда («Лафертовская маковница» Перовского – 1825).	«Повести Белкина» Пушкина. В частности, «Гробовщик» (прямое влияние повести Перовского).
9. Преступление и наказание (фантастические повести 20-х – 30-х годов).	«Преступление и наказание» Достоевского – 1866.
10. Люди – продукт «химии» чертей; автоматы, куклы («Пестрые сказки» Одоевского – 1833).	Ряд произведений писателей-фантастов второй половины XIX века – К. Воннегута, К. Саймака и др.
11. Абсурд чиновничьей дури («Сказка о мертвом теле, неизвестно кому принадлежащем Одоевского – 1833).	Чехов (ряд произведений) – с 1889. «Подпоручик Киж» Тынянова – 1928.
12. Малороссийская «чертовщина» (Сомов – конец 20-х гг.).	«Вечера на хуторе близ Диканьки» Гоголя – 1831-1832 (прямое влияние повестей Сомова).



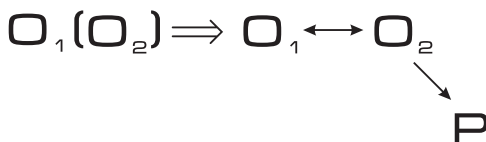
## 38. НЕКОТОРЫЕ СТАНДАРТНЫЕ РЕШЕНИЯ ХУДОЖЕСТВЕННЫХ ЗАДАЧ

...Мы невежественны, мы заражены предрассудками,  
мы считаем благом только то, к чему привыкли.  
С любыми переменами мы тут же начинаем отчаянную борьбу.  
А может быть, для человечества лучше полная урбанизация,  
или кастовое сообщество, или абсолютная анархия. Мы этого не знаем.

**Айзек Азимов**

### Стандарт 1

**Если дана неведомая система, то ее необходимо достроить до полного веполя, введя недостающие элементы.**



### Пример 1

*Остановку в работе художника Н. Гумилев сравнивает с волками, перегрызающими горло.*

*Ты устанешь и замедлишь, и на миг прервется пенье,  
И уж ты не сможешь крикнуть, шевельнуться и вздохнуть, —  
Тотчас бешенные волки в кроважном испуге  
В горло вцепятся зубами, встанут лапами на грудь.*  
(Н. Гумилев. Волшебная скрипка.)

Волки — объект посторонний для образа художника, но смерть от волков может быть некоторой аналогией творческой смерти при остановке в работе, поэтому сравнение работает, впечатляет.

### Пример 2

*Они (художники и поэты — Ю.М.) считали, что достаточно назвать Екатерину в стихах Минервой, и все поймут, что речь идет о необычайно справедливой и умной женщине. Считалось, что огромные холсты и плафоны, на которых изображена эта Минерва с лицом Екатерины, и которые украшали дворцы царицы и дворян, убедительно докажут полубожественный характер царицы.*  
(Poznanskis V.V. Dzimītau•u talanti. — Rīga, 1984. — Lpp. 14.)

### Пример 3

*(О литовском композиторе Лаурушасе.) ...После резких, «властных» аккордов... вдруг неожиданно возникал голос «морзянки» с характерным и хорошо знакомым нам ритмом. Один единствен-*

*новый звук мгновенно переносил нас в круг ассоциаций, связанных прежде всего с космосом, с космическими кораблями, с героическими подвигами людей.*

(Из выступления композитора В. Зака на пленуме Союза композиторов СССР // Советская культура. — 1987. — 20 октября.)

— система будет эффективнее, если  $O_2$  взять не посторонним, а из надсистемы или внешней среды данной системы.

#### Пример 4

*Ту же тему, что и в примере 1 — остановку поэта — В.С. Высоцкий передал с помощью характерного для внешней среды элемента — микрофона:*

*На тонкой шее этот микрофон  
Своей змеиной головою вертит:  
Лишь только замолчу — ужалит он,  
Я должен петь — до одури, до смерти.*

(Высоцкий В. Человек. Поэт. Актер. — М., 1990, — С. 76.)

#### Пример 5

*Как-то раз князь Трубецкой преподнес царице Екатерине II ее портрет, написанный действительно умело. Портрет царицы понравился. На картине она была и похожей на себя, и немного чужой. Там была не немка с длинным носом и большим острым подбородком, а добродушная русская красавица с мягкими чертами лица.*

(Портрет работы художника И. Аргунова — Ю.М.) (Poznanskis V.V. Dzintītau talanti. — Rīga, 1984. — Lpp. 14.)

#### Пример 6

*Чтобы показать типичность основных образов оперы «Князь Игорь», А.П. Бородин окружает каждого своим хором, который комментирует деятельность «своего» персонажа и принимает в ней участие. Для князя Игоря это хор народа, для Владимира Галицкого — хор пьяниц, для хана Кончака — дикая орда.*

— эффективность системы еще возрастет, если в качестве  $O_2$  использовать элементы самой системы (ее подсистемы).

#### Пример 7

*На сцене театра «Глобус», где ставил свои пьесы Шекспир, не было декораций. Описания места действия делали в своих диалогах сами персонажи.*

(Козинцев Г.М. Наш современник Вильям Шекспир. — Л. — М., 1966. — С. 90.)

## Пример 8

*Из письма Ван Гога брату: «Я хочу написать портрет друга, пребывающего в больших мечтах, который работает так же, как соловей поет... Сначала я напишу его так хорошо, как только смогу. Однако картина еще не готова. Чтобы закончить ее, я преувеличиваю белокуроссть волос. Довожу до оранжевых тонов, до хрома, до светло-лимонного цвета. Позади головы, на месте стены обычной комнаты пишу бесконечность... Таким образом, белокурая светящаяся голова даст впечатление звезды в голубой лазури».*

## Пример 9

*Джазовые вокалисты столкнулись с невозможностью исполнять вокализы с характерной для джаза скоростью. Такая скорость легко достигается пением со словами (слова как бы поддерживают голос). Но тогда это уже не будет вокализ. Элла Фицджералд впервые начала во время вокализа произносить не слова, а отдельные слоги.*

### ПРИМЕЧАНИЕ 1.

Три варианта применения Стандарта 1 отражают закон повышения степени идеальности. Надсистемный элемент идеальнее постороннего, внутренний — идеальнее надсистемного. Достраивая веполь, всегда стоит проверить, нельзя ли повысить идеальность вводимых элементов.

## ЗАДАЧА 1

*Прежде чем приступить к работе над фресками в Сикстинской капелле, Микеланджело изучил, как это делали его предшественники. Фрески пишутся толстым слоем водяных красок по сырой штукатурке. Когда штукатурка высыхает, краски закрепляются. Чтобы фреска не получалась слишком темной, в краску добавляют белила. К сожалению, свинцовые белила через несколько лет чернеют, фрески портятся. Других же белил в те времена не было.*

*Как сделать фрески светлыми навсегда?*

### Решение задачи по Стандарту 1.

*Для осветления фресок белила — явно посторонний элемент. По стандарту требуется найти более ресурсный белый элемент из внешней среды. Такой элемент есть — штукатурка. Микеланджело предложил накладывать краску тонким слоем. Просвечивающая штукатурка осветлила фреску, придала ей «свечение».* (Гуттузо Р. Сикстинская капелла: фрески Микеланджело обретают первозданный цвет. Цит. по: За рубежом. — 1986. — № 36.)

## Стандарт 2

Если условия задачи не позволяют ввести необходимые элементы в систему, то эти элементы следует соединить с внешней средой, непосредственно связанной с системой.



## Пример 10

*Как показать богатство персонажа литературного произведения? Об этом может сказать второй персонаж ( $O_2$ ). Если же это по каким-то причинам нежелательно, то сказать о богатстве может третий персонаж второму.*

*«Как-то утром Двейн проходил по улице, и один человек шепнул своему соседу именно эти слова: «Сказочно богат!»*

*(Воннегут К. Завтрак для чемпионов // Бойня № 5, или Крестовый поход детей, и другие романы. — М., 1978. — С. 365.)*

## Пример 11

*Художники-передвижники отказывались от светлых тонов, желая подчеркнуть безрадостность реальной жизни. Но картины получались слишком мрачными, однообразными. Суриков первым гениально решил эту задачу.*

*«Если пишешь на фоне снега — все получается иначе. Ты, например, пишешь на снегу силуэты, — говорил Суриков. — А на снег падает свет. Он весь в алых и багровых рефлексах, так же как одежда боярыни Морозовой — верхняя, черная, и та рубашка в толпе».*

*(Dolgotolovs. J. Stāsti par māksliniekiem. — Rīga: Zinātne. 1984. — Lpp. 206.)*

## Пример 12

*Американский киномагнат Адольф Цукор, когда по ряду причин не мог рекламировать непосредственно фильмы своих студий, рекламировал производство, затраты, даже площадь киномастерских.*

*(Эренбург И. Хроника наших дней. Собр.соч.: В 9 Т. — М.: 1966. Т. 7. — С. 120.)*

## ЗАДАЧА 2

*Решимость Гамлета поддерживает Призрак его отца, появляясь в критические моменты. На сцене появление Призрака, невидимого для других персонажей, входит в набор театральных условностей. При съемках же фильма «Гамлет» оказалось, что такой способ непригоден – сцены выглядели неестественно. Что делать?*

### Решение задачи по Стандарту 2.

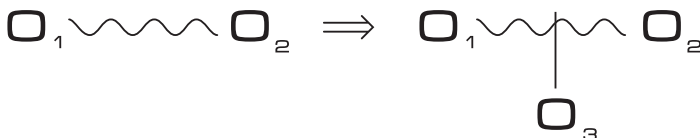
Второй элемент (Призрака) достраиваемой системы нельзя «присоединить» непосредственно к Гамлету. По **Стандарту 2** его следует ввести во внешнюю среду — в природу, в обстановку.

*«Голос отца слышится Гамлету повсюду: он примешивается к естественным звукам, возникает из них. ...Шумит ветер, рокочет море, ударил далекий гром — и во всем: «Прощай, прощай, и помни обо мне!» Может быть, на мгновение становятся видны только глаза — из-под поднятого забрала, полные скорби; этот взгляд видит Гамлет в запыленном зеркале, в море, в огне. Облако напоминает контуры фигуры с развевающимся плащом; тень от дерева удлиняется, может быть, это тень плаща?.. В шелесте листьев слышны слова. Образ сливается с природой».*

*(Козинцев Г.М. Наш современник Вильям Шекспир. — Л. — М., 1986. — С. 296.)*

### Стандарт 3

**Если необходимо разрушить вредное взаимодействие двух элементов художественной системы, то между ними следует ввести третий элемент.**



Волнистой линией принято обозначать вредное взаимодействие.

**— система станет эффективнее, если вводимый элемент будет модификацией уже имеющихся в системе или их сочетанием, смесью.**

$$O_3 \Rightarrow (O_1)' ; (O_2)'$$

Знаком (-) принято обозначать модификацию элемента, записанного в скобках.

### Пример 13

*Трое рижских архитекторов проектировали жилой дом 119-й серии. В их решении фасад состоит из двух видов оконных блоков: блок с лоджией и блок без лоджии. Перед лоджией устанавливается ограждение. Для большего разнообразия авторы решили отделку блока без лоджии выполнить в темном тоне, а отделку находящегося рядом блока с лоджией (и ограждение этой лоджии) – в светлом. Но эти блоки слишком контрастировали между собой. Чтобы устранить контраст, решено между этими блоками ввести еще один – светлый, но с темным ограждением лоджии.*  
(Literatūra un Māksla. — 1984. — 16 ноября.)

### Пример 14

*Художники-импрессионисты первыми перешли к чистым тонам, накладывая мазки один возле другого. Однако при такой технике мазки разных цветов контрастировали друг с другом. Чтобы этого не было, между этими мазками накладывались полутона.*

### Пример 15

*В музыке переход из одной тональности в другую называется модуляцией. Но не между всеми тональностями модуляции звучат хорошо. Моцарт, работая над оперой «Дон-Жуан», задумал арию Командора в двух тональностях – половина музыкальной фразы в одной, половина в другой. Но оказалось, что это именно те тональности, модуляция между которыми звучит плохо. Чтобы устранить это, Моцарт между этими полуфразами вводит промежуточный аккорд, состоящий из звуков, входящих в обе тональности.*  
(Гофман Э.Т.А. Крейслериана. Собр. соч.: В 3 Т. Т. 1. — С. 90–91.)

## ЗАДАЧА 3

*Одной из основных тенденций современного театра является активное вовлечение зрителя в действие на сцене. Но это сложно – зритель не готов к участию в спектакле. При постановке спектакля по пьесе азербайджанского классика М.Ф. Ахундова «Мусье Жордан, ботаник, и дервиш Масталишах, знаменитый колдун» режиссер тоже хотел включить зрителей в спектакль.*

*Но как преодолеть их неготовность – незнание ролей, неумение играть?*

### Решение задачи по Стандарту 3

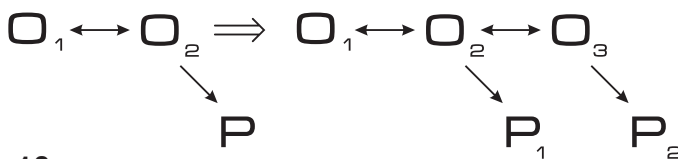
Подготовленные актеры и неподготовленные зрители — два элемента, вредно взаимодействующие между собой (если их совместить в общем спектакле). Значит, между ними нужно ввести некое сочетание, видоизменение ролей актеров и зрителей, некую ситуацию, в которой и те и другие равны. Из знакомых нам массовых ситуаций можно назвать праздники.

Контрольный ответ: спектакль начинается и кончается праздниками, в которых принимают участие и зрители.

(Павлова И. Как разрушить Париж? // Советская культура. — 1988. — 28 мая.)

### Стандарт 4

Если дана вепольная система и необходимо повысить ее эффективность получением дополнительного результата, не мешающего основному, то задача решается построением цепного веполя. Для этого  $O_2$  необходимо развернуть в самостоятельный веполь.



### Пример 16

*...Один крайне сосредоточенный толстячок лет семнадцати в гимназическом мундирчике щегольского офицерского сукна, чем-то похожий на шоколадную бутылочку, стремящуюся выглядеть, как динамитный снаряд...*

(Леонов Л. Русский лес. — М., 1954. — С. 142.)

Первый результат — внешний вид толстячка — показан сравнением с шоколадной бутылочкой. Второй — показать нелепость потуг толстячка выглядеть солидно — достигнут развертыванием бутылочки в новый веполь, введением именно в нее образа динамитного снаряда.

### Пример 17

*Снимается короткометражный фильм о Венте — одной из живописнейших рек Латвии. Нужно показать красоту природы, людей, живущих на берегах этой реки и сохранивших старые традиции, даже своеобразный диалект — «вентынь». Можно дать обычный дикторский текст. Но на фоне пейзажей Венты текст*

*будет слишком сухим. Без него тоже не обойтись – нужно дать в фильме много информации. Авторы фильма, сохранив начальный замысел – систему «текст-кадры», развернули текст в самостоятельный веполь, введя уже упоминавшийся «вентынь» – диалект, на котором и читается комментарий.*

## Пример 18

*В балете «Лебединое озеро» есть музыкальная тема «лебединой песни» – минорная, трагическая музыка. Она символизирует гибель героев. Но завершить балет желательно оптимистически.*

*«Конец балета, несмотря на трагическую гибель героев, звучит просветленно. Тема «лебединой песни» впервые появляется в мажоре». (Туманина Н. Чайковский и музыкальный театр. – М., 1961. – С. 101.)*

Система «гибель героев — минорная тема» дает трагическое впечатление. Оптимистическое впечатление, не снимающее трагическое, получено введением в тему мажорной структуры.

## ЗАДАЧА 4

*Режиссер Ф. Дейч (рижский ТЮЗ) ставил пьесу Д. Соломона «Пес Диоген». В финале нужно было показать противника Диогена – Аристодема – значительным политиком, крупным государственным деятелем. Это сделано введением «царского» элемента: Аристодем сидит в троноподобном кресле. Но вместе с этим необходимо показать, что перед зрителем старый, совсем больной человек. Как это сделать, не теряя значительности Аристодема?*

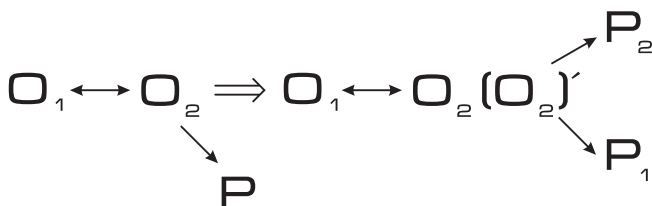
## Решение задачи по Стандарту 4.

Задача точно подходит под формулу стандарта: получить второе действие, не теряя первого. Трон ( $O_2$  для получения первого действия) надо развернуть в самостоятельную систему, характерную для больного человека. В спектакле кресло оказывается на колесиках, как инвалидная коляска.

## Стандарт 5

Если необходимо повысить управляемость системы или получить второй результат, не вводя дополнительных элементов, то задача решается построением двойного веполя, с помощью которого можно получить второй результат от того же элемента или его минимальной модификации.





### Пример 19

*Классический двойной веколь – система «Андрей Болконский и дуб». Нераспустившийся дуб дает понять плохое состояние князя Андрея; небольшая модификация – дуб распустился – и это уже символ хорошего настроения, возврата к жизни.*

### Пример 20

*(Из статьи кинорежиссера И. Хейфица.) В «Даме с собачкой» есть удивительная по музыкальности, ритму и лаконизму фраза, как бы подводящая итог курортного романа Тuroва и Анны Сергеевны: «И он думал о том, что вот в его жизни было еще одно похождение или приключение, и оно уже кончилось, и осталось воспоминание...» Какими средствами это передать? Словами? Пресловутым закадровым голосом? Опять слова!»*

*Передать «воспоминание» Хейфиц решил так: на перроне, проводив Анну Сергеевну, Туров находит потерянную ею перчатку. Чтобы теперь передать равнодушие Тuroва к очередному «приключению» режиссер использует ту же перчатку – «...он кладет найденную перчатку на ограду перрона как ненужную уже вещь, как обычную случайную находку».*

*(Хейфиц И. Слышать друг друга // Литературная газета. – 1984. – 24 декабря.)*

### Пример 21

*В письме к Шостаковичу Козинцев просит его написать музыку к сцене фильма «Гамлет», где Офелию учат танцевать. Это должна быть сцена «денатурализации» девушки. Замысел режиссера – еще раз повторить эту музыку в сценах сумасшествия Офелии.*

*(Козинцев Г.М. Наш современник Вильям Шекспир. – Л. – М., 1966. – С. 313.)*

– если невозможна даже минимальная модификация  $O_2$ , то нужный эффект можно получить, меняя внешнюю среду вокруг ХС таким образом, чтобы в одной среде ХС давала один результат, а в другой среде – другой.

## Пример 22

*В фильме А. Тарковского «Солярис» финальные кадры – спокойный и даже идиллический земной пейзаж: дом, луг, лес. Этот пейзаж отражает состояние, достигнутое, наконец, главным героем в мучительной борьбе с собой. Затем камера отодвигается, становится видно, что этот пейзаж – искусственно созданная Солярисом зона на маленьком островке посреди целой мыслящей планеты-океана.*

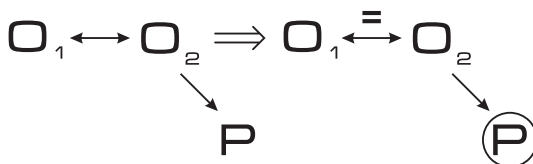
*Борьба не закончена, она только начинается.*

### ПРИМЕЧАНИЕ 2

Предыдущие **Стандарты** так или иначе связаны с введением новых элементов. Следующая группа из трех стандартов дает возможность повысить эффективность художественных систем идеальнее – только за счет внутренних ресурсов.

### Стандарт 6

**Эффективность системы может быть повышена согласованием параметров ее частей между собой и с элементами надсистемы.**



Знаком = будем обозначать согласование параметров  $O_1$  и  $O_2$ .

Знаком «**Р в круге**» будем обозначать усиленный результат.

### Пример 23

*Извозчик Иона Потапов весь бел, как привидение <...> Его лошаденка тоже бела и неподвижна. Своею неподвижностью, угловатостью форм и палкообразной прямизной ног она даже вблизи напоминает копеечную пряничную лошаденку... Извозчик, чмокая губами, вытягивает по-лебединому шею, приподнимается и больше по привычке, чем по нужде, машет кнутом. Лошаденка тоже вытягивает шею, кривит свои палкообразные ноги и нерешительно двигается с места.*

(Чехов А.П. Тоска. В кн.: Толстый и тонкий. — М., 1985. — С. 243.)

## Пример 24

*Знаменитая фреска Леонардо да Винчи «Тайная вечеря» написана на стене монастырской трапезной. Перспективу, размеры и расположение фигур художник согласовал с помещением так, чтобы создавалось впечатление, будто Христос и апостолы сидят за тем же столом, что и живые монахи.*

## Пример 25

*В фильме «Цирк» <...> один из эпизодов – номер «Полет» – который исполняли Марион Диксон и Иван Мартынов. Вначале под музыку марша они спускаются по лестнице на арену. Так вот: количество ступенек лестницы было подсчитано заранее – оно соответствовало количеству музыкальных тактов.*

*(Польская Л. Кто делает кино? – М.: 1988. – С. 149.)*

*Сравните: «В 1925 году немецкий режиссер Роберт Вине снимал фильм «Кавалер роз» по одноименной опере австрийского композитора Рихарда Штрауса. Композитор специально написал для фильма сюиту. Специально написал! Но он не подумал о том, что длина музыки и длина изображения должны совпадать, и в одном из эпизодов сильно просчитался. Композитор потребовал, чтобы после окончания эпизода режиссер вставил в фильм пустые черные кадры. Пусть не будет никакого изображения в кадре, а музыка должна дозвучать. И что бы вы думали? Режиссер пошел на это!*

*«Пожелаем, чтобы такие уступки вошли в практику», – писали исследователи киномузыки в то время».*

*(Там же. – С. 144.)*

## ЗАДАЧА 5

*...Художники считали, что каждый предмет имеет свой определенный цвет – дерево зеленое, кувшин коричневый, шкаф желтый и т. д. Те места, где на предметы падает тень, они изображали темными, и это было все.*

*Спрогнозируйте дальнейшее развитие этой системы.*

## Решение задачи по Стандарту 6.

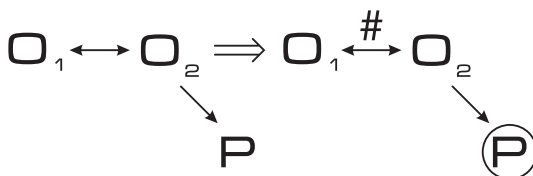
В приведенной системе не согласованы цвета предметов и тени. Очевидно, их нужно согласовывать — сделать одинаковыми или близкими.

*«Но уже французский художник Эжен Делакруа, который жил в первой половине 19 века, заметил... что тени на природе не черные, что они обычно принимают такой оттенок, который имеет стоящий рядом предмет. Чтобы-*

лучше убедить своих товарищей, Делакруа однажды ки-нул на ковер ярко-синюю подушку. Тогда все смогли убе-диться, что по краям подушки ковер отражал синий тон, который переходил в фиолетовый».

## Стандарт 7

**Эффективность ХС может быть увеличена приданием ей определенной структуры в пространстве или во времени.**



Значком # в ТРИЗ принято обозначать наличие определенной струк-туры.

Вновь создаваемые системы обычно неструктурированы. Развитие структуры происходит следующим образом:

- придание системе равномерной пространственно-временной струк-туры;
- выделение из этой структуры одного или нескольких элементов;
- придание системе структуры с заданной неравномерностью.

Получается многоуровневая система, где каждый уровень дает свой художественный эффект.

## Пример 26

*Проследим развитие таких элементов русской поэзии, как струк-тура стиха и лексика сатирических поджанров. Первые образцы поэзии были написаны ритмизированной прозой либо раешным стихом (неструктурированная система). Затем стихам стали придавать равномерную структуру. Сперва по количеству слогов в стихе (силлабический стих), затем по ритмике ударных слогов (тонический стих). Державин начал выделять одну или несколько строк с иной ритмикой. Крылов окончательно перешел к неравно-мерной ритмике, согласованной с содержанием. Теперь стихи ра-ботают на трех уровнях: наличия ритмики (это дает общий настрой), отдельных стихов со своей ритмикой (это отражает конкретную описываемую ситуацию или персонажа), самой не-равномерности (это дает эффект приближения к бытовой речи).*

*Лексика первых русских сатир была свободной, состояла из лексикона любых слоев населения. Ломоносов закрепил понятие штиля – внутри каждого (высокого, среднего, низкого) лексика была строго структурирована – относилась только к одному слою. Сумароков в сатирах с простонародными персонажами начал выделять отдельные фразы с простонародной лексикой даже в более высоких штилях. Державинские сатиры характерны уже продуманной лексикой (понятие штиля исчезает).*  
(Муза пламенной сатиры. – М., 1988.)

## Пример 27

*Древние греки от неструктурированных одиночных рисунков перешли к сериям рисунков на амфорах. Они, хотя и отличались друг от друга фазой движения, но располагались на равных расстояниях и отличались равными промежутками времени (в сюжете происходили равномерные изменения). Такое равномерное структурирование дало возможность показать на рисунках время.*

*Иконописцы уже выделяли центральную фигуру святого, окружая его сюжетами из жизни. Смотреть такие иконы нужно было в определенной последовательности (на уровне всей группы выделен один элемент, на уровне вспомогательных рисунков – уже определенная неравномерность структур «по времени»). Живопись нового времени имеет сложную композицию. Взять, например, «Последний день Помпеи» К. Брюлова. Расположение фигур и групп неравномерное, любая последовательность взгляда дает зрителю иной сюжет. Тему же памяти отражает само наличие неравномерности.*

(Польская Л. Кто делает кино? – М., 1988. – С. 183 – 184.)

## Пример 28

*Оперная ария в ранних операх тоже имела неструктурированную форму – просто текст под музыку. Затем внутри нее появилось равномерное деление, наподобие песен. Ария выражает определенные чувства героя. Если эти чувства нужно показать в процессе формирования, то в арии выделяют одну часть – речитативно-декламационное вступление (например, в арии князя Игоря «О, дайте, дайте мне свободу!» из оперы А.П. Бородина). Другая (не вступительная) часть тоже переходит от равномерной структуры к неравномерной – трехчастной, куплетной, рондо и т. п.*  
(Васина-Гроссман В. Книга для любителей музыки. – М., 1964. – С. 83.)

**В частности, если система должна передать определенную структуру исходного объекта, то вводимым для этого элементам необходимо придать такую же структуру.**

## Пример 29

*Как в стихах передать момент, когда кончается авторская речь, предвещающая появление персонажа, и начинается собственно описание персонажа?*

*Второй части можно придать ритмику, характерную для этого персонажа.*

Не кичусь родным я краем,  
Но пройди весь белый свет,  
Кто тебе в рожки сыграет  
Так, как наш смоленский дед.

**Заведет, задует сивая  
Лихая борода:  
Ты куда, моя красивая,  
Куда идешь, куда...  
И ведет, поет, заяривает  
Ладно, что без слов,  
Со слезою выговаривает  
Радость и любовь.**

*(Твардовский А. Василий Теркин. — М., 1985. — С. 98.)*

## Пример 30

*Православная религия предусматривает жесткую иерархию духов и святых. Поэтому роспись православных храмов и иконостасы тоже отражают эту иерархию. Вверху изображен Бог, вокруг — архангелы, ниже двенадцать апостолов. Световой барабан нередко опирается на четыре столба, символизирующие Евангелия. Вверху этих столбов изображают евангелистов. Ниже на столбах и круглых медальонах по стенам изображены святые, лично не видевшие Христа, но пострадавшие за веру.*

*(Бродский Б. Связь времен. — М., 1974. — С. 108.)*

## Пример 31

*В фильме «Несколько дней из жизни И.И. Обломова» основная музыкальная тема «подказана» самим Гончаровым — ария Нормы «Каста дива» из оперы Беллини «Норма». Эта тема, в частности, звучит и в сцене прощания Штольца с отцом. Авторы фильма хотели дополнительно подчеркнуть обрусение Штольца («Это уже не прощание двух немцев, это русский дух, дух той земли, на которой живут эти люди, которая сделала Штольца русским человеком» — говорил композитор фильма Э. Артемьев).*

*Поэтому тему «Каста дива» в этой сцене исполняет хор с характерно русской раскладкой голосов.*

*(Шилова И.М. Проблемы звуковой образности в советском кино. — М., 1984.)*

### ПРИМЕЧАНИЕ 3

Структура художественной системы уже сама по себе является сильным выразительным средством. Поэтому нередко встречается переструктурирование системы без развития структуры.

### Пример 32

*С X века на Руси строились крестово-купольные храмы по византийскому образцу. Основа такого храма — четыре столба, перекрытые по периметру одинаковыми арками (равномерная структура).*

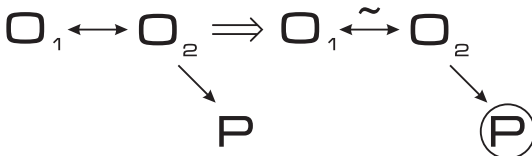
*Псковские мастера XIV века заменили это перекрытие другим, с перекрещивающимися арками (тоже равномерная структура, только другая). Получен значительный художественный эффект, возник новый тип бесстолпной посадской церкви.*

### ПРИМЕЧАНИЕ 4

Иногда для выражения конкретной темы делается расструктурирование системы, снижение уровня ее структурности. Так, в системе «скульптурная группа» древние греки вышли уже на неравномерную структуру. Римляне скульптурный ряд вокруг Колоссея (в современном произношении — Колизей) снова расставили равномерно, что символизировало военную мощь империи. Но для выражения других тем римские скульпторы все же пользовались неравномерной структурой.

### Стандарт 8

**Эффективность ХС увеличится, если придать им динамичную структуру, гибко реагирующую на изменение требований к системе.**



Значком ~ в ТРИЗ обозначают динамичную структуру системы.

### Пример 33

*Роман Хулио Кортасара «Игра в классики» разбит на основные и дополнительные главы. Есть таблица, поясняющая в каком порядке можно читать эти главы. Получаются разные сюжеты, образующие систему.*

### Пример 34

*В Вентспилсе состоялась выставка художника по металлу Па-*

улса Сприндзанса. «Лаконичное по форме, трансформируемое украшение «Превращения» можно преобразовать примерно в тридцать вариантов».

(L. Junkare. *Metāls, koks, tekstils. Literatūra un Māksla*. 07.06.85.)

## Пример 35

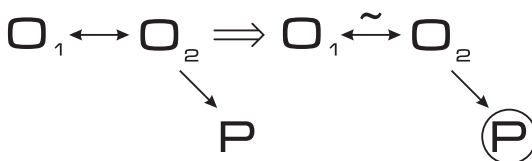
При разработке скульптуры «Рабочий и колхозница» профессор П.Н. Львов предложил в качестве материала полированную сталь, которая будет отражать окружающую среду. Цвет скульптуры таким образом динамизирован.

## ПРИМЕЧАНИЕ 5

Этот Стандарт может рассматриваться как продолжение предыдущего. Если Стандарт 7 предполагает усложнение структуры, превращая ее в многоуровневую, то Стандарт 8 делает ее гибкой, динамичной. Это тоже стадийный процесс. Начинается он с однократного переструктурирования, затем — многократное, затем — переход к структуре, «самостоятельно» реагирующей на изменение требований к системе. Материал по этому переходу накапливается.

## Стандарт 9

Эффективность ХС резко возрастает при переходе от полного веполя к айсберговому, т. е. к веполю, в котором  $O_1$  не присутствует, а подразумевается.



## Пример 36

Первая фраза романа «Евгений Онегин» построена на популярной в то время фразе из басни Крылова: «Осел был самых честных правил».

## Пример 37

Фреска А. Рублева «Страшный суд» в Успенском соборе во Владимире. Вверху по кругу расположены четыре зверя-символа: пантера — Тевтонский орден, крылатый лев — Польшко-Литовское государство, рогатое чудище с головой змеи и хвостом — Золотая орда, медведь — Московское княжество. Символы, в те времена вполне понятные и впечатляющие.

(Бродский Б. Связь времен. — М., 1974. — С. 139 — 141.)

## Пример 38

Фотохудожник Илмарс Апкалнс, работа «Памяти». На фото виден центральный проход братского кладбища, по обе стороны



*которого плиты с именами павших. В конце прохода – вечный огонь и обелиск. Для того, чтобы показать цену подвига воинов, величину их жертвы, нужны реальные живые люди, искалеченные войной. Показ их напрямую был бы нехудожественным. На фото Анкална на центральный проход падают длинные тени двух инвалидов войны с костылями.*

(// *Literatūra un Māksla*. 14.02.86.)

## ПРИМЕЧАНИЕ 6

Очевидно, что айсберговые веполы работают только для тех, кто обладает необходимыми знаниями, чтобы понять «подводную» часть. В этом сила (высокая идеальность) айсберговых веполов, в этом же их слабость. По мере размывания в группе необходимых знаний такие системы теряют свое значение и превращаются в непонятные, устаревшие символы, «грубую стилизацию» и т. п.

## ПРИМЕЧАНИЕ 7

Построение айсберговых веполов — тоже многоступенчатый процесс. Частичное исчезновение изделия, инструмент-копия, инструмент-«напоминатель», айсберг на структуре, цепной айсберг — таковы некоторые опорные точки этого процесса. Материал, накапливающийся по айсберговым веполом, позволяет предположить, что это отдельный класс систем со своей характерной линией развития.

## ЗАДАЧА 6

*У древних греков была легенда об Аяксе. Герой, равный по доблести своему другу Ахиллу, Аякс после гибели Ахилла хотел получить доспехи последнего. Однако доспехи были присуждены ахейцами Одиссею. Оскорбленный Аякс решает ночью перебить вождей ахейцев. Спасая ахейцев, Афина насылает на Аякса безумие. И вместо противников, тот уничтожает стада скота. Затем помешательство прошло, и Аякс от позора кончает жизнь самоубийством.*

*Древнегреческий художник Тимомах задумал написать картину о бешенстве Аякса. Но античные каноны запрещали художникам изображать сильные чувства — считалось, что это обезображивает картину (в Фивах за это предусматривалась даже смертная казнь). Как же изобразить помешательство Аякса?*

## Решение задачи по Стандарту 9

Стандарт предусматривает отказ от  $O_1$  в данной системе. Значит, беснующегося Аякса на картине быть не должно. Но должен быть инструмент, напоминающий зрителю о событии. Например, результаты побоища — обломки и трупы животных. На картине Тимомаха Аякс, измученный, но уже успокоившийся, сидит среди плодов своих деяний. Очевидно, что для древних греков, с детства знавших легенду, картина работала. Нам уже нужно подробное объяснение.

(Лессинг Г.Э. *Лаокоон, или о границах живописи и поэзии*. В кн.: *Избранное*. — М., 1980. — С. 392.)

## ПРИМЕЧАНИЕ 8

Айсберговые веполы — последняя ступень развития художественных систем. На этом их внутренние ресурсы исчерпываются. Следующие три стандарта описывают переход художественных систем в надсистему и их развитие на новом уровне.

### Стандарт 10

**Исчерпав резервы своего развития, система переходит в надсистему, объединяясь с другими. Дальнейшее развитие идет на уровне надсистемы.**

## ПРИМЕЧАНИЕ 9

Переход художественной системы в надсистему не означает, что она не могла развиваться дальше на своем уровне. Ресурсы ее часто оказываются исчерпанными только в данных условиях. В других условиях, в других задачах переход в надсистему может пока и не происходить.

### Пример 39

*...В чеховских пьесах исчезает центральный герой, объединяющий действие и вступающий в соответствии с правилами старой драматургии, в драматический конфликт с другими героями, со средой, с эпохой. На страницы пьес, а затем и на сцены театров вышли лица, равные друг другу по значению...*

(Рынкевич В. Вершины драматургии Чехова // А.П.Чехов. Пьесы. — М., 1982. — С. 6.)

### Пример 40

*Жанр автопортрета известен с античных времен. Это всегда было одиночное изображение. Художник Мартирос Сарьян написал «Автопортрет (Три возраста)», в котором за столом сразу три Сарьяна — молодой, среднего возраста и старый.*

### Пример 41

*...Известный американский рок-музыкант Фрэнк Заппа... собирается совершить европейское концертное турне с «властелином гитары» испанцем Пако де Лусиа. Их первый пробный концерт состоялся в прошлом году в Испании и с тех пор ввиду ошеломляющего успеха у слушателей уже несколько раз транслировался по телевидению.*

(// Советская культура. — 1989. — 13 апреля.)

В последнем примере речь идет о переходе в надсистему в исполнительском искусстве. Как классическая техника игры на гитаре, так и рок-техника ресурсы развития исчерпали. Качественно новые выразительные средства появились при объединении обеих техник. Аналоги: «Beatles» объединили инструментальный состав рок-групп с симфоническим оркестром, «Deep Purple» и Лондонский филармонический оркестр записали сюиту для рок-группы с оркестром, рок-

композитор и вокалист Фредди Меркьюри записал альбом в дуэте с оперной певицей Монсеррат Кабалье.

## ПРИМЕЧАНИЕ 10

Переход в надсистему рано или поздно совершается на любом ранге иерархии художественных систем. Импрессионисты в живописи совершили переход на ранге мазка, а Чюрленис пытался это сделать на ранге всей живописи, объединяя ее с музыкой. Пушкин, а за ним Минаев в жанре эпиграммы перешли от отдельных каламбурных слов к сочетаниям их, а С. Алексиевич объединяет принципы художественной и документальной прозы.

## Стандарт 11

**Эффективность объединения систем повышается при взаимодействии элементов этого объединения.**

### Пример 42

*Если мы сравним... Гамлета и героя философской трагедии Гете «Фауст», то мы увидим, что Фауст действительно великий мыслитель в том смысле, что его речи представляют собой глубокие откровения о жизни, по сравнению с ним Гамлет в этом отношении покажется в самом деле не больше, чем студентом. Но мысли Фауста безотносительны к действию трагедии Гете, которое в общем является условным, тогда как трагедия Шекспира изображает нам во всей живости различные драматические ситуации, подлинность которых не вызывает у нас сомнений.*  
(Аникст А. Гамлет, принц датский // У. Шекспир. Полное собр. соч.: В 8 т. — М., 1960. Т. 6. — С. 600.)

### Пример 43

*В примере 40 упомянут «утроенный» автопортрет Сарьяна. Но все три фигуры сидят как бы независимо друг от друга. Художник У.Земзарис в портрете Эльвиры Закис изобразил молоденькую медсестру времен Великой Отечественной войны, сидящую рядом со старой женщиной наших времен. Старая женщина держит молодую за руку, молодая явно чувствует себя неловко, сидя рядом с собой же старой. Взаимодействие между фигурами дает новое качество.*

### Пример 44

*Оперный хор обычно представляет собой группу певцов, части которой могут петь одну и ту же партию, но не взаимодействуют между собой сюжетно. Таков, например, хор в первой картине первого действия оперы «Евгений Онегин» — «Болят мои скоры ноженьки с походушки». А вот в той же опере, в первой картине второго*

*действия хор гостей на балу у Лариных – это несколько групп, которые перебрасываются репликами по адресу Онегина и в конце концов приводят его к ссоре с Ленским. Еще более сложное взаимодействие между частями хора можно услышать в музыкальной драме Мусоргского «Борис Годунов», где взаимодействие осуществляется не только на уровне групп, но даже отдельных персонажей.* (Васина-Гроссман В. Книга для любителей музыки. — М., 1964. — С. 86—87.)

## Стандарт 12

**Эффективность объединения систем повышается при их свертывании, т. е. слиянии частей, общих для всех элементов.**

### Пример 45

*Пьесы традиционно разделяются на акты и картины. В пьесе эстонского драматурга Ханса Луйка «Мне холодно» ситуации, в которых герой оказывается в конце одного действия, являются в то же время начальными ситуациями следующего действия. Например, герой выгнан за двери и не может войти, — и он стоит перед дверью комнаты из следующего акта, куда должен входить.*

(// Родник. — 1987. — № 7.)

### Пример 46

*Православные храмы всегда строились как одиночные здания. Затем стали строить комплексы зданий. Храм Иоанна Предтечи в селе Дьякове, а вслед за ним и храм Покрова на рву (Василия Блаженного) представляют собой несколько церквей, объединенных общим основанием и круговым обходом.*

(Бродский Б. Связь времен. — М., 1974. — С. 175—177.)

### Пример 47

*На начальном этапе альбомы рок-групп представляли собой просто сборники песен. «Beatles» перешли к взаимодействию — альбомы стали представлять собой циклы, объединенные общей идеей, даже сюжетом. В альбоме «Abbey Road» те же «Beatles» частично свернули несколько песен — они переходят одна в другую, имеют общие части. Еще большая степень свертывания в композиции П. Маккартни «Picasso's Last Words» (альбом «Band on the Run»), где использованы части предыдущих песен альбома, адаптированные к самой композиции. Аналоги: Мендельсон-Бартольди в «Шотландской симфонии» и Шуман в Четвертой симфонии точно так же свернули части симфоний.*

## ЗАДАЧА 7

*В среднем течении Нила во II – I вв. до н. э. необходимо было построить в одном районе два храма, посвященных один – крокодилоголовому богу Себеку, другой – сокологоловому богу Хору. Существовали « типовые проекты » таких храмов. Однако оказалось, что подходящий рельеф местности есть только для одного храма – второй не поместится. Предпочесть одного бога второму нельзя – нужно именно в этом месте построить храмы обоим этим богам. Что же делать?*

### Решение задачи по Стандарту 12

Использовать внутренние ресурсы храмов, очевидно, не удастся. Именно для таких случаев стандарт предлагает свертывание. Значит, нужно объединить оба храма так, чтобы на общей части были элементы, посвященные как одному богу, так и другому. Действительно, храм Ком-Омбо, о котором идет речь в задаче, посвящен сразу двум богам — обе части храма стоят на общем основании.

*(Синюков В. Крокодилы на реке Сентьяго. В кн.: На суше и на море. — М., 1986. — С. 95.)*

Полная аналогия с храмом Покрова на рву — его приделы тоже посвящены разным событиям.

## 38А. ЗАДАЧИ НА ПРИМЕНЕНИЕ СТАНДАРТОВ

*Если в твоём распоряжении ложные факты, но логика безупречна, твои выводы неизбежно будут ошибочны. Поэтому, допуская ошибки в логике, ты можешь надеяться хотя бы иногда случайно сделать правильный вывод.  
(Из законов Мерфи)*

### ЗАДАЧА 107

*В Латвийском Художественном театре ставили спектакль по рассказу Судрабу Эджуса «Глупый Даука». В спектакле много персонажей: мальчик Даука, его мать, Девушка, защитник Звинис, ограниченный учитель, портной, священник, лесничий... Последние пять резко враждебны детскому миру Дауки. Действие спектакля довольно сложное, многочисленные персонажи путаются в восприятии зрителя, начинают мешать друг другу. Упростить сюжет нельзя. Что же делать?*

### ЗАДАЧА 108

*В пьесе Б. Шоу «Пигмалион» все действие держится на том, что профессор лингвистики Хиггинс учит простолюднику Элизу Дулиттл говорить. Режиссер А. Белинский и хореограф Д. Брянцев решили поставить по этой пьесе телевизионный фильм-балет. Но в балете нельзя говорить, т. е. теряется вся суть пьесы. Что делать?*

### ЗАДАЧА 109

*Во времена немого кино к каждому снимаемому эпизоду делались свои отдельные декорации.  
Спрогнозируйте дальнейшее развитие этой художественной системы.*

### ЗАДАЧА 110

*Архитектор В. Давитая и скульпторы Р. Бурджанидзе и Р. Козловский задумали памятник, посвященный 300 юношам из грузинской деревни Мухраны, не вернувшимся с войны. Можно было пойти по каноническому пути: фигуры воинов, позы богатырей. Или очередная скорбящая мать. Но триста фигур – это слишком. К тому же главная мысль была другой. Нужно было показать, что война унесла не воинов-профессионалов, а обычных школьников. Их, этих школьников, уже нет и никогда больше не будет. Как все это показать?*

## ЗАДАЧА 111

*«До середины 50-х годов балетная постановка строилась из отдельных дивертисментов, отдельных «чистых танцев», в которых превыше всего ставилась классическая красота», – так охарактеризовал тогдашнюю ситуацию в балете Марис Лиена. Действительно, в классическом балете танцы (дивертисменты) разделяются паузами, связь между ними поддерживается только за счет сюжета. Спрогнозируйте дальнейшее развитие этой художественной системы.*

## ЗАДАЧА 112

*Гербом Римской империи был орел. Голова его (как считалось в то время) смотрела на великий Рим. Но вот Римская империя разделилась на две части – Восточную со столицей в Константинополе и Западную со столицей в Риме. Причем обе столицы были равновеликими. Герб, в котором орел смотрит на Рим, перестал соответствовать реальной ситуации. Что же делать?*

## 39. ЖИТИЕ ЖИТИЙНОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

*О удивительная, о изумительная необходимость!  
Ты заставляешь своими законами все действия  
проистекать кратчайшими путями из их причин.  
Вот настоящие чудеса!*

**Леонардо да Винчи**

Как убедиться в правильности разрабатываемой модели? Один из способов — проверка на реальных явлениях. В нашем случае это значит, что нужно взять достаточно большую и долгоживущую **ХС**, проследить ее развитие и сравнить с тем, что предполагает модель.

На семинарах иногда выдвигалась такая претензия. Вы берете достаточно современные примеры; построенная на них модель, может быть, и описывает современные пути развития искусств. А вот более старые?

Поэтому показалось удобным в качестве «подопытного кролика» взять очень старый жанр древнерусской литературы — агиографию, или жития святых.

В этом выборе есть свои плюсы и свои минусы. К плюсам относится простота жанра (по современным меркам, конечно). К минусам можно отнести то, что до нас дошла сравнительно малая часть житий. Впрочем, и в этом есть свой плюс — легче выделить главное, не мешают многочисленные детали.

К минусам нужно отнести и то, что о тогдашней обстановке, о тогдашнем восприятии, о тогдашних требованиях и претензиях мы можем судить только по нашим же соображениям на эту тему. История **не знает**, что и как происходило в прошлом. Но она может более или менее обоснованно **предполагать** это. Вот почему я взял на себя смелость попытаться реконструировать те противоречия, которые могли возникать, и которые привели именно к такой, а не к другой линии развития жанра.

Житийная литература вместе с православием пришла на Русь из Византии. Там к концу I тысячелетия выработались каноны этой литературы, выполнение которых было обязательным. Они включали следующее:

1. Излагались только «исторические» факты.<sup>1</sup>
2. Героями житий могли быть только православные святые.
3. Житие имело стандартную сюжетную структуру:

---

<sup>1</sup> Исторические в тогдашнем понимании. Сюда могли входить и самые невероятные мифологические сюжеты. Но им верили, как историческим фактам.



- а) вступление;
- б) благочестивые родители героя;
- в) уединение героя и изучение святого писания;
- г) отказ от брака или, при невозможности, сохранение в браке «чистоты телесной»;
- д) учитель или наставник;
- е) уход в «пустынь» или в монастырь;
- ж) борьба с бесами (описывалась при помощи пространных монологов);
- з) основание своего монастыря, приход в монастырь «братии»;
- и) предсказание собственной кончины;
- к) благочестивая смерть;
- л) посмертные чудеса;
- м) похвала.

Святые изображались идеально положительными, враги — идеально отрицательными. Попавшие на Русь переводные жития использовались с двоякой целью:

- а) для домашнего чтения (Минеи);
- б) для богослужений (Прологи, Синаксарии).

Именно такое двоякое использование вызвало первое серьезное противоречие. **Если** делать полное каноническое описание жизни святого, **то** каноны будут соблюдены, **но** чтение такого жития сильно затянет богослужение. **Если** же сократить описание жизни святого, **то** чтение его уложится в обычное время богослужения, **но** будут нарушены каноны.<sup>2</sup> Или на уровне физического противоречия: житие **должно быть** длинным, **чтобы** соблюсти каноны, и **должно быть** коротким, **чтобы** не затягивать богослужение.

Решено противоречие было переходом к бисистеме. Каждое житие писалось в двух вариантах: коротком (проложном) и длинном (минеинном). Короткий вариант быстро читался в церкви, а длинный затем читался вслух вечерами всей семьей.<sup>3</sup>

---

<sup>2</sup> Последнее в те времена было настолько недопустимо, что, скорее всего, даже не приходило никому в голову.

<sup>3</sup> Но оба варианта были на одну тему, поэтому воспринимались как одно целое.

Проложные варианты житий оказались настолько удобными, что завоевали симпатии церковнослужителей. (Сейчас бы сказали — стали бестселлерами.) Они становились все короче и короче. Появилась возможность в течение одного богослужения зачитывать несколько житий. И тут стала очевидной их похожесть, однообразность.

Возможно, была и другая причина. В Византии писались и массовые жития, например, коптских (египетских) монахов. Такие жития объединяли биографии всех монахов одного монастыря. Причем каждая была описана по полной канонической программе. Очевидно, что такое житие было слишком длинным и скучным не только для богослужения, но и для домашнего чтения.

В обоих случаях, **если** пользоваться несколькими житиями с канонической структурой, **то** каноны будут сохранены, **но** чтение будет слишком долгим и скучным. А **если** отказаться от канонической структуры, **то** можно сделать жития краткими и интересными, **но** каноны будут нарушены.

То есть каноническая общая для всех часть житий **должна быть, чтобы** сохранить канон, и **не должна быть**, чтобы не затягивать чтение.

Решено было это противоречие переходом в надсистему. Причем — в свернутую (**Стандарт 12**). Каноническая часть была сохранена, но сделана общей для всех житий. А разными были только подвиги разных монахов. Возникли так называемые Патерики — рассказы о собственно подвигах. Постепенно (в полном соответствии со **Стандартом 9**) общая каноническая часть становится все менее значимой и в конце концов исчезает, уходит в «айсберг». Остаются просто занимательные рассказы о подвигах монахов.

Теперь необходимо сделать отступление и описать ситуацию в надсистеме. Жития не были единственным жанром тогдашней литературы. Большое значение имели летописи. Их темами были местные или общерусские события, а также жизнь князей. Большой популярностью пользовались и произведения авантюрно-энциклопедического характера — хождения (хожения). В них, кроме приключений героя-путешественника, содержалось множество интересных сведений о географии, астрономии, этнографии других стран. Одновременно с этой жизнерадостной литературой популярны были и произведения противоположного жанра — плачи. Это нечто вроде развернутых некрологов. Были и другие жанры.

Однако вернемся к нашим житиям. Русь была читающей страной. Долго удовлетворять потребность в чтении переводная византийская литература не могла. Она быстро исчерпалась, в первую очередь по персонажам.

Дополнительными ресурсами персонажей для Руси могли быть:

1. Посторонние (из истории и мифов других стран) — такими стали, например, Александр Македонский, Василий Дигенис, Будда.
2. Надсистемные (из собственной истории и современной жизни) — такими стали русские князья.
3. Внутренние (автобиографии самих авторов) — такие автобиографии писали Владимир Мономах, позже протопоп Аввакум.

К посторонним ресурсам мы вернемся чуть позже. А вот введение в качестве персонажей русских князей привело к рождению уже чисто русского житийного жанра — княжеские жития.

Среди первых примеров этого жанра можно назвать «Об убиении Борисове» и «Об ослеплении Василька Теребовльского». Оба эти произведения написаны в совершенно канонической структуре. Однако введение современников в качестве персонажей невольно привело к появлению реальных бытовых деталей.

В соответствии с каноническими нормами герой должен был произносить длинные монологи. Однако едва ли тогдашние князья были способны на длинные красивые речи. Возникло противоречие.

**Если** князь будет произносить канонический монолог, **то** правила будут выполнены, **но** ситуация не будет соответствовать наблюдаемой действительности. **Если** же князь не будет произносить канонический монолог, **то** его образ станет реальным, **но** правила будут нарушены. Или на уровне физпротиворечия: монолог князя **должен быть**, чтобы соответствовать канону, и **не должен быть**, чтобы соответствовать действительности.

Решено это противоречие было переходом к айсберговой форме (**Стандарт 9**). Введена короткая напоминающая часть, а сам монолог сделан мысленным — он существует только в памяти воспитанного на канонах читателя. Так, в «Об ослеплении Василька Теребовльского» монолог обозначен фразой «възопи к богу с плачем великим и стенанием».

Примером такого решения может служить написанное во второй половине XI века «Сказание о Борисе и Глебе». Монолог стал мысленным: «в уме си помышляя», «глаголааше в серци своем» — такие «монологи» не вызовут протеста даже среди очевидцев.

Введение современника в качестве героя жития вызвало еще одну проблему. На сей раз связанную с «подвигом». Князья были у всех на

виду, и их образ жизни едва ли соответствовал подвигам святых. Налицо новое противоречие.

**Если** «подвиг» будет благочестивым, **то** он будет соответствовать принципам жанра, **но** не будет соответствовать реальности. **Если** же «подвиг» будет бытовым, **то** он будет соответствовать реальности, **но** не будет соответствовать принципам жанра. То есть «подвиг» **должен быть** значительным, чтобы быть достойным жития, и **должен быть** обычным, чтобы соответствовать реальности.

Решено это противоречие было разделением сравнением при введении пустоты. Пустота введена вместо канонической биографической части. Снова совершился переход к патериковой форме. Только на этот раз не для массовых житий, а для одиночных.

В самом деле, если бы перед обычными княжескими «подвигами» шла возвышенно-каноническая биография, то «подвиг» бы просто потерялся на этом фоне. По сравнению же с пустотой на этом месте даже обычные княжеские деяния выглядят «подвигами», как это было в том же «Сказании о Борисе и Глебе».

Оно представляет собой просто описание «подвига» юных князей — то, что они безропотно позволили себя убить.

Новый поджанр развивался быстро и вскоре достиг третьего этапа. Патериковый, сокращенный вариант жития стал по объему достигать канонического. И тоже оказался непригодным для богослужебных надобностей. То, что совсем недавно было интересным новшеством, приняло гипертрофированные, гигантские размеры. Началось механическое нагромождение бытовых деталей.

Примером может служить «Чтение о житии и погублении блаженную страсготерпцу Бориса и Глеба», написанное Нестором в 80-х годах XI века.

Разрастание патерикового вида княжеских житий привело к тому, что отдельные их части стали приобретать самостоятельное значение. У них появились как бы самостоятельные сюжеты. Возникло новое противоречие.

**Если** части жития будут самостоятельными, **то** читать будет интереснее, **но** потеряется связность между частями. **Если** части жития будут связанными, **то** связность всего жития сохранится, **но** читать станет неинтересно.

Сюжет жития **должен быть** сквозным, **чтобы** сохранить связность, и не **должен быть** сквозным, **чтобы** сохранить интерес читателя.

Решено это противоречие было разделением «в пространстве». Сквозной остается только часть сюжета — персонаж. Примером может служить «Житие Феодосия Печерского». Фактически — это сборник хронологически последовательных рассказов о жизни и деятельности героя. Причем рассказов совершенно бытового типа.

В этом житии решено еще одно интересное противоречие. Житие писалось, когда Феодосий Печерский был еще свеж в памяти современников. И многие знали, что, будучи настоятелем монастыря, Феодосий занимался более вопросами административно-бытовыми, нежели религиозными. Что совершенно не соответствует принципам жанра жития.

**Если** темы рассказов будут бытовыми, **то** это отразит действительность, **но** не совпадет с принципами жанра. **Если** рассказы будут религиозными, **то** это совпадет с принципами жанра, **но** не отразит действительность.

Тема жития **должна быть** бытовой, **чтобы** соответствовать действительности, и **должна быть** религиозной, **чтобы** соответствовать принципам жанра.

Решение — разделение между системой и подсистемами. Каждый отдельный рассказ жития — бытовой. Но в каждом есть и религиозный элемент — описание молений, борьбы с бесами и т. п. В общей системе рассказов эти элементы сливаются, образуя религиозную систему.

Внесение в жития посторонних персонажей тоже привело к возникновению интересных противоречий. Очень ярко это проявилось в переводе византийского рыцарского романа «Александрия». Главным героем «Александрии» был Александр Македонский.

Переводы в те времена скорее были переработками. И из авантюрного и совершенно светского романа «Александрия» стала житием.

Русь, как мы уже говорили, была читающей страной. Исторические сведения, почерпнутые из многочисленных летописей, хронографов и хождений, были общеизвестны. И то, что Александр Македонский жил задолго до пришествия Христа и никак не был христианином, тоже ни для кого секретом не было. Но язычник не мог стать героем жития!

**Если** писать роман о язычнике, **то** это будет соответствовать историческим данным, но недопустимо для жития. **Если** написать роман о христианине, **то** это будет соответствовать канонам жанра, **но** не совпадет с историческими данными.

Александр должен быть язычником, чтобы соответствовать историческим данным, и должен быть христианином, чтобы соответствовать канонам жанра.

Решение — разделение «во времени». Хотя весьма и весьма условное. Александр совершает свои подвиги как язычник. Но придя в конце концов в Иерусалим, он склоняется перед патриархом, демонстрируя тем самым свою склонность к христианской вере.<sup>4</sup>

Еще более интересная ситуация сложилась при переводе любовно-авантюрного византийского романа о Василии Дигенисе («Девгениево деяние»). В этом переводе окончательно закрепилось разделение патерикового романа на две самостоятельные части — биография родителей героя и собственно подвиги.

В оригинале Дигенис совершал свои чудесные подвиги во имя любви. Это никоим образом не благочестивая христианская причина для подвигов. Следовательно, нужен «ресурс причины». Такой ресурс есть в надсистеме. Это традиционная для Руси борьба с «погаными».<sup>5</sup>

Вспомним теперь, что литературного творчества в нашем понимании в те времена не существовало. Все делалось по определенным канонам. И если появлялась новая тема, то для нее нужно было подыскать подходящий канон. Не придумать, а именно подыскать. Где же искать устоявшуюся традицию для описания борьбы с погаными? Конечно, в сказках! И Девгений (так в переводе звучало имя Дигенис) побивает врагов сразу тысячами, борется с четырехглавым змеем. В этих эпизодах исчезает и каноническая житийная лексика, заменяясь на народно-поэтическую, сказочную.

Не следует думать, что вся житийная литература шла именно этим путем. Как раз наоборот, новые приемы использовались в малой ее части. Основной объем занимали классические, канонические образцы — растянутые, включающие полный набор частей. Такова, например, «Повесть о Варлааме и Иосафе».<sup>6</sup>

Итак, главным содержанием житий становятся подвиги, деяния персонажей. Но по канонам первыми по-прежнему идут биографические данные — детство, родители. Отказаться от них совсем пока еще нельзя — каноническое восприятие читателей не справится с таким новшеством. Но эти эпизоды отвлекают от главного. Снова противоречие.

**Если** предпослать подвигам биографию, **то** будут удовлетворены требования канона, **но** внимание читателя будет отвлечено от глав-

---

<sup>4</sup> Христианского патриарха в те времена тоже не могло быть в Иерусалиме. Но это был, очевидно, слишком сложный логический вывод.

<sup>5</sup> Слово «поганые» происходит от латинского «*paganus*» — язычники.

<sup>6</sup> Интересно, что прототипом для святого Иосафа взят индийский принц Гаутама, более известный под именем Будда.

ного. **Если** же биографической части перед деяниями не будет, **то** внимание не отвлечется, **но** канон будет нарушен.

Биография должна быть, чтобы выполнить канон, и ее не должно быть, чтобы не отвлекать читателя от подвигов.

Решение — разделение «во времени». Биографии нет перед деяниями, но она есть после них. Иными словами, для биографической части найден новый ресурс времени. Такое решение впервые появляется в Галицкой летописи, где описано житие князя Даниила Галицкого. Первая часть этого жития представляет собой описание деяний князя, а вторая — его детство. Это решение соответствует и **Стандарту 7** — перед нами типичное переструктурирование.

Противоречивый характер развития жанра прослеживается не только на высоких рангах, но и на более низких. Например, на ранге персонажа. Один из типовых персонажей житий — это «враг». Как мы помним, в каноническом варианте враг был всесторонне и безоговорочно плохим. Поначалу врагами были бесы. При переходе к княжеским житиям врагами стали военные противники и поганые. В частности, половецкие ханы.

По традиции, враг должен быть разбит наголову и уничтожен. Написать такой конец нетрудно. Но не забудем, что летописи — это только для нас древняя литература. Для тех времен она была самой что ни на есть современной. И все прекрасно знали, что половцы совершенно не разбиты и не уничтожены.

**Если** описать поражение врага, **то** это будет соответствовать канонам, **но** не будет соответствовать действительности. **Если** же оставить врага «непораженным», **то** это будет соответствовать действительности, **но** не совпадет с требованиями канона.

Враг **должен быть** разбит, **чтобы** соответствовать канонам, и не **должен быть** разбит, соответствовать действительности.

Решение — разделение «во времени». Враг сперва разбит, убегает в далекие края, но затем по каким-то причинам возвращается.

Поскольку такого хода еще не было, нужно было искать подходящий канон. Он нашелся в том же фольклоре и был механически перенесен в жития. Вот пример такого переноса.

Разбитый князем Владимиром Мономахом половецкий хан Отрок бежал в Абхазию. После смерти Мономаха хан Сырчан решает, что настал удобный момент для нового похода на Русь. Его мог бы возглавить Отрок. Но как его вернуть на родину? И Сырчан посылает в Абхазию

гонца с пучком полыни. Запах травы из родных степей пробуждает у Отрока чувство родины. «Да лучше есть на своей земле костью лечи, не ли чюже славу быти», — говорит он и возвращается для новых походов.

Не правда ли, трогательный момент. И самое главное: враг перестал быть однозначно плохим. Одна из подтем врага превращается в анти-подтему, становится положительной, привлекательной.

Да и все произведение приобретает гораздо более светский характер.

Наиболее ярко, в полном объеме все тогдашние достижения житийной литературы — нарушение хронологии, отброс неважно-канонических частей, выпячивание отдельных эпизодов — собраны в «Житии Александра Невского», написанном в конце XIII века. Но и здесь не обошлось без противоречий с интересными следствиями.

Как, например, еще больше, чем обычно, подчеркнуть мужество князя? До сих пор такие черты передавались голым утверждением автора. Но понятие мотивации уже прочно вошло в практику житийной литературы. Голословные утверждения больше не убеждают читателя.

Нам уже встречались подобные ситуации. Они обычно решаются сравнением. Хороший ресурс для сравнения — враг. Правда, враг не может быть трусливым, чтобы подчеркнуть смелость князя.

В «Житии Александра Невского» враг — хан Батый — искренне восхищается мужеством Александра.

Но нас интересует не только этот прием. Интересно и то, что враг стал еще более положительным. Тема «плохого врага» все больше превращается в свою антитему.

И в полном соответствии с теоретической схемой новые приемы и темы не могут быть сразу официально признаны. Уже существовало такое официозное издание, как «Четьи Минеи». Туда входили житийные «бестселлеры года». «Житие Александра Невского» попало в «Четьи Минеи» примерно через триста лет после написания.

Подведем промежуточные итоги. Зло стало не столь уродливым, приобрело положительные черты. Для действий как героев, так и врагов, появилась мотивация. Отпала каноническая структура. Религиозная тематика сменилась светской, бытовой. Сюжет из нудно-канонического стал острым и занимательным. Таков был уровень житийного жанра к концу XIV века.

Историческая обстановка в этот период резко изменилась и потребовала новых тем. Орда ушла, наиболее агрессивные язычники дав-



но были уничтожены или насильно христианизированы. Приписав себе задним числом ведущую роль в победе над монголо-татарами, церковь вела с князьями борьбу за полную власть на Руси.

У церкви в этой борьбе было серьезное преимущество. Официальная литература полностью была в ее руках. В том числе — и житийная литература. И церковь постаралась в полной мере это преимущество использовать. Искусственно была прервана предыдущая линия развития житий. Исчезли бытовые подвиги. Начались попытки «возрождения» старых канонических форм и тематики. Возник так называемый «риторически-панегирический стиль». В нем резко усилена роль вступления, морализации, посмертного плача и — главное! — похвалы.

И тут оказалось, что снова недостает религиозных святых.

Но пополнять число персонажей за счет светских или зарубежных героев было уже невозможно. Открытая для знаний и внешних культур в X — XI веках, Русь XIV века стремительно превращалась в идеологически замкнутую страну, не признающую ничего, кроме православных догм.<sup>7</sup> Для такого мощного идеологического оружия, как жития, церковь могла допустить только внутренних религиозных персонажей (или тех из светских, которых удалось накрепко связать с деятельностью церкви).

Начались массовые поиски новых святых. Это было не очень трудно, так как за несколько веков было основано множество монастырей. Татаро-монголы были веротерпимы и почти не препятствовали деятельности церкви, стремясь только держать эту деятельность под своим административным контролем. В монастырских летописях было найдено достаточно имен, пригодных для житий. И поскольку биографических данных этих людей в летописях практически не было, их пришлось просто выдумывать. Поэтому биографические канонические части житий этого периода так удручающе однообразны.

Но авторам «новой волны» житийной литературы пришлось считаться с изменившимся восприятием читателей. В светской, популярной литературе тех времен — в воинских повестях, в «словах», в хождениях — уже была довольно развитая мотивация поведения и действий героев. Без такой мотивации жития бы просто не читали. Поэтому волей-неволей она попала и в агиографическую литературу. Правда, в довольно усеченной форме.

И если в канонической форме автору было достаточно просто назвать действие героя, то теперь приходилось хотя бы констатировать

---

<sup>7</sup> К счастью, до конца этого сделать не удалось.

те чувства, с которыми это действие совершалось. Биография героя постепенно становилась биографией его внутреннего мира. Это было серьезным достижением житийной (и не только) литературы. Ярким примером такой биографии чувств может служить «Житие Петра митрополита» Киприана.

Наиболее полно достижения риторически-панегирического стиля можно увидеть в «Слове о житии и преставлении великого князя Дмитрия Ивановича царя Русьского», написанном в самом конце XIV века.

Мы уже знаем, что полностью оборвать линию развития какой-либо системы нельзя. Можно лишь приостановить ее на время. Поэтому внутри нового стиля житий постепенно продолжали развиваться те направления, которые не были еще исчерпаны в прошлом.

В частности, продолжалось противопоставление героя и врага. На фоне развитой воинской повести «подвиги» святых монахов выглядели бледно. Нужно было резко усилить героя. Мы уже в третий раз сталкиваемся с этой типовой ситуацией. И можем заметить, что решается она тем же типовым приемом — сравнением. Но мы не можем больше сравнивать героя с трусливым глупым врагом. Поднимать планку придется и для врага. Он тоже должен быть умным и сильным.

Такой враг появляется в житиях миссионеров. В частности, в «Житии Стефана Пермского», написанного Епифанием. Стефан Пермский был миссионером у коми-пермяков. В житии ему противопоставлен пермяцкий жрец Пам — сильный, добрый, влиятельный человек. Он желает только добра своему народу. И предупреждает соплеменников об опасности христианизации. Он напоминает им о тех несчастьях, которые принесла православная церковь соседним народам. Но Стефан оказывается более смелым и убедительным. И ему удается обратить пермяков в православную веру.

Тема врага, как мы видим, независимо от изменений в надсистеме решительно обращается в **антитему**.

Подобные жития становились массовым явлением. Панегирически-риторический стиль вошел в третий этап своей жизни. Появились писатели, которые работали на заказ. Довольно выразительной фигурой такого типа был Пахомий Логофет (XV век). Он писал «конвейерным» способом, не гнушался переработками старых житий. В его произведениях отразились все особенности третьего периода — гипертрофия риторики, нагромождение чудес, вычурные обороты, понятные скорее элитарному, чем массовому читателю. Система исчерпалась и была обречена на исчезновение.

Мы знаем уже, что новую систему придется создавать, используя новые ресурсы. В надсистеме были, как мы уже знаем, воинские повести, «слова», еще не утратили своей популярности хождения. Но их ресурсы и прежде использовались в житиях. Нужны были совсем новые, свежие.

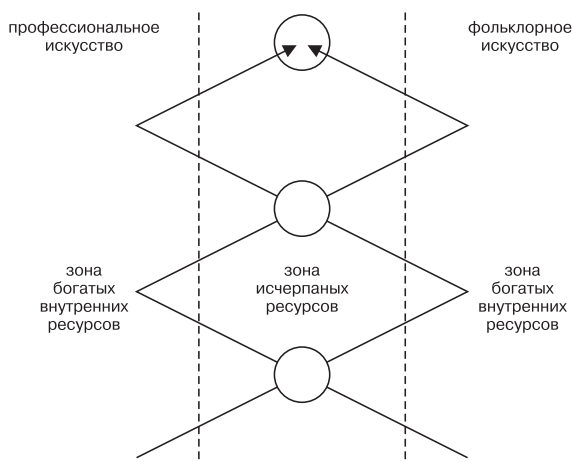
Такие ресурсы можно было использовать только там, где официальная идеология была слабее. То есть, подальше от Москвы. Так и произошло. Новая линия житийной литературы появилась в Новгороде, где к тому времени получила неплохое развитие бытовая сказка. Ее-то ресурсы и были введены в жития.

Сделаем небольшое отступление. Вообще, в исследовательской работе есть смысл делать такие отступления каждый раз, как только появится интересное наблюдение, интересная мысль. Мы уже не первый раз сталкиваемся с тем, что художественная система черпает новые ресурсы из фольклора. Мысль не новая, но, похоже, она у нас обретет новую грань.

Если мы посмотрим, из какого именно фольклора берутся эти ресурсы. И в какой момент.

Возьмем тот же риторически-панегирический стиль. Брал ли он фольклорные ресурсы в период своего подъема? Нет. Он развивался за счет своих внутренних ресурсов. К фольклору пришлось обратиться только тогда, когда эти внутренние ресурсы кончились. К какому фольклору? К старому, классическому, традиционному? Тоже нет. К современному. Ведь новгородская бытовая сказка тоже возникла сравнительно недавно.

Развитие профессионального и фольклорного искусств можно представить в виде двух ломаных линий.



Профессиональное искусство поначалу развивается за счет внутренних ресурсов, не прибегая к другим. Но так же точно развивается и искусство фольклорное. И рано или поздно **ХС** из профессиональной группы и **ХС** из фольклорной исчерпывают свои внутренние ресурсы, попадая в «зону исчерпанных ресурсов». Чтобы продолжать свое развитие, эти **ХС** обмениваются ресурсами, пополняют друг друга. И обогатившись таким образом, снова продолжают свое развитие независимо друг от друга.

Эта схема — не более чем гипотеза, которая возникла при наблюдении за развитием агиографической русской литературы. Я имею полное право ее высказать, но не имею права на ней настаивать. Однако проверить ее стоит. Поскольку из нее следует интересный вывод.

Попытки возродить старое фольклорное искусство возникают регулярно и учащаются. И каждый раз им дается красивое объяснение. Мол, именно фольклор обогащает и поддерживает профессиональное искусство. Если верна изложенная в этой книге гипотеза, то дело обстоит как раз наоборот. Из старого фольклора профессиональное искусство не может взять для своего развития ничего. Все уже взято раньше. Ресурсы можно брать только из нового фольклора. Но как раз его-то сторонники «народности» и не признают.

Кое-какие примеры мы можем наблюдать вокруг. Современной музыке ничего не дало обращение к музыкальному фольклору прошлых веков. Из него музыка уже взяла все, что могла, в восемнадцатом и девятнадцатом веках.

А реальными толчками к развитию музыки двадцатого века стали такие направления современного фольклора, как джаз и рок.<sup>8</sup> Современная русская поэзия ничего не смогла взять из народной поэзии прошлых веков. Зато она развивалась за счет поэтических достижений авторской песни — типичного современного городского фольклора.

Вернемся, однако, к агиографии. Примером новгородских «сказочных» житий может служить «Повесть о Петре и Февронии». Структурно это типичное житие. А вот сюжет и выразительные средства — сказочные. И вместе со сказочным сюжетом в житийную форму проник совершенно неожиданный персонаж — женщина.

Женщина никогда прежде не рассматривалась православием как существо, достойное добрых слов. И не приходится говорить о каких-то религиозных подвигах женщины. Но каноническое мышление было еще настолько сильным, что, перенося сказочный канон в но-

---

<sup>8</sup> Сейчас эти направления тоже профессионализировались, но поначалу-то они были типичным фольклором.

вые условия, писатели не могли не внести и неотъемлемый персонаж сказок — умную женщину. А вместе с ней и противоречие.

**Если** женщина будет совершать религиозные подвиги, **то** это согласуется с канонами житийной литературы, **но** не согласуется с общерелигиозными канонами. **Если** женщина не будет совершать религиозных подвигов, **то** это согласуется с общерелигиозными канонами, **но** не согласуется с канонами житийными.

Подвиг **должен быть** религиозным, **чтобы** персонаж-женщина была согласована с житийными канонами, и **не должен быть** религиозным, **чтобы** персонаж-женщина была согласована с общерелигиозными канонами.

Решение — переход в надсистему. Женщина может совершать бытовые «подвиги», которые идут на пользу религиозным подвигам мужчины. Советы и действия Февронии типичны для сказочных сюжетов, но направлены на помощь Петру. А Петр — образец религиозного подвижника.

Постепенно женский образ перестал быть чем-то чуждым житийной литературе. Он органично вошел в жанр. И наконец наступил момент, когда этот образ вышел на первое место. Написанная в XVII веке «Повесть о Юлиании Лазаревской» по форме — типичное каноническое житие. Зато по содержанию — это биография благочестивой женщины. Деяния ее чисто бытовые, но они пронизаны религиозным духом. Даже действия бесов принимают бытовые формы. Так, бесы подговаривают слуг к сопротивлению хозяевам, даже к убийству. Бесы насылают на героиню болезни, мешающие посещать церковь. Однако Юлиания успешно преодолевает злые козни, оставаясь при этом доброй, кроткой и богопослушной женщиной.

Теперь уже совершенно очевидно, что полностью исчерпаны ресурсы не только традиционных персонажей, ситуаций или сюжетных линий. Исчерпано все на ранге самого жанра. Он должен исчезнуть. И действительно, количество новых житий резко идет на спад. Те же, которые появляются позже (и по сей день), занимают крайне узкую нишу. И уже три столетия в них не появляется ни новых средств выражения, ни новых тем.

Зато бытовая тематика, столь сильно заявленная в «Повести о Юлиании Лазаревской», продолжала развиваться. Быстро отпала религиозная составляющая, исчезла каноническая форма. Появился огромный новый жанр — бытовая светская повесть. Жанр, с которого началась вся современная русская литература.

«Но это уже совсем другая история».

## 40. ЧТО ДЕНЬ ГРЯДУЩИЙ НАМ ГОТОВИТ?

*А что может быть хуже слов, которые, как нам кажется, содержат здравый смысл, верно? Ладно, мы все знаем ответ на этот вопрос, но каждый из нас обычно уклоняется от него в сторону, поскольку это не требует почти никаких усилий.*

**Роберт Шекли**

Мы уже знаем, как иногда делаются прогнозы развития художественных систем. «Мне так кажется...», «Я уверен...», — таковы основные послышки такого рода «пророков».

Настоящее прогнозирование — это не мистические прозрения, не туманный «творческий» взгляд. Это — работа. Нормальная исследовательская работа. В рамках предлагаемой модели это выглядит примерно так.

Сперва собираем материал о том, какой путь **уже** прошла изучаемая система. Затем этот материал располагаем хронологически. Теперь он образует некую временную линию. Затем проверяем, насколько эта линия соответствует закономерностям развития **ХС**. Определяем этап, на котором эта **ХС** находится сегодня. И только после этого можем судить о том, какие будут следующие этапы развития.

Чтобы не быть голословными, разберем одну из таких линий. Это объединение театра со своим зрителем.

Речь идет не о пресловутом «сопереживании». Это скорее образное выражение, чем реальное объединение. Сопереживание зрителей никак не влияет на спектакль. Ни на его сюжет, ни на трактовку, ни на игру актеров.

Речь идет о включении зрителя в спектакль в качестве равноправного элемента.

Попытки включить зрителя в спектакль начались давно. Первым этапом было «пассивное» включение зрителя. Чаще всего зритель включается как элемент внешней среды одного из действий пьесы.

### Пример 452

*Планировку сцены на Форуме Немирович-Данченко («Юлий Цезарь», МХАТ, 1903 г., худ. Симов — Ю.М.) хотел построить так, чтобы наиболее ярко и выразительно прозвучали для зрителя речи Брута и Марка Антония. «Дать площадь на сцене нетрудно, даже если сцена не очень большая. Но дать площадь и сберечь все внимание зрителя для того, кто говорит на этой площади... задача совершенно неразрешимая. Отодвиньте трибуну в самую глубину сцены — вы удалите оратора на такую даль, с которой*

*нельзя играть роль. Поставьте трибуну сбоку, как это и делается обыкновенно, — вы отнимете у актера одно из важнейших его средств — мимику, отдавая всю роль во власть голоса» (Немирович-Данченко. Режиссерский план IV действия).*

*Режиссура пришла к решению представить на сцене не самый Форум, т. е. городскую площадь..., а лишь ту часть, где происходили похороны Цезаря, показав ее крупным планом. Композиционным центром декорации была ростра Юлия — высоко поднятая над уровнем сцены и занимающая большую ее часть мемориальная трибуна, с которой и обращались к народу Брут и Антоний...*

*Т. к. ростра Юлия отделялась от площади Священной дорогой, которая по данной планировке оказывалась на месте авансцены, то, следовательно, сам Форум должен был предназначаться находящимся в зрительном зале. Таким образом, сценическая толпа, заполнившая первый план и всю правую часть сцены, как бы сливалась со зрителями. Данная планировка позволила создать иллюзию, что лишь первые ряды огромной массы народа, столпившейся на Форуме, выплеснулись сюда, к подножию ростры.*

*Сцена на Форуме производила огромное впечатление...*

*(Пожарская М.Н. Русское театральное-декорационное искусство конца XIX — начала XX века. — М.: Искусство, 1970. — С. 109—110.)*

Хочется обратить внимание читателей: Немирович-Данченко, будучи настоящим художником, не отдавался на волю «озарения», а четко формулировал для себя проблему — и решал ее.

### **Пример 453**

*В Молодежном театре Латвии — премьера. Это спектакль «Сказки для детей изрядного возраста» по М.Е. Салтыкову-Щедрину. Четыре сказки и воспоминания современников Салтыкова-Щедрина переплетаются в действии-повествовании.*

*Само представление — в фойе. Зритель сидит как бы у входа в комнату со старинной мебелью, самоваром на столе и русским цветастым платком, покрывающим спинку стула. И очень уютно чувствуешь себя, сидя на деревянной скамье в окружении декораций древесного цвета.*

*(Кузнецова О. Сказки о нашей жизни // Русский путь [Латвия]. — 1992. — 6—12 января.)*

### **Пример 454**

*«Мальш и Карлсон, который живет на крыше» в постановке Театра Сатиры (Москва). Часть действия — гонки фрекен Бок, Карлсона и Мальшя происходят в зрительном зале, прямо среди зрителей.*

Впрочем, зритель может быть пассивным участником и всего спектакля целиком.

### Пример 455

*Дворцовый театр, точнее, Театр во дворце (Palasttheater – Ю.М.) находится в современном здании, здесь происходят различные мероприятия. Зал театра – это помещение без сцены, и моей задачей было – организовать как игровую площадку, так и размещение зрительных мест, учитывая господствующую как в ГДР, так и в других европейских странах тенденцию. То есть, пропагандируемый сейчас «тотальный театр». Под этим надо понимать абсолютно точное и максимально прямое взаимодействие игры актерского ансамбля, концепции режиссуры, сценографии со зрителем. Одной из важнейших проблем является активизация зрителей, создание духовного столкновения, даже конфронтации. Распределяя зал, основным местом игры я избрал и устроил граничную линию – «пограничную канаву», которая активно обыгрывается. В нее вмонтирована световая аппаратура, черные платформы с тронем короля и другой атрибутикой. По обеим сторонам границы в виде амфитеатра размещены зрители. В ходе спектакля канавка как будто разламывается, включается в общую мизансцену инсценировки.*

*(Из интервью со сценографом Андрисом Фрейбергом // Literatūra un Māksla. – 1985. – 15 февраля.)*

Затем зритель начинает вовлекаться и в действие. Поначалу это действие постороннее, неидеальное, не имеющее прямого отношения к сюжету.

### Пример 456

*Мы как-то раз выступали в «Персиполе», где наша публика шла рядом с происходящим по широкой долине, притом в полутьме.*

*(Питер Брук. Из выступления в Каракасе // Художники театра и кино. – 1984. – № 6.)*

Следующий этап — включение зрителя в сюжет. Но — в качестве все той же внешней среды. Это массовые сцены, в которых участие зрителя не может повлиять на сюжет.

### Пример 457

*Я любил иной раз заглянуть в зрительный зал, когда шли «Виндзорские насмешницы» – вот уж где полной мерой отдавал Завадский дань театральности! Шумит-гремит на сцене радостный мир шекспировской комедии, мизансцены – одна забавнее другой,*



*неистощимая изобретательность в гримах, костюмах, пир цвета, света, звон оркестра... Но вот уже и сцены ему мало, действие переплескивается в зрительный зал, и веселая толпа, вооруженная трещетками и бычьими пузырями на палках, и хохотом, гиком и свистом увлекает зрителей – в фойе на... ярмарку!*

(Ростислав Плятт. Учитель // Советская культура. — 1988. — 3 декабря.)

## Пример 458

*В варшавском Театре Охоты по окончании спектаклей руководитель театра Ян Махульский обсуждал их со зрителями.*

(Соломонов Ю. Диалоги Яна Махульского // Советская культура. — 1988. — 16 января.)

Сюда же можно отнести уже упоминавшиеся праздники на сцене с участием зрителей — **пример 121**.

Следующим шагом в развитии этой системы является включение зрителя в действие таким образом, что его участие может изменить какие-то нюансы спектакля.

## Пример 459

*Чтобы обострить восприятие залом драмы, разыгравшейся почти два столетия назад, режиссер вводит в спектакль элемент, подчеркивающий его публицистичность. Как только зрители займут места, дирижирующий спектаклем Оссейн попросит одетых в военную форму той далекой эпохи офицеров выбрать наугад из числа присутствующих 100 человек – будущих присяжных. <...> Эту сотню людей Оссейн рассаживает у самого края сцены. Перед каждым из них три кнопки, соответствующие принимаемому решению: «виновен», «невиновен», «соучастник». Сразу же после антракта эти «присяжные», исходя из своего понимания обстоятельств дела, воскрешенных на сцене, должны вынести приговор Лесюрку. Спектакль прерывается, замирают актеры, а через минуту на электронном табло, подвешенном под куполом Дворца спорта, всплывают результаты зрительского голосования. Строго говоря, на наш современный взгляд, виновность Лесюрка ничем не подтверждается, и в тот день, когда я смотрел спектакль, 74 голоса были поданы за его оправдание. И все же 4 человека голосовали за смертную казнь. Остальные 21 увидели в Лесюрке соучастника нападения на почтовую карету.*

*После аплодисментов или же, наоборот, свиста (по словам Оссейна, реакция зрителей колеблется: число голосов за смертную*

*казнь иногда достигает 30 процентов) спектакль продолжается, и зритель узнает о решении, принятом на суде подлинными преступлениями 200 лет назад, — решении, стоившем Лесюрку жизни.*

*(Якушкин Д. Цена ошибки // Советская культура. — 1988. — 19 января.)*

Логически следующим шагом должно быть активное участие зрителя в каком-то эпизоде спектакля. Но это, как всегда, вызывает противоречия.

## Пример 460

*(О спектакле по пьесе М. Шатрова «Диктатура совести». Реж. М. Захаров. Театр Ленкома — Ю.М.) Спектакль был задуман как интеллектуальный поединок, политическая дискуссия сцены и зала, как своеобразный контакт с сознанием и опытом зрителя.*

*Предполагалось не одностороннее общение, но выход на прямой диалог, что давало бы спектаклю приток обновляющей энергии и информации. Во время первых представлений такая дискуссия имела место. Но к ней оказались не готовы. И не только зритель. Театр, имея великолепный навык односторонней атаки, оказался не готов к непредсказуемой, непрограммируемой атаке с той стороны рампы. Коллективное мнение было сценически закреплено, дискуссия сменилась игровым подобием дискуссии.*

*(Кравченко И. Тайна Калиосто или Поэзия подобий // Советская культура. — 1987. — 4 августа.)*

Испуг режиссера можно понять. Противоречие серьезное, его одним «озарением» не возьмешь. Попробуем взять его другим инструментом.

**ХП-1:** Если зрители участвуют в дискуссии на сцене, то они активно вовлечены в спектакль, но спектакль становится непредсказуемым.

**ХП-2:** Если зрители не участвуют в дискуссии на сцене, то спектакль остается предсказуемым, но зрители не вовлечены в спектакль.

Инструмент — зрители.

**ФП:** Зрители должны быть активными, чтобы органично войти в спектакль, и не должны быть активными, чтобы не мешать спектаклю.

Попробуем теперь все известные нам приемы разрешения физических противоречий.

**1.** Часть зрителей активны, часть — пассивны. Активными могут быть, например, зрители, уже знакомые с сюжетом. Они невольно будут стараться не выходить из него.

**2а.** Зрители активны не всегда. А только в тех случаях, когда это не помешает действию. В «нестрашных» эпизодах, например.

**2б.** Можно часть зрителей (или всех) подготовить заранее.

**2в.** Можно заранее подготовить не зрителей, а спектакль — ввести в него элементы, нейтрализующие излишнюю активность зрителей. Скажем, в случае, если зрители участвуют в массовой дискуссии, ввести в сюжет ситуацию волюнтаристического решения, игнорирующего «волю народа».

**3.** Каждый зритель активен, а вместе — пассивны. Например, если активность их взаимно «гасится». Скажем, разделить их на две команды, действующие в противоположных направлениях, имеющие противоположные цели.

**4.** Сами по себе зрители активны, а объединенные с чем-то — пассивны:

**4а.** «что-то» — например, те же актеры. Сюжет пьесы таков, что активность зрителей наталкивается на резкий отпор действующих лиц. Это отчасти совпадает с вариантом 2в.

**4б.** «что-то» — это некий объект, принимающий на себя активность зрителей. Например, какой-то персонаж, отвлекающий на себя зрительскую активность. Или объект, отвлекающий внимание.

**5а.** Пассивный зритель. Зрителю задана пассивная роль. Например, по сценарию он должен «откручиваться» от любой активности. Зритель получается активным в поддержании своей пассивности.

**5б.** Активный зритель объединен с пассивными персонажами. По сценарию зрители должны подталкивать пассивных персонажей к активности.

**6а.** Пассивные зрители активны по сравнению с чем-то. Если «что-то» это персонажи, то этот вариант совпадает с 5б.

**6б.** Активные зрители пассивны по сравнению с чем-то. Опять-таки, если по сравнению с персонажами, то персонажи должны быть суперактивными, чтобы зритель по сравнению с ними казался пассивным.

Теперь посмотрим, чем нам могут помочь **Стандарты**.

**1.** Фактически этот стандарт уже выполнен. Варианты 2в, 4а, 4б, 5б, 6а и 6б — это достройка веполя за счет надсистемных (по отношению к зрителю) средств, а варианты 1 и 3 — за счет внутрисистемных

средств, т. е. за счет части самих же зрителей. Зная, что по закону повышения степени идеальности следует стремиться к внутрисистемным средствам, можем попробовать надсистемные варианты сделать внутрисистемными. То есть функции, которые выполняют надсистемные элементы, передать внутрисистемным. Например, вариант 2в (4а). Отпор активности зрителей дают персонажи или сюжетная ситуация. А что если это сделает часть зрителей? Тогда эту часть нужно заранее готовить. Или поставить в такую ситуацию, когда они будут вынуждены противостоять остальным. Последнее совпадает с вариантом 3.

**2.** «Гаситель» активности добавить не к самим зрителям, а к их внешней среде. Это может быть «физическая» внешняя среда — место, где идет спектакль (зрительный зал, другие помещения, реальное место действия и т. п.). Тогда «гаситель» тоже должен быть «физическим». Например, какой-то барьер, ограждающий персонажей. Охрана, секретарша-цербер, пропускная система... Зрители для реализации своей активности должны преодолеть этот барьер. После чего они уже «не опасны». Если же эта внешняя среда — спектакль, то и «гаситель» может быть сюжетным. Например, некая внешняя сила, действующая против персонажей. Тогда зрители свою активность могут проявить в поддержке персонажей против этой внешней силы.

**3.** Вариант, когда взаимодействие зрителя с актерами считается вредным, мы уже рассматривали. Не будем повторяться. Наша задача не предусматривает получение второго результата. Поэтому Стандарты 4 и 5 мы рассматривать не будем. Желающие могут сделать это самостоятельно. Кстати, если задать какую-либо дополнительную функцию спектаклю в целом или любой из его подсистем, то построение цепных и двойных веполей дает очень и очень интересные результаты.

**6.** Согласование. Сейчас система «зритель-актеры» несогласована. В первую очередь по параметру актерского мастерства. А если их согласовать?

Это выводит на задачи гораздо более высокого ранга. Все зрители — в том числе и случайные, и даже потенциальные — должны быть обучены актерскому мастерству, хотя бы его основам. Как это сделать? Скажем, ввести этот предмет в школьную программу.<sup>1</sup>

---

<sup>1</sup> В ряде школ это практикуется и небезуспешно. Но за рамки эксперимента пока не вышло.

Но если взглянуть на дело еще шире, то мы увидим новую проблему. А чем театральное искусство лучше, скажем, скульптуры, радиоискусства или искусства градостроения? Они ведь, рано или поздно, тоже дойдут до необходимости объединения с потребителем! А значит, в школьные программы придется вводить уроки всех искусств, какие только есть на свете! Если же учесть, что все новые и новые ответвления, роды и виды искусств возникают с ускорением, то картина получается удивительной.

В какой-то мере решению этой проблемы может помочь общая теория развития искусств.<sup>2</sup>

Вот это настоящая творческая задача! И для того, чтобы за нее взяться, нужны смелость, воображение! Тут не отделаться «творческим самовыражением» или жалобами творческой личности на непонимание толпы.

Можно рассмотреть и другие параметры. Например, знание сюжета, ролей. Актеры это знают, а зрители — нет. Согласовать зрителей с актерами можно либо в том случае, если актеры тоже не будут знать сюжет и роли (это будет новый театральный жанр, театр совместной импровизации — пятый уровень, «не искусство», «падение нравов» и т. д.). Получится нечто вроде театрального джаза. Либо, если зрители будут знать сюжет и иметь роли. Их можно выдавать вместе с билетами. Для фанатичных театралов можно провести пару репетиций совместно с актерами.<sup>3</sup>

Можно поработать и с другими параметрами. Но у нас в запасе еще рассогласование. Оно, как мы знаем, наступит после согласования. Допустим, мы сумели решить проблему всеобщей театральной грамотности. А теперь в каком-то месте зрители выходят из этого согласования. В том спектакле, с которого мы начали, зрители, будучи непрофессионалами, задавали «не те» вопросы персонажам. Профессиональные зрители будут профессионально задавать «не те» вопросы. А затем один из вопросов (предусмотренный сюжетом для выделения) снова будет задан «непрофессионально». Или — исходя из другой «профессии».

**7. Структурирование.** На нынешнем этапе зрители совершенно неструктурированы. Самый простой ход — придать им равномерную структуру. Например, заранее дать общее задание.

---

<sup>2</sup> Автор этой книги надеется, что его труд вносит определенную лепту в эту будущую науку.

<sup>3</sup> «Опускаясь» с высот искусства до низменностей материальных... Это ведь новый вид театральных услуг. И на нем театры могут зарабатывать. Участие в таких спектаклях несложно отрекламировать как престижное. И цена его тоже будет повыше.

Иногда лидеры из зрительской массы выделяются сами. Иногда их можно будет формировать искусственно. Начиная от введения на эту роль актера и кончая «выращиванием» зрительских лидеров.

А затем можно будет придавать структуре зрителей любую необходимую неравномерность. Самый простой вариант — разделить их на две противостоящие команды — мы уже разбирали. Можно делить их и на несколько групп — с разными характерами, социальными положениями, темпераментами — чтобы «все было как в жизни». Группам можно давать разные сюжетные задания. Можно вводить в сюжет разные ограничения, противодействия для разных групп. В идеале можно специфическую роль давать каждому зрителю.

**8.** Динамизация. Все то структурирование, которое мы только что проделали в пространстве, можно проделать и во времени. Характер и деятельность зрителей (или их подгрупп) может меняться по ходу спектакля. Этим можно управлять искусственно — задавая тип поведения в виде ролевых «инструкций». Скажем, в первом акте зрители должны изображать недоверчиво присматривающихся, во втором — с интересом пробующих, в третьем — радующихся новым возможностям. Но гораздо идеальнее, если роль этих «инструкций» будут выполнять сами ситуации спектакля. Скажем, если зрителям («играющим» роль просто людей) по сценарию предлагается что-то ошеломляюще новое, то большая часть их неизбежно будет против. В силу социально-психологических причин. Но найдутся и сторонники — два-три, не больше. А сюжет неизбежно ведет «через тернии к звездам» — эти два-три постепенно окажутся в некотором моральном выигрыше. Тогда к ним примкнут еще несколько человек. А к концу спектакля (если сюжет рассчитан на победу) уже значительная часть зрителей окажется по эту сторону «баррикад». Но все равно останется группа недовольных, не принявших результаты спектакля. Это вынудит их втягиваться в действие, протестовать, сопротивляться...

**9.** Айсберговые веполи. Постепенно накопится опыт такого рода театрального искусства. Определятся типовые приемы работы с «втянутыми» зрителями. Накопятся традиции, идиомы, вырастет своя культура. Сейчас трудно в деталях предсказать, какой она будет. Но на этих деталях можно будет строить айсберги. Намекать на них, оставлять их «за кадром».

**10.** Переход в надсистему на ранге зрителей в целом уже осуществлен с самого начала — зрители объединены с актерами. Переход дроблением зрителей тоже рассмотрен. Но мы совершенно не работали с актерами, со спектаклем. А что если с самого начала спектакль тоже пере-

вести в надсистему — скажем, удвоить. Заготовлены и отрепетированы два варианта — в зависимости от поведения зрителей. Если зрители, условно говоря, «за» — то разворачивается один вариант. А если «против» — другой. Или даже оба варианта поочередно. Чтобы показать, как влияет поведение людей на события.

**11.** Собственно, все, о чем шла речь в этой главе, — это пути повышения взаимодействия зрителей с актерами. Нужно только внимательно отнестись к тенденции — степень взаимодействия повышается. Зрители становятся все более полноправными участниками спектаклей. Все глубже и органичнее входят они в «ткань» постановки.

Автор этой книги осенью 1999 года принимал участие в разработке такого спектакля. Спектакль был составной частью предвыборной кампании одного из демократических кандидатов. Афиша приглашала зрителей стать участниками заседания Государственной Думы России. На сцене был спикер Думы, к трибуне выходили руководители фракций — актеры. А зрители были депутатами. До начала спектакля они разделились на фракции. В фойе им были вручены мандаты и рассматриваемые законопроекты. «Депутаты» не просто сидели в зале. Они активно включались в обсуждение, рвались к микрофонам. Никто заранее не знал, чем закончится тот или иной эпизод. Когда участники спектакля узнали, что среди зрителей есть министр, он тут же был вызван на сцену — отчитаться перед Думой. (Кстати, он оказался отличным актером.) Сыграли свою роль и ярые противники кандидата. Они сами записались в противодействующие фракции и выступали от них. От актеров потребовалась не только хорошая игра, но и умение работать с активной, непредсказуемой публикой. Эпизоды заканчивались голосованием. А сам спектакль «продолжался» и за пределами зала. Люди обсуждали, спорили, делились с теми, кто не попал на спектакль. Последствие, о котором мечтают режиссеры, было активным и продолжалось до самых выборов в Госдуму.

Тематика спектакля пока была простой и неглубокой. Но стало хорошо видно, что такая форма позволяет разрабатывать и глубокие, сложные темы.

**12.** Полное свертывание. Зрители сливаются с актерами.

Исчезают понятия «профессиональные актеры», «профессиональный театр». Все зрители становятся «профессиональными» участниками спектакля. А по окончании его расходятся и становятся «профессионалами» в своих делах. До следующего спектакля.

Кстати, прообраз таких спектаклей уже давно существует и признан во всем мире. Только не в сфере искусства. Это так называемые «деловые игры».

На этом далеком (далеком?) этапе театральное искусство снова становится поистине «всемирным». И согласно закону понижения ранга средств выражения, начинает исчерпываться. Ведь мы разобрали сейчас только самые крупные ранги — зрителей, актеров, их подгруппы. Но ведь ниже лежит такой богатый ранг, как актерская техника. Она не может остаться той же, что и в нынешнем театре. Изменится сценография, грим (последний, похоже, вообще исчезает), костюмы. Изменится устройство театра (есть основания считать, что театр, как сооружение, тоже исчезает, становится идеальным). Мы не будем рассматривать эти ранги. Это потребовало бы еще одной книги.

Но вот подойдет к исчерпанию самый нижний ранг. Что же тогда делать «всемирному» театру? Как обычно, переходить в надсистему. Объединяться есть с чем. Ведь к тому времени «дозреют» и другие виды. Искусство снова становится единым, синкретическим. И начнет «вырабатывать» свои нижние ранги.

А потом?

Это был высший ранг **ХС** — искусство в целом. Выше в этой системе подниматься некуда. Но есть и другие системы того же ранга — другие элементы **культуры** человечества. Искусство неизбежно объединится и с ними. Как? Давайте подумаем вместе.

**Применение закономерностей развития художественных систем дает возможность не только решать уже возникшие художественные проблемы, но и прогнозировать. Такой прогноз одного из направлений развития театрального искусства дал ряд интересных перспективных идей. Часть из них можно воплотить уже сейчас.**



## 40А. ДАЛЬШЕ, ДАЛЬШЕ, ДАЛЬШЕ...

*Грядущий день — не сын фортуны, нет,  
и случай — не отец его побед,  
он сын законов, трезвого суждения и веры,  
а его нелегкий путь по терниям истории отнюдь  
начертан не рукою провиденья.*

**Франсиско Гавидиа**

Культура — огромная система со многими элементами. Тут и техника, и наука, и экономика, и система образования. И с каждым из этих элементов искусство может объединяться, свертываться. Собственно, даже не с каждым, а со всеми.

Мы уже упоминали, что процессы эти не линейны, они происходят не один за другим, а отставая и обгоняя друг друга, переплетаясь, зарождаюсь гораздо раньше, чем подходит к концу предыдущий. Объединения элементов культуры идут уже сейчас. Так что нам есть на что опереться, есть от чего оттолкнуться.

Давайте рассмотрим несколько парных объединений. Только не в деталях, а крупными мазками. На детали не хватит и сотни книг.

Начнем с самой, казалось бы, несовместимой пары: «искусство + техника».

Собственно, несовместимость их — не более чем стереотип.

Искусство неотделимо от техники хотя бы потому, что держится на своей технике и технологии. Что представляла бы собой живопись без бумаги, холста, красок, инструментов (и технологий их изготовления)? Что такое музыка без сложнейших (и технически и технологически) музыкальных инструментов?

Эту мысль прекрасно выразил Джордж Мартин:

«Сегодня век электроники, и кто в этом сомневается, тот не понимает окружающего нас мира. Если бы Бетховен был сейчас среди нас, он стал бы одним из самых сильных студийных музыкантов, а Моцарт зарабатывал бы свой хлеб насущный созданием рекламной музыки для телевидения».

Но мы говорим сейчас не об этой маленькой подсистемке техники. А о технике вообще, о техносфере человечества.

Искусство с самого начала «зарилось» на эту сферу. Старинная посуда, инструменты, корабли, дома — все это покрывалось рисунками, резьбой, всему старались придать не только функциональную, но и красивую форму. В наше же время техника стала объектом такого вида искусства, как **дизайн**.

Пока дизайнеры занимаются отдельными техническими устройствами, интерьерами. Делаются попытки заняться дизайном городов. Но нам надо подниматься выше.

Дизайн планеты!

Дизайн Вселенной!

В конце концов, спонтанный, хаотичный дизайн нашей планеты все равно происходит. Посмотрите с самолета вниз. Вы увидите некую сюрреалистическую живопись — полями, дорогами, городами... В этих «рисунках» можно находить свою красоту<sup>1</sup>.



*Сердце в Во в 1990 г., Новая Каледония, Франция (20°57' ю.ш. — 164°41' в.д.)*



*Выращивание овощных культур в окрестностях Тумбукту, Мали (16°48' с.ш. — 3°04' з.д.)*

А можно ее создавать! Только не забывая о законе повышения степени динамичности. Красота такого масштаба просто обязана быть динамичной.

Непременной составной частью любой **ХС** является **тема**. Но если мы делаем художественной системой город, то у города должна быть своя тема! А у квартала — своя. А у улицы — своя. И даже у отдельного дома. И темы эти должны быть согласованы. Структурированы. И выше сливаться в тему района, континента, планеты.

Но если дом, этаж, квартира — это художественные системы, то большого масштаба художественной системой становится вся наша жизнь. Она тоже огромное, динамичное произведение искусства.

---

<sup>1</sup>Когда эта книга уже готовилась к печати, в Москве проходила выставка «Мир с высоты» французского фотохудожника Яна Артюс-Бертрана. Фотографии разных районов Земли, сделанные с вертолета. Тут и природные объекты, и сельскохозяйственные пейзажи, и виды катастроф... И все это — удивительно красиво! Пока это только отдельные фотографии, констатация существующего. Следующими этапами развития этого жанра неизбежно будет систематизация этих пейзажей и введение искусственных элементов — их будет все больше и больше, пока вся поверхность Земли не превратится в произведение искусства.

(Кстати, такие чудеса, как культура митьков, можно считать зародышем некоего «искусства поведения». Да, зародыш нелеп, смешон... Но не забывайте, он растет. Гадкий утенок — это просто детство прекрасного лебедя.)

Вот почему мы можем еще раз вспомнить наш прогноз развития театрального искусства. Вот куда органично войдут повседневные всеобщие «спектакли». Вся жизнь наша становится искусством.

Только в этом апофеозе искусства не следует забывать, что при переходе в надсистему все объединяющиеся элементы **равноправны**. Мы объединили искусство с техникой — и провозгласили, что жизнь стала искусством. Но ведь в той же мере жизнь стала и техникой! Вспомните классическую по своей глубине фразу Ле Корбюзье «Дом — это машина для жилья». Не стоит сужать эту фразу до гимна конструктивизму. Машина должна быть красивой, она должна работать красиво, она должна делать красивой какую-то сторону нашей жизни. А все машины должны делать красивой всю нашу жизнь.

Однако, не будем увлекаться лозунгами. Светлые лозунги — это еще не реальность. Это только контур цели. Первые шаги к этой цели сделаны. Я надеюсь, что предложенная модель — **теория развития художественных систем**, поможет двигаться к этой цели.

А пока попробуем рассмотреть еще одну пару: «искусство + наука».

Уже сейчас можно назвать некоторые объединения на рангах подсистем. В первую очередь, это науки об искусстве. Пусть они пока неказисты, в строгом смысле слова это даже не науки. Как эмоционально-описательная алхимия — еще не наука химия. Это все тот же зародыш, гадкий утенок будущей науки. Но он уже есть.

Нужно отметить и другую сторону — искусство описания наук.

Научно-популярная литература (а также кино-, теле- и видеоискусство). Впрочем, пройдя некоторый скучный этап своего развития, становится все более художественной и собственно научная литература. Возьмите хотя бы книги Стивена Хоукинса. Это не популярная литература, более того, это научная литература высокой сложности. И все же книги Хоукинса стали бестселлерами.

В муках беллетризируется и учебная литература. А там, где грамотность не на самом высоком уровне, ставятся учебные спектакли. При внимательном рассмотрении можно заметить и такие направления, как учебная живопись, учебное радио и телевидения, учебное кино, учебное фотоискусство. Когда-нибудь наши внуки будут учиться не по тоск-

ливым учебникам, а по увлекательным учебным романам и рассказам, ходить на учебные спектакли и киносеансы. По крайней мере для автора этой книги лучшими учебниками были романы Жюль Верна и Герберта Уэллса. Впрочем, жанры во времена наших внуков будут другими.

Однако, мы взялись не за самую главную подсистему науки. Скорее, за периферийную. А главное — это собственно научные исследования. Для тех, кто этим когда-либо всерьез занимался (не «диссер кропал», как говорится на одном из групповых языков, а вел настоящее исследование), мы не откроем америки: исследования — это искусство! В самом высоком смысле слова. И сама исследовательская работа не может не становиться художественной системой. В то же время традиционное искусство уже сейчас становится все более «научным», все более инструментальным, хирургически точным. Оно приближается к настоящей исследовательской работе.

Просто, если темами традиционных художественных систем были социальные и эмоциональные процессы, то темами систем «научно-художественных» станут все процессы и явления без исключений. В конце концов, какая принципиальная разница между процессами в доме семейства Облонских и в доме семейства Формика? Только та, что первые протекают у самовлюбленных представителей рода человеческого, а вторые — в муравейниках рыжих лесных муравьев. Та же война, тот же мир... И те и другие достойны изучения и художественного описания.

Но для того, чтобы все эти красивые прогнозы превратились в реальность, нужно свернуть с художественными еще одну систему — педагогику. Ведь если и техника, и наука, и вся наша повседневная жизнь будут художественными системами, то учить придется не потреблению этих систем, как сейчас, а созданию! Сейчас в школах на уроках литературы стараются подготовить квалифицированного читателя. А нужно будет — квалифицированного писателя. Художника. Актера. Архитектора... Причем в одном лице. И в миллиардах лиц.

И тут, похоже, без науки о **развитии искусства** не обойтись.

**Прогнозировать можно и нужно не только отдельные отрасли искусств, но и пути развития искусства в целом. Такой прогноз показывает, что впереди — свертывание искусства с другими подсистемами культуры. Варианты такого свертывания можно планировать и готовиться к ним.**

## 41. А ТАМ СВОЯ, ИНАЯ ДАЛЬ...

*Что скажут о тебе другие, коли ты сам  
о себе ничего сказать не можешь?*

**Козьма Прутков**

*...Рисковать означает броситься вниз со  
скалы и отрастить крылья в полете.*

**Рей Брэдбери**

Прогнозировать нужно не только развитие других, но и свое собственное!.. Поэтому вкратце расскажу о некоторых «точках роста» нашей теории.

Для развития теории есть два направления: внутреннее и внешнее. Внутреннее — это белые пятна самой теории. Например, проблемы, связанные с носителем. О нем ведь не так уж много известно. Каким он должен быть в разных случаях? Почему именно таким? Как его конструировать, чтобы он был и как можно более идеальным, и предоставлял как можно больше ресурсов для развития **СВ**. Да еще чтоб управлялся хорошо.

Внешнее направление — это выход в надсистемы, для которых сама теория является только частным случаем. Одной из таких надсистем будет все, что связано с культурными группами. Это может стать основой новой науки — науки о группах, об их культурах, о решении межгрупповых и межкультурных проблем.

Давайте посмотрим, как возникают белые пятна. Как всегда, начнем с примеров.

### Пример 461

*Развитие светской повести шло в двух направлениях, которые условно можно назвать романтическим и реалистическим. Хотя грани между ними оставались весьма зыбкими и подвижными, да и бытовали они в литературном обиходе почти одновременно.*

*(Коровин В.И. Среди беспощадного света // Русская светская повесть первой половины XIX века. — М.: Советская Россия, 1990. — С. 5.)*

### Пример 462

*Город для Челкаша — постоянная и привычная среда, для Гаврилы — временная и чужая; деревня — настоящее и будущее Гаврилы — это прошлое Челкаша, мир, из которого он выброшен каким-то катастрофическим событием; наконец, море — как воплощение мира природы, противостоящего миру людей, — привлекает и радует Челкаша, отталкивает и страшит Гаврилу.*

*(Левитан Л.С., Цилевич Л.М. Основы изучения сюжета. — Рига.: Звайгзне, 1990. — С. 19 — 90.)*

## Пример 463

*Тихон оказывается куда благороднее своего соперника: потрясенный, в слезах, он жалеет жену, пытается заступиться за нее, — и Катерина в беспамятстве падает — не на землю, а на руки мужа.*

(Там же. — С. 173.)

Во всех трех примерах исходная **ХС** прямо или косвенно разделяется на две части. Жанр распадается на два поджанра; элементы окружающей среды функционально разделяются по воздействию на персонажей; даже один персонаж оказывается разделенным надвое — психологически, своим поведением.

Это была литература. А в других жанрах?

## Пример 464

*Пейзажные картины Брейгеля, начиная с ранней «Притчи о сеятеле» и кончая поздней «Сорокой на виселице», характеризуются множественностью пространственных планов. <...> Но весь этот многообразный мир, простирающийся до горизонта, отнюдь не однороден. Он четко делится на «свой» мир и «чужой» при помощи ландшафтно-пространственных и социальных членений мира.*

(Кашук Л. Творческий метод Питера Брейгеля Старшего // Панорама искусств. № 8. — М.: Сов. художник, 1985. — С. 66.)

## Пример 465

*В «Джоконде» Леонардо сохраняет традиционную для XV века схему: портрет располагается на первом плане, почти во всю высоту картины, а в глубинах ее фона виден показанный сверху и уходящий в бесконечность пейзаж.*

*Однако в пределах этого композиционного канона дано абсолютно новое и невиданное решение.*

*Все-таки Леонардо отклонился от привычной схемы: портретное изображение дано не погрудным, как это чаще всего бывало, а включает еще и руки. К такому приему Леонардо прибегнул и в более ранней, чем «Джоконда», «Даме с горностаем». <...> ...лица и руки наделены в каждом случае автономной, отдельно воспринимаемой выразительностью.*

(Каменский А. За мертвой и живой водой // Панорама искусств. № 1. — М.: Сов. художник, 1978. — С. 32.)

## Пример 466

*(В графике с давних времен пером рисовали контур фигуры и штриховку, и заполняли фигуры пятнами, сделанными кистью. —*

*Ю.М.) Во второй половине XIX в. происходит распадение содружества пера и кисти, и рисовальщики разделяются на две противоположные группы: на рисовальщиков, которые стремятся воплотить изменчивые впечатления действительности и обращаются к кисти (Гис, Моне), и на рисовальщиков, которые ищут в натуре драму, экспрессию и обращаются к перу (Писсарро, Ван Гог, Мунк и другие).*

*(Виппер Б.Р. Введение в историческое изучение искусства. — М.: Изобразительное искусство, 1985. — С. 23.)*

Три примера из живописи — и снова то же самое. Разделяется надвое воображаемый мир у Брейгеля. Разделяется на две «самостоятельные» части фигура у Леонардо да Винчи. Разделяется графическая техника на «перьевую» и «кистевую».

Вспомним задачу о фигурках байроби в джайнистском храме. Каждая фигурка разделена на две части — человекообразную и бесформенную. А следующий пример (тоже из области скульптуры) показывает иной вариант деления.

### **Пример 467**

*...Довольно часто встречались статуи, составленные из нескольких кусков. Такова, например, знаменитая Афродита с острова Мелос («Венера Милосская»). Ее обнаженное тело высечено из паросского мрамора, одетая же часть — из другой породы мрамора...*

*(Там же. — С. 92).*

Если вспомнить задачу о древнеегипетском храме Ком-Омбо — то мы увидим пример деления в архитектуре. А цветное кино, как мы помним, началось с двухцветных лент.

Итак, в каких-то случаях **ХС** делятся на две части. В каких? По каким параметрам? Почему именно по этим параметрам? Когда делятся функционально, а когда физически? Вопросов множество. Ответов пока нет.

Можно, конечно, отделаться ссылкой на более общую закономерность — переход в надсистему. Да, деление — это частный случай такого перехода. Но в надсистему можно перейти и дроблением на несколько частей.

Почему же так упорно повторяется деление именно на две части? Почему оно почти всегда предшествует дроблению на много частей?

В таком поиске есть что-то таинственно-романтическое, как в работе Шерлока Холмса. Но в отличие от задач Холмса с этим расследованием может справиться любой из читателей нашей книги.

Среди нерешенных проблем теории уже упоминалась проблема УЭ — управляемого элемента. Это задача уже более объемная. Если для решения первой достаточно набрать несколько сотен примеров, то во второй счет должен идти уже на тысячи.

Следующая проблема — такого же ранга. Обратимся к примерам.

### Пример 468

*...Архаическая статуя неподвижна, строго фронтальна, замкнута в сплошных плоскостях, рассчитана на рассмотрение с одной точки зрения — в ее основе лежит скульптурный, высекающий стиль. Напротив, статуи Лисиппа, в основе которых лежит принцип пластики, или лепки, полны динамики, разворачиваются изнутри наружу («Апоксиомен»), как бы врываются в окружающее пространство... (Виппер Б.Р. Введение в историческое изучение искусства. — М.: Изобразительное искусство, 1985. — С. 83.)*

### Пример 469

*...Скульпторы точно рассчитывали оптический эффект статуй, помещаемых на фронтоне: противодействуя ракурсу снизу вверх, мастера парфеноновых фронтонов сокращали у сидящих статуй нижнюю часть фигур и удлиняли верхнюю часть корпуса. Если фигура находилась в резком наклоне, то руки и ноги у нее сокращались или удлинялись в зависимости от позиции фигуры. (Там же. — С. 106 — 107.)*

### Пример 470

*Характерно также, что светлое пятно в деревянной гравюре кажется более светлым, чем в гравюре на металле. (Там же. — С. 42.)*

### Пример 471

*При быстром остывании после обжига образуется тонкая сеть трещин, которую намеренно используют для создания особой мерцающей поверхности (подобного рода техника носит название «кракле»). (Там же. — С. 84.)*

Два примера из скульптуры, один из графики, один из искусства керамики. И во всех четырех применены некие интересные эффекты. В первом случае характер фигуры каким-то образом зависит от способа ее изготовления. Во втором использован более понятный оптический эффект — линейная перспектива. Впрочем, если учесть, что те же древние греки в своей живописи линейную перспективу совер-



шенно не использовали, эффект тоже становится не совсем понятным. В третьем случае восприятие одного и того же цвета меняется в зависимости от материала-посредника — и о природе явления тоже можно только гадать. В четвертом случае эффект выглядит чисто технологическим — трещины при обжиге керамики. Но почему трещиноватая поверхность воспринимается как «мерцающая»?

Природа эффектов непонятна. Тем не менее их используют. Ничего страшного в этом нет. Природа гравитации тоже неизвестна, но это не мешает нам ходить по земле, не боясь внезапно улететь в космос.

Проблема не только в выяснении природы этих эффектов. Проблема в том, что мы не знаем, какой эффект когда, где и зачем можно использовать. Если бы удалось составить функциональную таблицу художественных эффектов, это был бы неоценимый инструмент для художников. К тому же такая таблица далеко продвинула бы нас и в понимании действия эффектов.

Для визуальных искусств — живописи, скульптуры, архитектуры — такую таблицу составляет Р.С. Флореску. Для всех остальных видов это непаханное поле. Опять-таки, нет абсолютно никаких принципиальных препятствий к тому, чтобы этим занялся любой из читателей этой книги. Хотим подчеркнуть: для того, чтобы начать эту работу, не нужны никакие специальные знания. Они появятся в процессе работы. Нужны только желание, внимание, терпение. А крылья вырастут в полете.

Следующее белое пятно связано с S-образными кривыми. Мы уже убедились, что развитие ХС хорошо укладывается в классическую модель. В частности, им свойственны два количественных пика, после которых наступает смерть или консервация системы. Но вот интересная информация.

## Пример 472

*Первый расцвет скульптуры из слоновой кости относится к Средним векам, особенно к раннему периоду (искусство Византии, искусство Западной Европы в эпоху Каролингов), когда из слоновой кости изготавливались всякого рода рельефы, так называемые диптихи (двусторчатые пластинки, украшенные рельефами и посвященные прославлению какого-нибудь консула), переплеты для книг, ящики для хранения реликвий и т. п.*

*Новый подъем резьбы из слоновой кости начинается в XIII веке, особенно во Франции — в этом материале выполняются статуэтки и скульптурные группы из Священной истории, а также всякого рода предметы аристократического быта (гребни, зер-*

*кала, сосуды, шахматные фигуры и т.п.), часто украшенные позолотой и раскрашенные. <...>*

*Новый расцвет слоновой кости наступает в эпоху барокко, когда в этом материале работает ряд крупных мастеров (например, в Германии Пермозер) и когда для слоновой кости открывается новое поле приложения сил – портретная миниатюра.*

*(Виппер Б.Р. Введение в историческое изучение искусства. — М.: Изобразительное искусство, 1985. — С. 88 — 89.)*

Как видим, в истории скульптуры из слоновой кости появляется таинственный «третий пик».

Что это за явление? Почему оно происходит? Со всеми ли **ХС**? Если со всеми, то почему? А если не со всеми, то в каких случаях? В чем его художественный и культурный смысл?

Не исключено, что исследователь этого явления выйдет на явления более высокого ранга — на какие-то особенности развития культур.

На более высокий ранг может вывести и следующая тема.

### **Пример 473**

*...Дагобер Фрай противопоставлял два типа художественного представления: ранний – сукцессивный, когда глаза зрителя должны медленно двигаться по фреске или иконе, прослеживая весь путь персонажей, показанных там несколько раз, и более поздний – симультантный, когда на картине запечатлен только один момент, а взгляд зрителя должен охватить ее всю сразу, с одной не меняющейся точки.*

*(Формозов А.А. Что такое наскальные изображения // Панорама искусств. № 8. — М.: Сов. художник, 1985. — С. 37–38.)*

Иными словами, более ранний зритель не умел представлять себе ненарисованные элементы сюжета. Ему нужно было все эти элементы видеть. Поэтому на картинах, фресках, иконах, книжных иллюстрациях рисовали одних и тех же персонажей в разные периоды сюжета. Это продолжалось еще в раннем Ренессансе. А позже зритель научился представлять себе возможное развитие сюжета от изображенного эпизода и фрагменты сюжета, предшествующие этому эпизоду.

То есть восприятие потребителя менялось.

### **Пример 474**

*(О восприятии средневекового человека – Ю.М.) Действительность человек познает при помощи пяти чувств – это низшая форма чувственного познания «видимого мира». «Мир невидимый» постигается*

*путем размышлений, «духовными очима». Лишь внутреннее духовное прозрение как результат божественного откровения позволяет человеку проникнуть в тайны идеального мира. Таким образом, присущее средневековому мышлению удвоение мира во многом определяло специфику художественного метода древнерусской литературы,<sup>1</sup> его ведущий принцип — символизм. <...> Средневековый человек был убежден, что символы скрыты в природе и в самом человеке, символическим смыслом наполнены исторические события.*

(Кусков В.В. История древнерусской литературы. Изд. 5-е. — М.: Высшая школа, 1989. — С. 10–11.)

## Пример 475

*(Особенности драматургии конца XVII в. в России — Ю.М.) Черпая сюжеты своих пьес из Библии или из истории, драматурги-режиссеры старались придать им внешнюю занимательность. Этой цели служили пышные декорации, костюмы, высокая патетика исполнения, натуралистические сценические эффекты (например, убийство с реками крови: актеру подвешивали пузырь с бычьей кровью). <...> Действие развивалось медленно.*

(Кусков В.В. История древнерусской литературы. Изд. 5-е. — М.: Высшая школа, 1989. — С. 282.)

*17 октября 1672 года в комедионной хоромине показан был первый в России спектакль «Артаксерово действо». Зрелище о том, как Артаксеркс велел повесить Амана по царицыну челобитью, настолько захватило государя, что он, по свидетельству летописца, проглядел десять часов кряду, не покидая своего места. Спектакль играли юноши из иноземцев на языке немецком — играли грубо, истошно крича в сценах трагедийных и кривляясь в местах смешных. Но неискушенным зрителям все нравилось.*

(Тарасов Л. Волшебство оперы. — Л.: Детская литература, 1979. — С. 43.)

## Пример 476

*(О «Записках охотника» И.С. Тургенева — Ю.М.) Но поначалу даже Белинский, не говоря уж о других, возмущился непривычными словечками, такими, как «зеленя», «сухмень», «лотошить», «жбан», «бакша»...*

(Рыжов И. ...Кругом Россия — Родной край // Советская культура. — 1988. — 6 ноября.)

Внешне-символическое восприятие мира (и искусства) сегодня уходит в прошлое. (Хотя и со вспышками рецидивов — вроде моды на астрологию и магию). Нелепо выглядели бы сейчас десятичасовые

<sup>1</sup> Как, впрочем, и любой другой средневековой литературы. И всего средневекового искусства.

тягучие спектакли с криками и кривляниями. Современная литература просто немыслима без «словечек». Но как в те времена, так и сейчас, потребитель считает, что его восприятие правильно.

Иными словами, речь идет о «художественной психологии», точнее, о ее исторических изменениях.

Процессы изменения в искусстве и в психологии его восприятия явно идут параллельно. Это значит, прежде всего, что изменения художественной психологии тоже закономерны. Причем не только у потребителей, но и у самих художников.

### Пример 477

*Многие проемы ордерной аркады Табулария были заделаны средневековой кладкой, которая подчеркнула основную плоскость фасада, заданную первоначально его боковыми частями. Именно таким, т. е. с утопленными полуколоннами и видели его Брунеллески и другие архитекторы, изучавшие в Риме античную архитектуру.*

(Маркузон В.Ф. Античные элементы в архитектуре итальянского Возрождения // Культура эпохи Возрождения. — Л.: Наука, 1986. — С. 55.)

Древнеримские архитекторы подчеркивали фасад при помощи его боковых частей. Ордер не нес при этом принципиальной художественной нагрузки. Архитекторы раннего Возрождения стремились в основу своего искусства положить античные образцы. Но изучая останки античной архитектуры, они воспринимали ее сквозь призму своих новых идей, своего нового восприятия. А их новое восприятие диктовало им то, чего и в помине не было у античных архитекторов. Опытный архитектор легко различит античную и средневековую кладки. Но Брунеллески и его коллеги были настолько захвачены своими идеями ордерных систем, что не заметили этого. Они были уверены, что утопленные полуколонны (подчеркивающие идеи архитекторов Возрождения) сделали античные мастера.

Художники, как и потребители, свято убеждены, что именно их восприятие было всегда. Вспомните рассуждения о том, что изображение внутреннего духовного мира человека всегда было основной задачей искусства. Сравним это утверждение со следующим примером.

### Пример 478

*Герои мастеров quattrocento царствуют во Вселенной, но не находятся в сложной духовной связи с ней. Их чувства, их помыслы, их внутренняя жизнь почти не запечатлены в портретах того времени.*

(Каменский А. За мертвой и живой водой // Панорама искусств. № 1. — М.: Сов. художник, 1978. — С. 32.)

Позже, конечно, используя свойства айсберговых систем, потребители научатся видеть в этих портретах «внутренний мир». И забудут, что авторы его туда не вводили.

Последние две темы, как мы видим, выводят нас за пределы теории развития художественных систем. Они уже связаны с надсистемами, с развитием всего общества. Таких тем тоже немало. И все они ждут своих исследователей. Вас, уважаемые читатели.

Как уже не раз упоминалось, изучение культурных групп находится в самом зачаточном состоянии. Конечно, до нас с вами сделано немало. Но и не так много, как хотелось бы. Социальная психология, этнология и ряд других наук давно изучают группы. Но — как некое стабильное образование. Подразумевая изначально, что эти группы были, есть и будут.

Однако были и попытки изучать развитие групп. Это и групповая динамика К. Левина. И — в первую очередь — теория этногенеза Л. Гумилева. На ней стоит остановиться чуть подробнее. Чтобы представить себе, куда идти дальше.

Л. Гумилев выделил ряд этапов в развитии этносов. Эти этапы, как и следовало ожидать, прекрасно совпадают с S-образными кривыми. Гумилев констатировал, что этносы рождаются и умирают, а вовсе не живут вечно. Отметил Гумилев и то, что кроме этносов есть еще и суперэтносы и субэтносы. То есть мир человеческих групп системен.

Но настоящий системный подход не позволяет нам выделить какой-то один ранг в качестве основного, как это сделал Гумилев с этносами. С позиций предлагаемой модели нельзя говорить, что этносы развиваются так, а другие ранги — по-другому. Так живут, рождаются и умирают **все** группы. Но этот вопрос пока изучен слабо.

Например, какие параметры характеризуют группу? Что мы могли бы «измерить», чтобы сказать, на каком этапе находится группа? Гумилев предложил такой параметр — некую «пассионарность». Что это такое — он сам не смог дать внятного ответа. Какая-то «жизненная сила», которая формирует и скрепляет группу. И проявляется, по Гумилеву, из космоса.

Мы уже умеем в какой-то мере оценивать полученные решения. Например, по параметру идеальности. Ясно, что решение Гумилева от идеальности весьма далеко. Для объяснения взят совершенно посторонний, выдуманный элемент. Стоит поискать нужный параметр в самих группах. Одна из гипотез состоит в том, что таким параметром

является группообразующая деятельность.<sup>2</sup> Этот вопрос тоже ждет своего исследователя.

Гумилев констатировал, что в жизни групп есть ряд этапов. Но каков внутренний механизм развития групп? Почему они «перемещаются» от этапа к этапу? Что их толкает?

### Пример 479

*Власть и божественная сила (мана) правителей на островах Океании были огромны. Все, к чему прикасался монарх, с этого момента принадлежало ему (и отдавалось подданными с радостью!). В XVII веке на острове Таити монарху принадлежала даже земля, по которой он ступал. Возникла странная ситуация: либо король должен сидеть всю жизнь дома и не посещать своих подданных, либо его подданные скоро лишатся всех своих земель.*

*Проблема была решена следующим образом. Когда король собирался посетить своих подданных, его носили на руках специальные слуги. Таким образом, он сам не ступал на землю подданных.*

*(Беликов В.И., Николаев В.П. Тонга — последнее королевство в Океании. — М.: Знание, 1991. — С. 17.)*

Перед нами типичное противоречие, решаемое с привлечением надсистемных ресурсов.

### Пример 480

*В Японии III в. до н. э. — III в. н. э. жили переселенцы из Кореи и малайско-полинезийские племена. Именно эти народы стали основой японской нации. Тогда же формировался и японский язык. Но языки корейцев и полинезийцев совершенно разные. Ни тот ни другой народ не станут жертвовать своим языком. Как же удалось создать японский язык?*

*Проблема была решена так. Японский язык сохранил корейскую морфологию и полинезийскую фонетику.*

*(Арутюнов С.А., Джарылгасинова Р.Ш. Япония: народ и культура. — М.: Знание, 1991. — С. 12.)*

Опять противоречие. На этот раз решенное разделением между системой (морфология, то есть построение слов и фраз) и подсистемами (фонетика, то есть звуковой состав языка).

Эти и десятки других примеров позволяют нам выдвинуть гипотезу: группы, как и другие системы развиваются через возникновение и разрешение противоречий. А значит появляется реальная возмож-

---

<sup>2</sup> То есть общая деятельность группы, отвечающая на требование надсистемы.

ность разработать теорию развития групп, культур, методы решения межгрупповых, межкультурных противоречий.

Первая такая попытка была сделана группой... школьников из латвийского города Елгава. Именно с таких позиций они рассмотрели развитие некоторых элементов славянской и русской культуры: одежды, семьи, системы образования. Результаты их полугодового исследования были доложены в Москве на сессии Международной Академии наук в 1991 году. Доклад вызвал большой интерес ученых из разных стран. К сожалению, по разным причинам ребята не смогли продолжить работу. Но, во-первых, материалы их исследования сохранились и ждут продолжателя. Во-вторых, их пример показывает: за принципиально новые исследовательские темы могут успешно браться даже школьники. Если для продолжения уже устоявшихся, «академических» наук действительно нужны богатые знания и большие средства, то для наук новых нужно не это. Необходимо желание, упорство. Как уже говорилось в начале книги: догнать практически невозможно, зато всегда можно обогнать. За любую из описанных здесь тем и за множество неописанных может взяться любой из читателей этой книги. И после сложного, но удивительно интересного труда — достичь результатов.

Вернемся, однако, к нашим нерешенным проблемам. Польза искусства для общества несомненна. Собственно, сомневаться в этом — признак дурного тона. Попробуйте высказать противоположную точку зрения в присутствии любого художника, критика, искусствоведа... Мигом получите гневную отповедь и обвинение минимум в бездуховности.

Но мы с вами уже знаем, что именно гневность отповеди является одним из косвенных признаков близкого перехода к антитеме. Знаем мы и то, что верить в таких случаях стоит не отповедям, а фактам.

А факты очень интересны.

Вспомним, что один из создателей киноискусства, гениальный американский режиссер Д.У. Гриффит в фильме «Рождение нации» использовал целый ряд совершенно новых выразительных средств. Они вошли в фундамент киноискусства. Но какова тема этого фильма? Тоска по старым добрым временам рабовладельческого Юга. Негры хороши только тогда, когда они верны своим хозяевам. Свободные же негры — негодяи и бандиты. А ведь фильмы Гриффита были в то время очень популярны. Они реально влияли на настроения масс.

Русская классическая литература средствами удивительной красоты активно пропагандировала (и продолжает это делать сейчас) край-

ную культурную нетерпимость (Грибоедов, Достоевский, Белинский...). Но именно она формировала настроения больших групп, при этом не только в России.

Мы уже знаем, что искусство может распространять по группам и внушать их членам как «завтрашние», так и «вчерашние» идеи, темы. Внедрение тем «завтрашних» мы ретроспективно расцениваем, как пользу, а внедрение тем «вчерашних» — как вред. Но и то, и другое — искусство. А значит, кроме пользы, искусство периодически наносит и вред. Но вспомните схему развития тематики. Количество **ХС**, внедряющих «вчерашние» темы, в несколько раз больше, чем количество внедряющих «завтрашние». Объем «вредного» искусства получается большим, чем «полезного».

Знаем мы и то, что смены тем и выразительных средств происходят с ускорением. А значит, все чаще польза от искусства сменяется вредом. Вред нарастает.

Все высказанное — не более чем туманная гипотеза. Но вопрос острый. Если вред от искусства невелик, мы можем увидеть, как его избегать. Если же он действительно нарастает, то мы сможем предупредить ситуацию. И то, и другое стоит того, чтобы взяться за исследование этого вопроса.

Но допустим на минуту, что результаты этого исследования оказались более, чем неутешительными. Что искусство стремительно превращается в ужасного монстра, тормозящего развитие человечества. Что тогда?

Искусство — это система, имеющая свою функцию — распространение общественной информации. И функция эта, как мы знаем, вовсе не вредна. Значит, от гипотетического монстра можно избавиться, просто заменив систему. Пусть ту же функцию выполняет другая, пока еще не вредная система.

Легко сказать — «просто заменив». На что? На какую другую систему? Вот и еще одна, трудная, но интересная исследовательская тема: что будет, когда ресурсы развития исчерпает высший ранг **ХС** — все искусство в целом? Каковы хотя бы основные черты этого «постискусства»?

Как видите, интересных, неожиданных тем для развития нашей науки, для упорных и любознательных исследователей очень и очень много. Но...

Я уже не первый день и не первый год веду учебные семинары, работаю и со взрослыми, и с детьми. И не первый раз предлагаю



новые темы для исследований. И не первый раз люди берутся за эти темы — и бросают. Почему? Можно объяснять это и сложным материальным, семейным или еще каким-нибудь положением. Можно говорить о наступивших неблагоприятных временах. И еще о тысяче и одной причине. Но беседы с этими людьми показывают, что настоящая причина в другом. Точнее, одна из настоящих причин.

Люди не знают, как нужно вести успешную, результативную исследовательскую работу.

И мы с коллегами обратились к собственному, уже немалому опыту. И обнаружили, что мы тоже толком не знаем, как это нужно делать. То есть как с той же гравитацией — ходить по земле ходим, а как мы это делаем — не знаем.

На эту тему существует обширная науковедческая и психологическая литература. Но обращение к ней существенной помощи не дало. Психологи в основном заняты разделением исследовательской деятельности на разные этапы и классификацией этих этапов. Науковедение работает либо в высоких рангах (например, потрясающая по глубине и красоте работа Т. Куна «Структура научных революций»), либо занимается вопросами правильного оформления уже сделанной работы. Есть математические методы постановки и обработки результатов сложных экспериментов. Но нигде не сказано, как придумать этот эксперимент. Как выдвинуть гипотезу. Как ее развивать.

Как обычно, пришлось обратиться к литературе о самих исследователях. Немало помог и опыт коллег-исследователей. Удалось выделить 22 вопроса исследовательской работы. Сложных вопроса. Ответы на них дадут в сумме «технологическую цепочку» исследований.

Вот пример одного из таких вопросов.

Каждая гипотеза объясняет какое-то явление. И описывает его через какие-то параметры, которые признает главными. Затем область применения гипотезы расширяется. В нее попадают новые аспекты изучаемого явления. Старые «главные параметры» оказываются непригодными. Новые гипотезы отказываются от них и объявляют главными другие параметры.

### **Пример 481**

*В полном соответствии со своим подходом, который провозгласил отказ от всяких наглядных представлений и презрение к ним, Гейзенберг выдвинул новое требование: не пользоваться при построении теории понятиями и представлениями, которые не соответствуют непосредственно наблюдаемым вещам. Коорди-*

*наты и скорость электрона, радиус его орбиты – все это отныне признавалось неподходящим материалом для возведения новой теории, ибо никто и никогда их не видел. Вместо них следовало пустить в дело нечто эквивалентное электронной орбите атома, но действительно открывающееся исследователю в наблюдениях – амплитуды и фазы его излучения.*

(Мороз О. Прекрасна ли истина? — М.: Знание, 1989. — С. 179.)

## Пример 482

*...сходным принципом пользовался Эйнштейн, когда он, создавая теорию относительности, отказался иметь дело с такими сомнительными понятиями, как «абсолютная скорость» и «абсолютная одновременность» двух событий, происходящих в разных местах.*  
(Там же.)

Автор приведенных цитат дает свое объяснение. Нужно от «сомнительных», «ненаблюдаемых» параметров перейти к надежным и наблюдаемым. Но, во-первых, наблюдаемость параметра — дело весьма относительное. Мы наблюдаем вращение Солнца вокруг Земли. И это весьма надежное наблюдение. Тем не менее астрономы предпочитают противоположный подход. Во-вторых, даже «наблюдаемых» параметров великое множество. Какой из них выбрать? Почему? Где гарантия, что мы наблюдаем все нужные параметры? А может быть, нужный кроется именно среди тех, которые мы не заметили?

Чтобы ответить на этот вопрос, нужно перелопатить сотни «историй болезни» старых теорий. Посмотреть, как они заменялись новыми. Какие параметры при этом устаревали, какими они заменялись. Поначалу, как обычно, это будет просто накопление фактов. Но в какой-то момент вспыхнет новое представление. «Эврика! — воскликнет один из читателей этой книги. — Так вот чем похожи друг на друга все новые параметры во всех новых теориях!»

Вопрос о выборе новых параметров — это только один из двадцати двух. (Впрочем, двадцать два — тоже промежуточная цифра.) Пока относительно приемлемые, весьма туманные ответы есть примерно на четверть из этих вопросов. На остальные нет и этого<sup>1</sup>.

Мир исследований — огромный и поэтичный мир. И жить в нем не запрещено никому. Никто не спросит анкетных данных. Никто не поинтересуется ни формальным образованием, ни цветом кожи, ни полом, ни возрастом, ни вероисповеданием. Какое образование в области

---

<sup>1</sup>С момента написания этой главы и до публикации книги прошло более десяти лет. Исследования в области развития научных представлений за это время продвинулись довольно далеко. Сейчас прогнозирование следующих теорий является делом, хотя и не простым, но вполне реальным.

космонавтики было у Циолковского? Чем сонеты белокожего Шекспира поэтичнее новелл желтокожего Нгуэна Зы? Или, может, теория ревностного христианина Ньютона хуже теории атеиста Эйнштейна?

Но чтобы получить гражданство в этом романтическом мире нужно выдержать экзамен. Экзамен на любознательность, на работоспособность, на выдержку. И каждый год, каждый день, каждый час подтверждать свои права на это гражданство. Помните: «...лишь только замолчу — ужалит он. Я должен петь — до одури, до смерти!» Исследователь тоже должен петь свою исследовательскую песню. Также до смерти. И песня эта с каждым его шагом становится все прекраснее.

**Теория развития художественных систем, изложенная в этой книге, тоже система. Система представлений, моделей. И ее развитие тоже подчинено закономерностям. Внутри нее много белых пятен. Некоторые нерешенные вопросы могут вывести в другие науки и даже привести к созданию новых наук. Раскрываются широкие возможности творчества для любого, кого это заинтересует.**

*Как жалко кончать эту книгу. Она писалась долго и трудно. Такое чувство, что мы вместе с читателями прошли сложный путь, съели не один пуд соли. Как-то даже сроднились. И вот — пора расставаться. И хотя я старался закончить книгу на оптимистической ноте — все равно жаль.*

*Так, может, не будем прощаться? Может быть, пойдём и дальше вместе? Нас ждут удивительные приключения, потрясающие находки и открытия. Нам повстречаются горы аргументов «за» и «против», попутные ветры удачи и жестокие шторма критики. С нами будет все больше и больше друзей и коллег — их сейчас немало. И когда настанет время ответить на простой вопрос: а что же я оставляю на земле? — нам с вами будет что сказать.*