

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.

Предисловие

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

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

Этой книги не было бы, если бы не совершенно подвижническая работа моих добрых друзей и коллег: Александра Леонидовича Камина, редактировавшего книгу, Анатолия Александровича Гина и Ирины Юрьевны Андржеевской, которые не только принимали участие в редактировании, но и дискутировали, вносили интересные предложения, взяли на себя массу забот по макетированию и изданию и, главное, постоянно подгоняли меня.

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

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

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

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

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

Прежде чем войти в книгу, материал был многократно проверен на слушателях около ста семинаров.

Всем этим людям я глубоко благодарен.

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

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

Ю. Мурашковский.

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

1. Это не возможно - не отнимайте у меня время.

2. Это возможно, но этим не стоит заниматься.

3. Я ведь всегда говорил, что это хорошая мысль.

(из законов Мерфи)

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

Фрэнсис Бэкон.

Стремление постичь некую отвлеченную истину опустошает разум.

Человеческий разум обогащается только в познании реального мира.

Макс Жакоб.

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

Джон Леннон.

Животные создаются силами природы, которых сами не понимают. Для них не существует ни прошлого, ни будущего. Только одно вечное настоящее, одно нынешнее поколение, его след в лесу, его невидимые пути в воздухе или в море.

Нет во вселенной существа более одинокого, чем человек. Он вступил в странный мир истории...

Лорен Эйсли.

ПРЕДВАРИТЕЛЬНЫЕ СООБРАЖЕНИЯ.

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

А. Платонов

Обычно, излагая какую-то модель - гипотезу, теорию, - автор стремится показать, почему эта модель верна. В мою задачу не входит одержание "всемирно-исторической победы". Я просто хочу показать модель *эволюции искусства*, которая получилась у меня после 20 лет исследований.

Начнем с типовых проблем.

Одна из них связана с подбором и трактовкой материала.

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

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

И все эти источники в разной степени недостоверны.

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

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

«Ведь я совсем не собирался писать «морских царевен» в своей «Жемчужине» <...> Я хотел со всей реальностью передать рисунок, из которого слагается игра перламутровой раковины, и только после того, как сделал несколько рисунков углем и карандашом, увидел этих царевен, когда начал писать красками». (Врубель, Переписка, Воспоминания о художнике. Л.-М., 1963. с.334) (из картотеки Р.Флореску)



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



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

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

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

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

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

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

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

Остальное скажут пользователи и время.

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

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

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

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

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

Этим же определялся и выбор примеров, выбор цитируемых источников. Конечно, велик соблазн цитировать академические труды. Но, исходя из принципа максимальной понятности, я предпочел легкую, научно-популярную литературу. Или книги самих художников (у хороших художников и книги легки и понятны). Или статьи из газет и журналов.

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

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

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

А что получилось - судите сами.

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

0. ВВОДНЫЙ РАЗДЕЛ

*...нужно заранее отречься
от многих прописных истин.*

Ле Корбюзье.

Перед вами еще одна книга об искусстве...

Зачем?

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

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

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

Ну, что ж, сигнал услышан. По коням!

1. Вступление.

И бог создал все живые существа, какие до сих пор двигаются по земле, и одно из них было человеком. И только этот ком глины, ставший человеком, умел говорить. И бог наклонился поближе, когда созданный из глины человек привстал, оглянулся и заговорил.

Человек подмигнул и вежливо спросил: "А в чем смысл всего этого?"

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

- Конечно, - сказал человек.

- Тогда предоставляю тебе найти этот смысл! - сказал бог и удалился.

Боконон.

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

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

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

2. Существует два типа исследований, - "исследование ГЕНЕЗИСА литературных явлений и исследование ЭВОЛЮЦИИ литературного ряда, литературной изменчивости".

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

4. И наконец: "Главным понятием литературной эволюции оказывается СМЕНА СИСТЕМ..."

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

Теперь ситуация в корне изменилась.

* * *

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

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

* * *

Такая работа была начата автором этой книги в 1979 году. Технология исследований достаточно проста. В литературе об искусстве, в критике, по собственным наблюдениям собираются конкретные факты развития искусств. Факты, которые в искусстве что-то качественно изменили. Они выстраиваются в хронологическую цепочку. И выявляется все то общее, повторяющееся, что есть в этих изменениях. Почему изменение именно таково? Могло ли оно быть другим? Что дало это изменение для развития данной художественной системы?

Все эти вопросы и составляют предмет нового подхода. В 1984 году на конференции в Новосибирске были доложены первые обнадеживающие результаты. Стало ясно, что создать такую "эволюционную" теорию искусств возможно. Сегодня уже сформировались основные черты теории развития

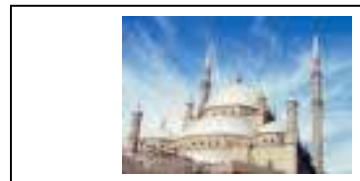
художественных систем. Одновременно с теоретическими исследованиями шла практическая работа: по прогнозированию развития некоторых систем и по обучению теории. К концу 1996 года проведено уже около сотни обучающих семинаров - с работниками искусств, с учителями, просто с интересующимися этим вопросом. И появилась уверенность: теория работает. Слушатели недельного семинара, даже далекие от искусства, надежно решают сложные художественные задачи. Сперва с субъективной новизной (т.е. те, которые уже были решены художниками - от малоизвестных, до таких крупных, как Пушкин, Леонардо да Винчи, Моцарт и другие). Причем слушатели не только выходят на контрольный ответ, но и предлагают другие решения, часто не менее интересные, чем в оригинале. А затем, по мере освоения новых методов, начинают решать задачи с объективной новизной - еще не решенные никем. За неделю обучения и тех и других задач набирается несколько сотен.

Вот примеры таких задач:

ЗАДАЧА 1. Известный финский архитектор Рэйм Пиэтиле был приглашен в Кувейт, чтобы спроектировать и построить новое здание правительства. До сих пор Пиэтиле строил в Финляндии и привык работать в современном европейском архитектурном стиле, для которого характерны ровные линии, прямые углы. Этот стиль архитектор хотел сохранить и в новом заказе.



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



ЗАДАЧА 2. В русской культуре XIX века была сильна идея "народности". В поэзии зазвучал "народный" язык, в живописи - "народная" гамма цветов. В музыке это чаще всего выражалось введением народных песен. Некоторые композиторы - Балакирев, Чайковский и др. просто вводили в свои произведения народные мелодии.

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

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

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

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

1а. Что есть истина?

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

Боконон

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

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

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

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

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

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

Гораздо более интересное решение этого парадокса дал Спиноза. Физические свойства объекта и мышление, представление об объектах — это просто две стороны одного и того же явления — Природы. Именно поэтому они совпадают.

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

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

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

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

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

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

От бытовых моделей в этом смысле ничем не отличаются и модели научные. Нужно четко представлять себе, например, что нет в природе никакого "всемирного тяготения" — есть модель, которая помогает нам объяснить большой ряд явлений природы. Нельзя говорить о том, что теория Птолемея (Солнце вращается вокруг Земли) неправильна, а правильна теория Коперника (Земля вращается вокруг Солнца). Мы, по большому счету, не знаем, что вокруг чего вращается. Но в бытовых случаях для нас удобнее модель Птолемея. Мы говорим "солнце взошло", а не "Земля повернулась к Солнцу соответствующей стороной". А вот при расчете движения планет удобнее пользоваться моделью Коперника.*

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

С мышлением, как построением мысленных моделей окружающего, связана еще одна интересная вещь. Уже давно было замечено, что одно и то же явление можно описать по-разному. Или — построить разные модели. Так вот, австрийский логик и математик Курт Гёдель сумел показать, что одно и то же явление можно

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

описать бесконечно большим числом моделей. И — что самое интересное — ни одна из них не будет исчерпывающей.

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

Давайте проверим себя на нескольких задачах, связанных с моделями.

ЗАДАЧА 3. У каннибалов острова Папуа существует представление, что если человек стал хуже видеть, то для улучшения зрения надо съесть глаз врага. По нашим же представлениям в этом случае нужно заказать очки. Какая модель правильнее?

ЗАДАЧА 4. Возьмем утверждение: человек должен ходить на руках. Найдите область применимости этой модели.

ЗАДАЧА 5. Древние считали, что Земля плоская. Сейчас мы точно знаем, что Земля круглая. Однако, собираясь в дальнюю поездку, мы планируем свой маршрут по плоской карте. Почему это возможно?

ЗАДАЧА 6. Как по-вашему, правильно ли все то, что изложено в этой главе?

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

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

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

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

истории, экономики, философии. А ряд других явлений — не описывает. Но целый этап нашей с вами жизни был посвящен "растягиванию" марксовой теории за пределы ее области применимости (упомянутыми выше методами). А сейчас идет этап отрицания ее даже там, где она по-прежнему прекрасно справляется со своими обязанностями.

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

Время "одной, но правильной" модели безвозвратно уходит в прошлое. Слишком много вреда человечеству стало приносить стремление любой ценой к "истине". Пришло время учиться не противопоставлять модели, а объединять их, пользуясь по любому поводу теми, которые в данном случае, в данной области применимости удобнее. И легко переходить с одной модели на другую. Короче говоря, учиться **полимодельному мышлению**. Везде, всегда и во всем.

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

* * *

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

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

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

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

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

Пока правильна.

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

2. Многоэтажное искусство.

- ...Главное при этом, чтобы все развивалось систематически. Во всем должна быть система.

- Систематическая система, - заметил старший писарь Ванек, скептически улыбаясь.

- Да, - небрежно обронил вольноопределяющийся, - систематизированная систематическая система...

Ярослав Гашек

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

Если б не терпели - по сей день бы пели.

А сидели тихо - разбудили лихо.

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

СИСТЕМА - объясняет нам Советский Энциклопедический Словарь (М., "Сов. энцикл.", 1989.) - это "множество элементов, находящихся в отношениях и связях друг с другом, образующих определенную целостность, единство". Однако, в этом определении не упомянуто очень важное свойство систем. Которое будет нас интересовать на протяжении всей книги. Поэтому придется ввести дополнение. *Системой* условимся называть такое сочетание элементов, которое в совокупности приобретает *новое качество*. У элементов этого качества не было, а у системы - появляется.*

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Мы установили правило, которое поможет нам в дальнейшем:

На каждом ранге у системы есть своя функция. Функции рангов не совпадают между собой.

Откуда же берутся функции систем? Почему у буквы "И" одна функция, а у буквы "Ъ" - совсем другая?

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

Проверим это на примере.

ПРИМЕР 1. <<Обратимся к стихотворению Пушкина "Я помню чудное мгновенье...". Герой этого стихотворения предстает перед нами в двух состояниях, в которых по-разному сочетаются прошлое и настоящее, причина и следствие, реальная действительность и ее переживание. Различие этих состояний особенно отчетливо благодаря повтору глагола "явилась":

*Я помню чудное мгновенье:
Передо мной явилась ты,
.....
Душе настало пробужденье:
И вот опять явилась ты,
.....*

В первой строфе представлено воспоминание о том, что было: "чудное мгновенье" осталось в прошлом, сегодня герой о нем вспоминает. В пятой строфе представлены два события, которые произошли только что, одно за другим: одно в сознании, в духовном мире героя ("Душе настало пробужденье"), другое – в мире внешнем, окружающем героя ("...явилась ты").>> (Л.С.Левитан, Л.М.Цилевич. **Основы изучения сюжета. Рига, Звайгзне, 1990. с.150).**

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

Запомним новое правило:

Функцию системы определяют ее надсистемы.

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

ПРИМЕР 2. Произведения Достоевского пользуются большим успехом у ряда российских фашистов и шовинистов. Не потому, что этого хотел Достоевский. А потому, что люди, входящие в упомянутые группы, нашли возможность присвоить этим произведениям такую функцию.

ПРИМЕР 3. Достаточно долго шла кампания против В.С.Высоцкого. Авторитетные деятели искусств утверждали, что он "поет с чужого голоса", что его стихи лишены художественных достоинств и т.п. Но на реальную судьбу песен Высоцкого эти люди, несмотря на весь свой авторитет, повлиять не смогли.

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

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

ПРИМЕР 4. Анчар из одноименного произведения А.С.Пушкина. Этот образ является подсистемой всей образной системы стихотворения. Он же в этом же стихотворении является элементом описания пейзажа. Он же входит в комплект выразительных средств А.С.Пушкина. Позже анчар будет применяться в ряде искусствоведческих работ, как пример сознательного использования в искусстве неправильных сведений (реальные анчары не выделяют никаких ядовитых испарений, - и Пушкин об этом знал). Кроме того, В.Ардов написал прекрасную пародию на балетные либретто, взяв за основу все тот же "Анчар". Вероятно, читатели смогут назвать еще десятки надсистем, в которые этот образ входит или может входить.

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

ПРИМЕР 5. Индийский режиссер Утпал Датт ставил спектакль "Ничер Махал" по пьесе М.Горького "На дне". Для него было очевидно, что многие элементы пьесы в современной Бенгалии неактуальны и просто непонятны. Поэтому он внес ряд изменений. Тут и народные танцы, и национальные костюмы. Обитатели ночлежки страдают не от холода, а от жары. А едят не пельмени, а апельсины.

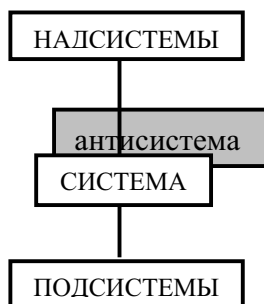
С этим спектаклем Датт гастролировал и в Москве. Судя по рецензии, москвичи приняли спектакль именно из-за экзотических вставок. Смысловая и эстетическая составляющие, нормально работающие в "бенгальской" надсистеме, совершенно не сработали в "московской". (по статье И.Петрова "Какая Индия нам интересна." "Советская культура" 4.06.88)

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

ПРИМЕР 6. Функцией стиля классицизм является утверждение стабильности, неизменности мироустройства. Романтизм принял на себя **антифункцию** – показать меняющийся мир.

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

У нас получилась довольно сложная вертикальная структура:



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

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

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

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

ПРИМЕР 7. "Виктор Шкловский писал в 1929 году: "Перед цветным кинематографом и кинематографом говорящим стоит не техника, а отсутствие необходимости. Говорящее кино почти так же мало нужно, как поющая книга". А ведь звук в том же году и появился!" (Л.Польская. Кто делает кино? М., Дет. лит. 1988. с.143.)

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

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

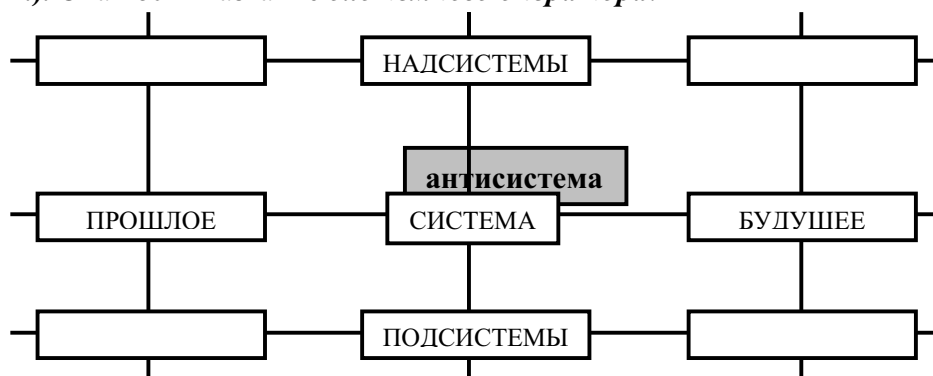
ТРИЗ считает, что линия времени так же "предопределена", как и вертикальная иерархическая линия. Будущие системы на ней уже "есть". Но не в материальном виде, а в виде закономерностей развития данного типа систем. Эти закономерности имманентны - т.е. присущи системам самим по себе. Они не зависят от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

Как в цветке уже незримо присутствует плод, так и в каждой ХС как бы заложены все ее будущие изменения.

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

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

У нас получилась схема, впервые созданная автором ТРИЗ Г.С.Альтшуллером (Г.С.Альтшуллер. Найти идею. Новосибирск, "Наука". 1991.). Она носит название *системного оператора*.



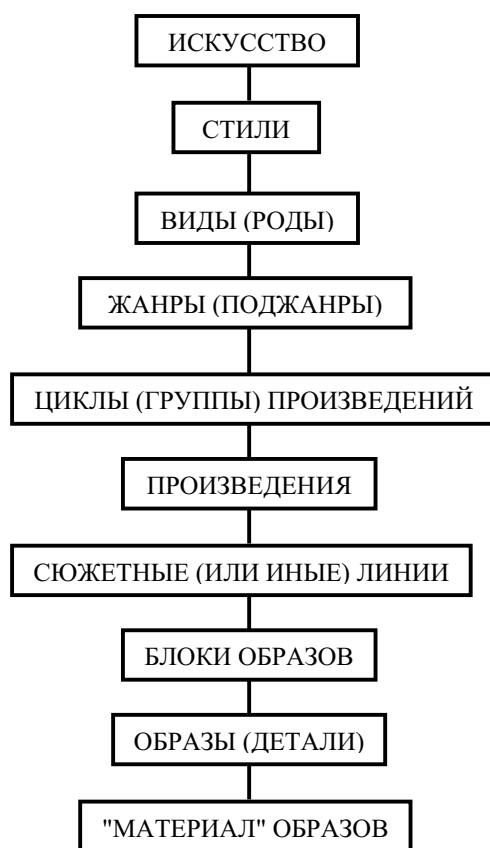
Системный оператор - это профессиональное название приведенной схемы. А неофициально ее называют *схемой талантливого мышления*. И не случайно. Оказывается, талант - это и есть умение видеть мир во всей его сложности и

полноте. Видеть не только исходную систему, но и все ее подсистемы, весь спектр ее надсистем и антисистем. Видеть причины событий и их следствия.

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

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

Если не усложнять картину деталями, оставив только крупные "этажи", то сегодняшнюю иерархию художественных систем можно представить следующим образом:



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

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

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

2а. Вороне где-то бог...

(Один из возможных вариантов разбора по системному оператору басни И.А.Крылова "Ворона и Лисица")

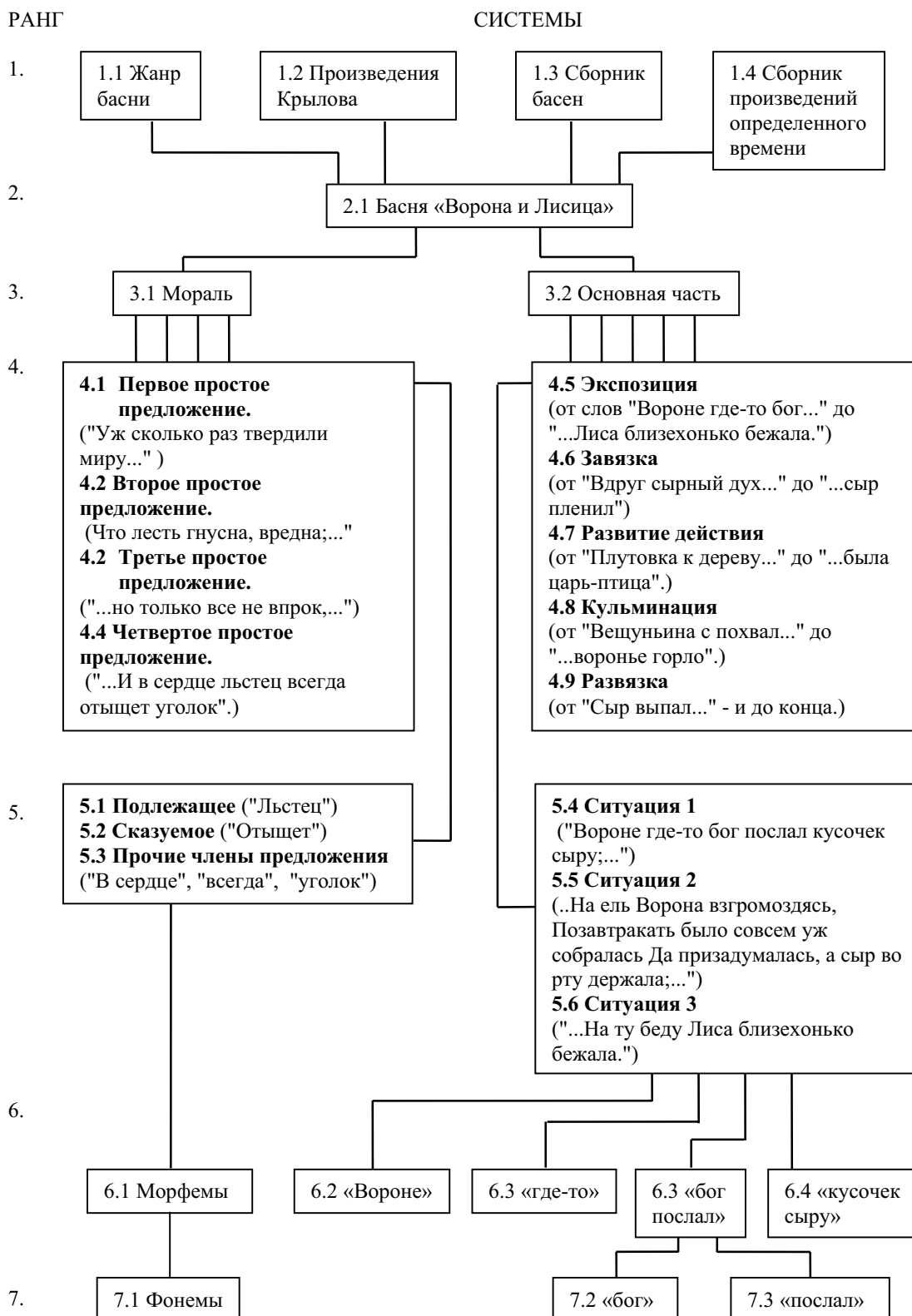
(Глава написана совместно с А.Б.Соколом.)

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

Непосредственными подсистемами этой басни являются основная часть и мораль.

Разбор любой системы можно вести по-разному, в зависимости от того, что нам нужно. Если нас интересуют языковые аспекты, мы разбираем систему, как *лингвистическую*. Так мы поступим с моралью. Если же нас интересуют аспекты художественные, – разберем систему как *художественную*. Такой разбор будет в основной части.

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



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

1.1 Высмеять человеческие или общественные пороки, недостатки в краткой аллегорической форме (часто поэтической).

1.2 Высмеять человеческие или общественные пороки. Способствовать этим моральному развитию России.

1.3 Показать спектр басен.

1.4 Показать спектр произведений определенного времени.

2.1 Высмеять лезть в разных ее проявлениях - и для льстецов, и для людей, падких на лезть.

3.1 Прямо сформулировать свойство - объект басни.

3.2 Показать свойство - объект басни в аллегорической форме.

4.1, 4.2, 4.3, 4.4 Передать информацию о происходящих событиях и действиях.

4.5 Расставить персонажей "в исходных позициях", описать исходное место действия.

4.6 Показать начало действия, начало конфликта между действующими лицами. Заинтриговать читателя.

4.7 Показать ход действия (фабулы), развитие конфликта между действующими лицами. Усилить заинтригованность читателя.

4.8 Передать момент наибольшего напряжения конфликта между действующими лицами. Довести до предела заинтригованность читателя.

4.9 Показать завершение действия, разрешение конфликта.

5.1 Обозначить субъекта действия или носителя признака, свойства, состояния.

5.2 Выразить действия, свойства, состояние субъекта.

5.3 Обозначить объект действия, его свойства, состояние; выразить дополнительные особенности субъекта, его действий, ситуации.

5.4 Назвать первого персонажа - Ворону - и ситуацию, из-за которой развернется действие.

5.5 Показать предварительные действия Вороны и обозначить ее характер.

5.6 Назвать второго персонажа - Лисицу - и показать ее предварительные действия.

6.1 Выразить понятия (названные членами предложения) - для корневых морфем, уточнить понятия - для остальных.

6.2 Назвать первого персонажа.

6.3 Показать неопределенность времени данного события.

6.4 Показать неопределенность источника "подарка".

6.5 Показать вид и небольшой объем "подарка".

7.1 Обозначить звуки, из которых состоят морфемы.

7.2 Показать неопределенность источника сыра.

7.3 Показать неопределенность способа попадания сыра к Вороне.

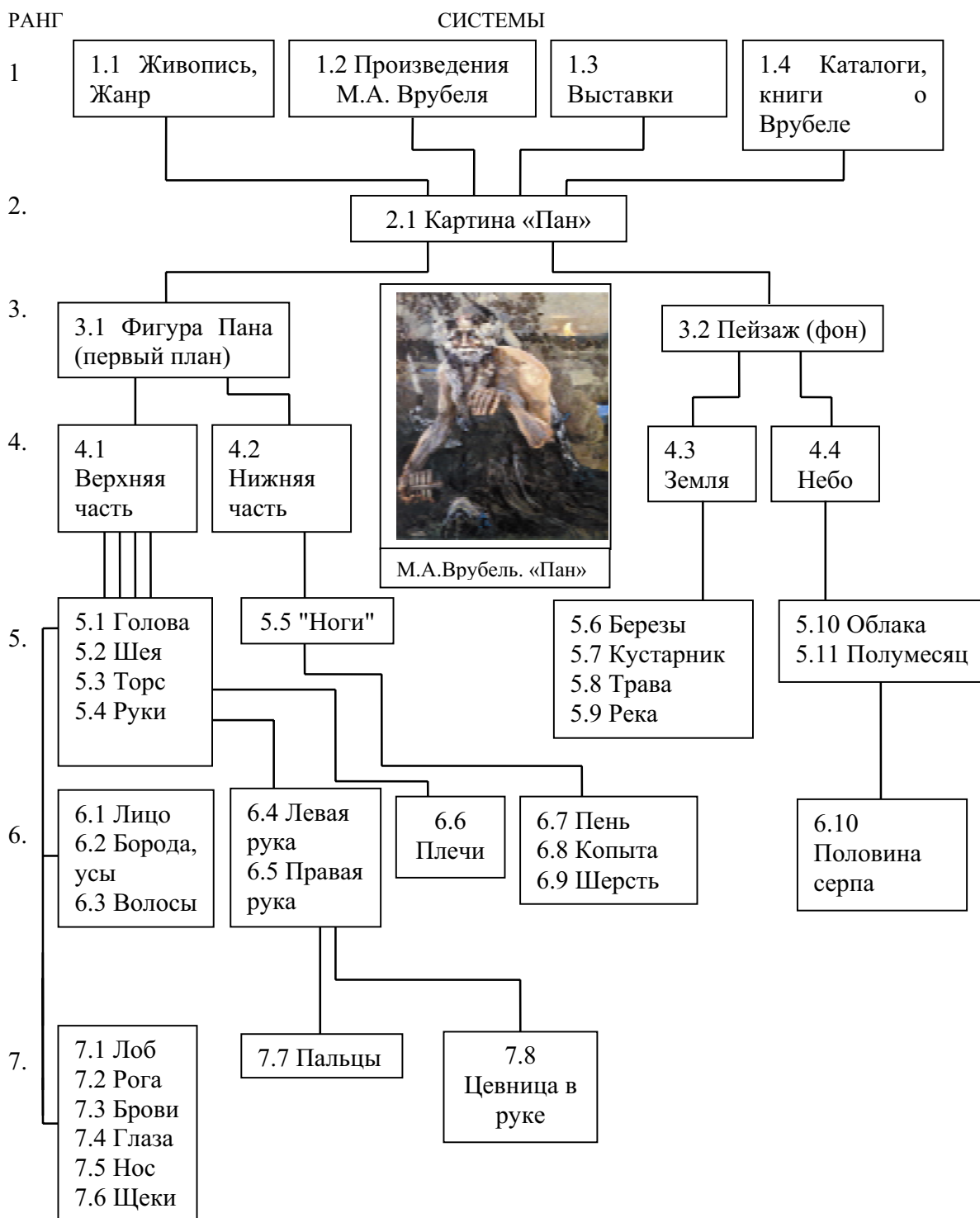
Стоит обратить внимание на то, что в системах 7.2 и 7.3 функции слов совершенно не совпадают с обычными. Надсистема - идиома "*Бог послал*", обозначающая неопределенность, неведомость источника, - диктует словам новые

функции. Так, слово *"бог"* в данном случае обозначает вовсе не божество, а именно неопределенный источник, что-то вроде дара судьбы. А слово *"послал"* вместо точного обозначения способа передачи объекта приобретает противоположный смысл - обозначает полную неопределенность этого способа. То же самое мы можем наблюдать и с системой 6.3. Слово *"где-то"* вместо неопределенного места начинает обозначать неопределенное время события.

Остальные линии читатель может разобрать самостоятельно.

26. "Пан"

(Один из возможных вариантов разбора по системному оператору картины М.А.Врубеля "Пан".)
(Глава написана Р.С.Флореску)



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

- 1.1. Цветовое раскрытие замысла с помощью жидких красителей на плоскости.
 - 1.2. Раскрыть Духовные (Божественные) и Эмоциональные миры реальных, сказочных и библейских Персонажей.
 - 1.3. Донести до Зрителя разнообразие тем; закрепить место среди других Творцов; возможность материального вознаграждения Художника.
 - 1.4. Показать творческую жизнь Художника. тематику произведений, средства их выражения.
- 2.1. Показать старость греческого бога природы - Сатира, - принявшего славянский облик Лешего (по впечатлению от рассказа Анатоля Франса "Святой Сатир").
- 3.1. Показать черты уставшего (фантастически-реального) русского крестьянина-старика, пастуха.
 - 3.2. Показать вечернюю даль с террасы хотылевского дворца (в Орловской губернии).
- 4.1. Показать старого человека.
 - 4.2. Показать принадлежность Героя к фантастическим Существом; подчеркнуть слияние с землей.
 - 4.3. Показать реальную землю.
 - 4.4. Показать реальное воздушное пространство, сумерки.
- 5.1. Показать усталость и старость.
 - 5.2. Подчеркнуть "наросты" от долгой жизни.
 - 5.3. Подчеркнуть человеческую силу.
 - 5.4. Показать былую мощь, подчеркнуть старость.
 - 5.5. Обозначить принадлежность к фантастическим существам; напомнить о слиянии Героя с корнями дерева.
 - 5.6. Передать русский характер природы, согласованной с фигурой Пана.
 - 5.7.-5.9. Заполнить фон.
 - 5.10. Подчеркнуть вечерний характер природы.
 - 5.11. Усилить впечатление угасания былой силы Пана.
- 6.1. Подчеркнуть глубокую старость и мудрость.
 - 6.2.-6.3. Подчеркнуть глубокую старость.
 - 6.4. Показать мощь, силу Пана.
 - 6.5.-6.6. Показать кряжистость Пана.
 - 6.7. Показать вырастание из земли.
 - 6.8. Показать принадлежность к сказочным существам.
 - 6.9. Подчеркнуть сказочную мохнатость.
 - 6.10. Подчеркнуть впечатление угасания былой силы Пана.
- 7.1. Подчеркнуть мудрость и внимательность взгляда.
 - 7.2. Показать принадлежность к сказочным существам, подчеркнуть высокий лоб.
 - 7.3. Подчеркнуть мудрый взгляд.

7.4. Выразить внутреннее свечение, уравновешивая сияние от полумесяца и реки; показать "звериную лукавость", пронизывающий взгляд.

7.5-7.6. Показать часть старческого лица.

7.7. Подчеркнуть узловатость, старость.

7.8. Подчеркнуть внутренний музыкально-народный мир, принадлежность Героя к славянской культуре.

2в. "Больше никогда"

(Один из возможных вариантов разбора по системному оператору мелодии песни Дж.Леннона и П.Маккартни "Not a Second Time".)*
(Глава написана И.Я.Певзнер.)

Not A Second Time John Lennon & Paul McCartney

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

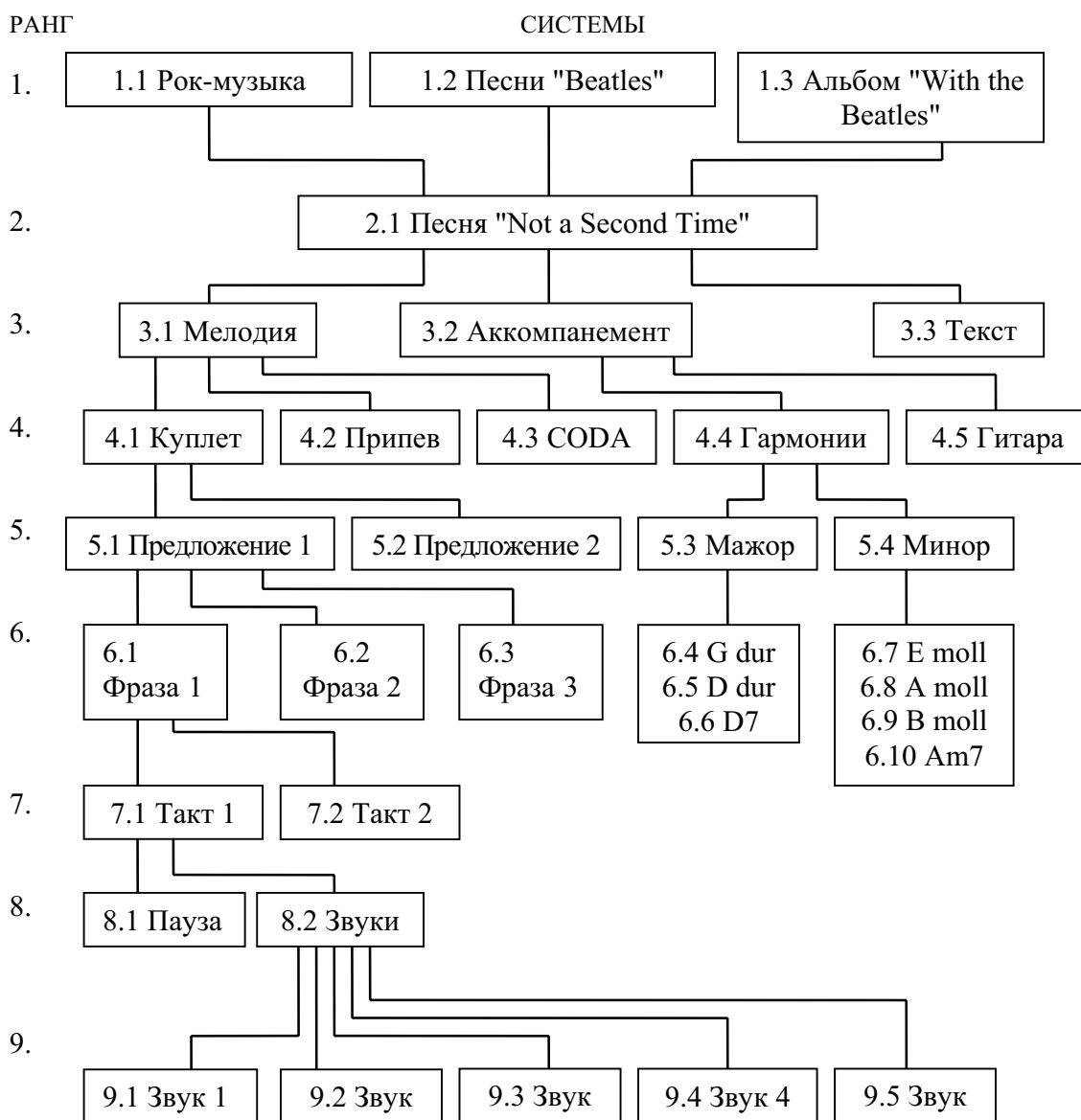
1. You know you made me cry, I see no use in wonder'ing why, I
cried for you, though Oh, You're giving me the
same old lie, I'm wonder'ing why, you hurt me then, You're back a-gain,
No, no, no, Not a second time, 3. You know you made me cry, I
see no use in wonder'ing why, I cried for you, Yes through,
Oh, Not a second time, Not a second time, Not a second time

Verse 2
And now you've changed your mind
I see no reason to change mine
My cryin' is - (through)

Verse 2 as Verse 1
Verse 4 as Verse 2

© Copyright 1963 Northern Songs, under license to EMI Songs Limited, 11 Bedford Place, London W1.
All Rights Reserved. International Copyright Secured.

* Для разбора использовано переложение для голоса и гитары ("Песни ливерпульской четверки". М., Музыка. 1990. с.24)



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

1.1 Если судить по Музыкальному Энциклопедическому словарю (М., "Сов. Энциклопедия", 1991, с. 467.), то рок-музыка *"нередко становилась компонентом так называемой молодежной субкультуры, выражая, в частности, свойственный ей нонконформистский пафос"*. На самом деле рок-музыка давно переросла эту функцию. И отражает скорость, ритм, экспрессию и тематику современного индустриального общества.

1.2 Все упомянутые функции характерны и для песен "Beatles".

1.3. Альбом "With the Beatles" отражает оптимистично-романтическое настроение определенной части молодежи.

2.1 В целом выражает светлое, романтическое и немного грустное настроение, а также развитие какой-то мысли, вопроса, - и его решение.

3.1 Выражение и развитие основного настроения.
 3.2 Эффективное подчеркивание этого настроения за счет гармоний и тембра инструмента.

4.1 Вопрос, его настойчивое утверждение.
 4.2 Размышление над вопросом и его решение - ответ.
 4.3 Эхо ответа, закругляющее песню. Выражение как бы несбывшейся мечты, легкого смирения.
 4.4 Средство, при помощи которого эффективно подчеркивается главное настроение и красочность всей песни, делает ее насыщеннее и интереснее.
 4.5 Музыкальный инструмент, обладающий мягким тембром, который вторит лирическому настроению песни.

5.1 Описание общей ситуации, обстановки. Начальный вопрос.
 5.2 Настаивание на начальном вопросе.
 5.3 Выражение светлого, радостного характера.
 5.4 Выражение печального, поникшего характера.

6.1 Первая мысль, констатация факта. Первая проблема.
 6.2 Развитие и подчеркивание первой мысли.
 6.3 Сомнительный вывод из нее.
 6.4 Мягкая краска - теплое, светлое настроение.
 6.5 Тяготение к 3.1; поэтому - функция вопроса, состояние ожидания.
 6.6 Усиление функции 3.2.
 6.7 Грусть, но не драматическая, а светлая, прозрачная.
 6.8 Красочное разнообразие гармоний песни. По характеру близка к функции 3.1.
 6.9 Яркая, гармоническая краска, делающая песню интереснее.
 6.10 Диссонирующая гармония, требующая разрешения: состояние нерешительности, сомнения.

7.1 Раскрытие начального (романтического, светлого) состояния, чувства; возможно - повествование о былом.
 7.2 Грустное разочарование в действительности; неизбежность судьбы, которую нельзя никак изменить (E moll).

8.1 Привлечение внимания ко вступлению в аккомпанементе, которое вводит слушателя в атмосферу начального, светлого настроения (G dur).
 8.2 Развитие этой атмосферы, состояния.

9.1 Утверждение гармонии вступления (в аккомпанементе).
 9.2-9.5 Развитие этой гармонии.

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

3. Мозаика культур.

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

Козьма Прутков

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

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

ПРИМЕР 8. В восьмидесятых годах в Китае вышел на экраны фильм "Под мостом". В нем есть эпизод: семья сидит за столом. Хозяйка только что приготовила обед. Из металлической кастрюли она набирает рис и раскладывает его по тарелкам. (**Э.Кагай. "В кинотеатрах Риги." №3. 18.01.87.**) Зрители китайских кинотеатров приходили от этих кадров в восторг.

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

ПРИМЕР 9. "...в фильме Ф.Коппола "Апокалипсис" звучит "Полет валькирий" Вагнера. Американские летчики под звуки бессмертной музыки сжигают при помощи напалма вьетнамскую деревню. ...противостоит "Валькириям" в партитуре фильма песня солиста рок-группы "Doors" Дж.Моррисона..." (**И.В.Орлова. В ритме новых поколений. М., Знание. 1988. с.50-51**)

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

Постепенно накапливалось все больше и больше примеров, которые понимала только часть аудитории, а то и вообще никто. Можно было, конечно, по

традиции сослаться на падение культурного уровня. Но вот пример "профессиональный":

ПРИМЕР 10. "Знаменитый русский критик и композитор XIX века А.Серов об одном финале еще до сих пор популярной фортепианной сонаты эпохи романтизма выразился, что это – "буря над могилами усопших". Но это объяснение содержания просуществовало лишь до тех пор, пока не нашли письмо самого автора музыки, в котором та же музыка охарактеризована как "беседа двух рук". (P.Dambis, A.Klotiņš. "Mūzika un klausītais". Literatūra un Māksla. 11.01.85.)

Вряд ли было бы конструктивно обвинять Серова в низком уровне культуры. Гораздо интереснее разобраться, почему одни и те же ХС разными людьми воспринимаются по-разному. И почему, собственно, о вкусах не спорят. Почему так неоднозначно выполняет человек свою «восприимательскую» функцию.

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

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

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

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

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

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

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

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

Наверное, вы согласитесь, что любая группа - от гигантских национальных или религиозных до маленьких (семья, друзья) – представляет собой систему. А раз

так, то у нее должно быть то самое системное свойство, которое отличает ее от просто толпы. Люди собираются в группы, чтобы получить что-то, недостижимое в одиночку, достичь каких-то результатов. Это системное свойство групп и есть **культура группы**.

Что такое культура?

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

Определений культуры несчетное множество. И все они правильны, поскольку описывают разные ее свойства. Мы с вами тоже имеем право дать свое определение под наши нужды. Тем более, что оно не противоречит большинству других научных определений.

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

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

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

С этих позиций несколько непривычно выглядит вопрос об общемировой культуре. Если культура - это свойство только группы, то какой группе принадлежит общемировая культура? Есть ли общемировая группа? Как бы нам ни хотелось этого, придется констатировать: такой группы нет! И следовательно, нет общемировой культуры. Но есть мощная и заметная тенденция к ее образованию. То есть, мы находимся на пути к ее образованию, но как законченной системы, общей для всего мира - ее еще нет. А то, что часто называют общемировой культурой, представляет собой только отдельные элементы, причем чаще всего европейского масштаба.

Вот почему одни люди не понимают ХС, от которых другие приходят в восторг. Они - из другой группы, у них другая культура. Европейцы не понимают китайцев, а те - европейцев. Хиппи не придут в восторг от танцев панков. Панки не поймут, как можно просто распустить волосы (как это делают хиппи), а не

соорудить на макушке ярко раскрашенный хохолок. Любители классической музыки ничего не услышат у Моррисона, а поклонники рока скучают от Вагнера.

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

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

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

Мы уже знаем, как важно определить функцию любой системы. Искусство – не исключение. Но определить его функцию оказалось делом непростым. В первую очередь потому, что слишком уж область искусства покрыта привычным мифом о непознаваемости. И все же у целого ряда философов и искусствоведов, начиная с античности, можно найти интересные мысли и наблюдения о функциях искусства. Вот как формулирует функции первобытного искусства ученый-искусствовед **В.Б.Мириманов ("Первобытное и традиционное искусство" М., Искусство. 1973. с. 55-94)**. Он выделяет 7 функций:

Идеологическая функция. Это отражение искусством всего стабильного, традиционного, что есть в данной группе. То есть его общественная, внеличностная компонента.

Общеобразовательная функция. Это передача конкретных знаний, конкретной информации. Грубо говоря, если на картине нарисована птица, то это кроме всего прочего еще и информация о том, как птица выглядит, как она устроена, как ее представляет группа, в которую входит художник. По этой функции искусство представляет собой *"...одну из связей, соединяющих различные поколения и служащих именно для передачи культурных приобретений из рода в род"* (**Г.В.Плеханов. Избранные философские произведения. т.5, с.346**).

Коммуникативно-мемориальная функция. Это закрепление связи между человеком и группой, между прошлым группы и ее настоящим. Отчасти эту функцию выполняет и письменность.

Социальная функция. Вольно или невольно, но искусство выступает и как политическая сила. Оно направлено либо на сохранение существующего в группе социального устройства, либо на его изменение.

Познавательная функция. Для создания художественного образа необходима определенная степень абстрагирования. А значит объект, лежащий в основе образа, становится и объектом исследования, группировки, классификации.

Эстетическая функция. Это функция "доставления удовольствия", в какой-то мере декоративная функция.

Магико-религиозная функция. В основе художественного образа лежит "магическое мышление" - утверждение прямой связи между реальным объектом и его изображением (рисунком, танцем, звуками, словесным описанием и т.п.).

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

3а. Самый страшный зверь.

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

В.В.Маяковский

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

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

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

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

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

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

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

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

Сами же группы именно эти отличия считают принципиально важными.

И именно из-за них другая группа является некультурной.

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

ПРИМЕР 11. "...происходит этакое "облизывание" в кино нашей "свободолюбивой" молодежи. Долгое время мы их поучали. Сейчас же накатила волна выдуманных "роковых" героев, рожденных протестом. Но во времена подлинной демократизации общества это искусство становится смехотворным, оно подражательно и не имеет корней ни в наших культурных традициях, ни в фольклоре. В разговоре с

одним представителем "рока" я услышал, что он гордится тем, что ничего не читал, ничего не знает – ни Мандельштама, ни кого другого. Не потому ли у нас падение нравов достигло опасного предела?" (А.Прошкин. "Советская культура". 25.06.88.)

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

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

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

ПРИМЕР 12. "Ведь лучшая поэзия мира – это все же русская. Я не националист. Но нигде нет, скажем, такой философской поэзии" (из интервью академика Лихачева газете "Аргументы и факты" N 41, 1995).

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

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

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

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

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

ПРИМЕР 13. Персонаж одной из комедий Плавта просил богов наслать проклятье на создателя солнечных часов. Аргументация была следующей: "Прежде желудок был моими солнечными часами, из всех часов самыми лучшими и верными. Везде эти часы приглашали к еде, кроме того случая, когда нечего было есть; теперь же и то, что имеется, не едят, если это не нравится солнцу."

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

ПРИМЕР 14. "Как вы думаете, о ком это сказано: "Их не волнует то, что существовало до них, что застыло уже в своей форме", – о каких таких варварах, явившихся из нецивилизованных мест? Это говорится учителем старших классов, отлично знающим настроения своих учеников. <...> Учитель, желая поправить дело, вникает в новый варварский язык "рокеров" и "металлистов", чтобы найти путь к сердцам подростков. Возможно, без этого уже не обойтись, но таким способом пытаются починить то, что было сломано значительно

раньше в этом же школьном процессе." (Р.Гальцева, И.Роднянская. **Не порги! "Литературная газета". 24.12.86.**)

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

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

ПРИМЕР 15: Цыган, как и прежде, гонят, с затаенной злобой терпят либо жестоко расправляются с ними... В период кризиса во многих странах их избирают козлами отпущения. Не помогают и государственные законы. По французскому законодательству, например, власти районов с населением в 5000 человек и более обязаны предоставить землю для обустройства цыганских таборов. Однако мало кто считается с этим правилом. Более 8,5 миллиона цыган разбросаны сегодня по 26 странам Европы. Как складывается их судьба?

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

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

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

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

Но, заметьте, вопрос тут не в культурах как таковых. А в неумении и нежелании культур нормально взаимодействовать между собой. В конце концов, с точки зрения кочевых цыган мы тоже некультурные люди, раз не позволяем им говорить громко, как принято среди «культурных людей» в их понимании. И в

таких столкновениях «правой» оказывается не та культура, которая «культурнее», а та, которая лучше вооружена.

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

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

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

Тем самым мы выйдем в некое «надкультурное пространство». Только оттуда можно оценить любые группы и их культуры, не используя свою культуру, как эталон. Только оттуда мы можем увидеть, что надежного инструмента для ненасильственного взаимодействия культур у нас нет. Только оттуда и можно ставить задачу создания такого инструмента. А пока сравнение групп и их культур между собой по принципу "лучше-хуже" или "выше-ниже" неправомерно.

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

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

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

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

* *Этого предупреждения могло и не быть. Но опыт семинаров последних лет показал, что среди постсоветских "деятели искусства" сплошное оплевывание всего советского стало обязательным элементом их групповой культуры. Впрочем, это явление постепенно спадает.*

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

ПРИМЕР 16. Католические миссионеры пытались обратить в христианство восточно-африканский народ ачоли. К тому времени церковь уже сообразила, что нужно не навязывать новые понятия, а найти аналогии в культуре обращаемого народа и связать христианские понятия с ними. Поэтому миссионеры обратились к старейшинам ачоли с вопросом: "Кто вас сотворил?" Но вот беда - в языке луо, на котором говорят ачоли, нет слова "творить". Наиболее близкий аналог - "придавать форму". Однако, вопрос "Кто придал вам форму?" поставил старейшин в тупик. Людей рожают женщины - это всем известно. Но они не придают людям форму. Миссионеры же продолжали настаивать. Тогда один из старейшин вспомнил о Горбатом духе по имени Рубанга, который искривляет некоторым людям позвоночник. То есть в каком-то смысле придает

им форму. Христианские священники восприняли имя Рубанга как аналог понятию "бог", и в своих проповедях стали говорить, что людей ачоли создал Рубанга.

Ситуация еще усложнилась, когда на луо стали переводить Евангелие от Иоанна. Первый же стих: "Вначале было слово, и слово было у Бога и слово было Богом." В языке луо нет слова "слово". Ближайший аналог - слово "лок", что означает "новости". Нет и выражения "в начале". Ему подобрали заменитель "**ниа кон ки кон**" - "с давних-давних пор". В результате Евангелие "от ачоли" начинается так: "С давних-давних пор существовали новости, новости были у Горбатого духа, новости были Горбатым духом". (**Ожот п'Битек. Африканские традиционные религии. М., 1979.**)

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

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

4. Атомы развития.

Бесспорное в искусстве нередко оказывается и бездейственным.

Г.М.Козинцев.

В искусстве бывают только революционеры или плагиаторы.

Поль Гоген.

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

Ответить несложно - второй.

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

И здесь превосходство второго не вызывает сомнений.

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

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

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

Сделаем для себя вывод. Нет несравнимых вещей. Если что-то считается несравнимыми, то скорее всего, просто не найден хороший критерий сравнения.

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

* * *

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

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

ПРИМЕР 17. " Если что-то хорошо, то это и впрямь хорошо, действительно хорошо, необъяснимо... Мы доверяем, верим, веруем. "Необъяснимо прекрасно" - наивысшая похвала. Когда хорошо, то уж никак не могу объяснить, почему. <...> Окончательно неизвестно, непостижно." (А.Битов. **Соображения прозаика о музее. "День поэзии". 1981. с.243).**

ПРИМЕР 18. "Поэзия, как и всякое искусство, имеет своей функцией некую "элевацию", крайне важную в нравственном и художественном значениях. <...> В поэзии за словом (формой,

материей) обнаруживается нечто такое, что не может быть определено словом, что больше, чем слово, что стоит над ним, и обнаруживается только в совокупности слов. Это содержание поэзии, которое создается неуловимым сочетанием слов и особенно действует своей "бесплотностью", своей неуловимой для рационального объяснения силой, невозможностью переменить, перестраивать, заменить слова. "Только так и никак иначе" готова в слове проявиться его сверхсловесная духовность. <...> Это чудо, чудо преобразования слова, потому что в них читается гораздо больше того, что выражают отдельные слова." (Д.Лихачев. **Несколько мыслей о лирической поэзии. Там же, с. 158).**

ПРИМЕР 19. "В поэтическом образе обязательно есть нечто донаучное, сверхнаучное, вненаучное, то, что не поддается никакому анализу, но с великой силой хватает людей за душу, как некоего рода волшебное видение. Не будем анализировать это волшебство. Оно ведь для того нами и введено, чтобы не сводить весь поэтический образ только к научно проанализированной структуре." (А.Лосев. **О поэтическом образе. Там же, с. 69).**

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

Попробуйте сравнить два разных автомобиля. Один более вместителен. Но зато тяжелее на поворотах. А внешний вид? А проходимость? А потребление бензина? А шум? А..? А..? А..?

Но ведь многие ХС куда сложнее автомобиля!

Как всякая сложная система, искусство *многокритериально*. Причем эти критерии не просто нужны все. Они, как говорят физики, *дополнительны*. То есть, среди них нет более или менее важного. Они работают только все вместе. Уберем один - и вся система оценки рухнет, как карточный домик.

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

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

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

ПРИМЕР 20. "...развитие искусства не представляет собой цепь непрерывных революций, больших коренных скачков. Для искусства более характерно постепенное развитие." (Н.Гончаренко. **Прогресс в искусстве. М., Знание. 1976. с.29)**

Так как же идет развитие искусства?

Давайте представим себе лестницу. Обычный лестничный марш, ведущий на второй этаж многоэтажного дома. Это пример "революционного" подъема. Каждая ступенька - небольшая революция. Высота меняется не плавно, а скачком. Но поднимемся выше и оценим этот марш с сотого этажа. Ступени стали

неразличимы. Вся их "революционность" исчезла. Мы видим некую наклонную плоскость, типичный пример эволюционного подъема. "Революциями" теперь для нас будут этажи.

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

Напрашивается вывод: то, что на одном ранге системной иерархии является цепью революций, с более высокого представляется плавной эволюцией. И наоборот: если к любой эволюционной линии присмотреться поближе, то она оказывается цепью маленьких революций на более низком ранге.

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

Мы с вами договорились потренироваться в полимодельном мышлении.

Пока мы будем рассматривать развитие ХС в деталях. Поэтому нам выгоднее "революционная" модель. Когда же мы перейдем к обобщениям более высокого ранга - возьмем "эволюционную".

Итак,

Развитие искусства представляет собой цепь последовательных изменений разной величины.

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

ПРИМЕР 21. М.А.Балакирев ввел мелодию русской народной песни "Во поле береза стояла" в свою "Увертюру на темы трех русских народных песен". Мелодия использована целиком в некоторой оркестровой обработке. (1858 г.)

ПРИМЕР 22. П.И.Чайковский ввел мелодию русской народной песни "Во поле береза стояла" в финал Четвертой симфонии. Мелодия использована целиком в некоторой оркестровой обработке, весьма похожей на балакиревскую. (1866 г.)

ПРИМЕР 23. А.П.Бородин ввел русскую народную "Песню про горы" в оперу "Князь Игорь". Чтобы не копировать мелодию, он разделил ее на фрагменты. В разных частях оперы использованы разные фрагменты. (1869-1887)

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

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

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

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

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

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

Начнем с самых больших изменений.

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

ПРИМЕР 24. Изобретение оперы (именно как жанра).

ПРИМЕР 25. Изобретение кино.

ПРИМЕР 26. Изобретение станковой живописи.

ПРИМЕР 27. Изобретение рок-музыки.

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

ПРИМЕР 28. Монтаж в кино (до этого кинематограф снимал сплошные сюжеты).

ПРИМЕР 29. Симфонический оркестр в рок-музыке (поджанр "арт-рок"). До этого рок-музыка пользовалась преимущественно электрогитарами и ударными.

ПРИМЕР 30. Бесконтурное письмо в живописи. До этого обязательным элементом живописи был предварительно проведенный контур.

ПРИМЕР 31. Историческая трагедия. До этого содержанием трагедии был легендарный или вымышленный случай. Введение реальных событий повлекло за собой необходимость в средствах выражения реальных характеров, в цитировании и т.д.

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

ПРИМЕР 32. В фильмах о войне убитые падают, вращаясь ("техника безопасности" для актеров). В фильме "Летят журавли" вращается не персонаж, а пейзаж вокруг него. (Е.С.Левин. *Художественный образ в киноискусстве*. Киев, Мистецтво, 1985. с. 51)

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

ПРИМЕР 33. "Задорный ритм трепака нашел свое отражение в классической русской музыке, в частности, в творчестве Чайковского ("Трепак в балете "Щелкунчик"). А Мусоргский использовал ритм трепака в совершенно неожиданном значении: для того, чтобы нарисовать в своих "Песнях и плясках смерти" трагическую картину смерти крестьянина в зимнюю, морозную и вьюжную ночь." (Васина-Гроссман. Книга для любителей музыки. М., "Сов. Россия".1964. с. 91)

ПРИМЕР 34. Чтобы усилить впечатление движения на портрете, Леонардо да Винчи в "Даме с горностаем", а затем в "Моне Лизе" вводит в изображение кроме лица еще и руки. Причем их "действие" не совпадает с "действиями" персонажа. (А.Каменский. За мертвой и живой водой. В сб.: "Панорама искусств" N 1. М., Сов.художник. 1978. с. 31)

ВТОРОЙ УРОВЕНЬ. Это принципиальные изменения уже известного средства выражения. Например, замена "реалий", т.е. "материала" - без замены структуры. Прототипом является предыдущее средство выражения, в котором эти реалии были иными.

ПРИМЕР 35. У Гомера красота Елены Прекрасной показана тем, что, завидя ее, троянские старцы встали. В повести Н.М.Карамзина "Наталья, боярская дочь" то же самое проделывают российские старцы при виде красоты Натальи.

ПРИМЕР 36. "От всякого новаторства Кавос был далек; оперы его по форме не поднимались выше Singspiel - водевиля с куплетными ариями, очень редкими ансамблями и диалогом вместо речитатива. Только оркестровка Кавоса была звучнее и богаче, чем у его предшественников..." (Россия. - "Энциклопедический словарь Брокгауза и Ефрона. СПб., 1898. Перепечатка: "Лениздат", 1991. с.697)

ПРИМЕР 37. "...червонные валеты" Понсон дю Террайля отразились и на художественных произведениях Достоевского. (Книга П.дю Террайля "Клуб червонных валетов" была переведена на русский язык в 60-е годы XIX века и пользовалась в России огромной популярностью. - Ю.М.) Можно считать несомненным, что вся сюжетная линия Ламберта и его подручных (из романа "Подросток"), укравших письмо у Долгорукова для того, чтобы шантажировать Ахмакову, написана под непосредственным воздействием "Клуба" и "процесса червонных валетов". Этот источник очевиден в том месте, где Достоевский повествует об образовавшейся в Москве компании шантажистов под руководством "опытного лица" (откуда и прислан Ламберт). (Г.Поспелов. О "валетах" бубновых и валетах червовых. В сб.: "Панорама искусств N 1. М., Сов.художник. 1978. с.134)

ПЕРВЫЙ УРОВЕНЬ. Это "косметические" изменения при повторе уже известных средств выражения. Прототип чаще всего очевиден - удачные средства выражения других авторов.

ПРИМЕР 38. Описание бегства из Киева в романе М.Булгакова "Белая гвардия" является очень близкой копией аналогичной сцены из "Рассказа про Ака и человечество" Ефима Зозули, опубликованного в 1919 г. Булгаков был знаком с Зозулей и читал его рассказ. (М.Петровський. Початок втечі. "Культура та життя". 25.09.88)

ПРИМЕР 39. Первый вариант картины Рембрандта "Даная" очень похож на одноименную картину художника Карраччо, написанную ранее. (Ю.И.Кузнецов. Особенности и методы изучения творческой лаборатории Рембрандта. В сб.: Психология процессов художественного творчества. Л., Наука. 1980. с.117-120)

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

Предельным вариантом первого уровня является прямой плагиат.

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

Пятый уровень				
	Четвертый уровень			
		Третий уровень		
			Второй уровень	
			Замена незначущих деталей в известных средствах выражения.	Первый уровень
Новый вид, род, жанр.	Новый тип средств выражения.	Новое средство выражения.		«Косметические» изменения в известных средствах выражения.

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

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

Странная логика.

* * *

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

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

Но сперва еще два вопроса.

1. Кто и когда изобрел:

- оперу?
- кино?
- рок-музыку?
- симфонию?

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

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

1. Изобретателей оперы и симфонии вообще не знают (даже большинство музыкантов и музыковедов). Родоначальниками рок-музыки неуверенно называют "Битлз" или Элвиса Пресли. Изобретателями кино почти единодушно называют братьев Люмьер.

2. Из симфонистов называют Чайковского, Моцарта, Гайдна, иногда Шостаковича. Из оперных композиторов - Чайковского, Верди. Из кинорежиссеров - Эйзенштейна, Тарковского, Рязанова. Из рок-музыкантов - "Битлз", Пресли, Меркьюри, Джексона.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

ПРИМЕР 40. Всякая мелодия запоминается скоро, если ее изгибы что-то напоминают, если она сделана по существующим образцам. Наоборот, если изгибы мелодии новы, они в первый момент не принимаются за мелодические... (С.С.Прокофьев.)

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

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

Часто мы об этом не задумываемся. А ведь именно это (а не массовое падение нравов), приводит к тому, например, что высшие строки хит-парадов и призовые места на конкурсах эстрады занимают песенки-близнецы и типовые исполнители. Этим же объясняется то, что "эстеты" готовы годами перечитывать стихи уже привычных, узнаваемых ими классиков, выискивая в них тончайшие оттенки наслаждения. И не воспринимая при этом прекрасную поэзию

метаметафористов или рок-поэзию. Это для них не узнаваемо. Точно так же за пределами узнаваемости художников-реалистов лежали средства выражения сюрреалистов или абстракционистов. А тончайшие игры тембров в электронной музыке абсолютно не узнаются композиторами, воспитанными на музыке оркестровой. Это нормальное явление. Противопоставлять одни средства выражения другим или выпячивать одни за счет других можно только по неведению или от душевной лени.

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

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

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

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

Вот почему никто не называет автора первой оперы - Якопо Пери. Его музыкальную сказку "Дафна" (стихи Оттавио Ринуччини), написанную и поставленную в 1594 году еще нельзя назвать оперой. Это был ряд куплетов под аккомпанемент клавесина. "Опера" была плохой! Пери еще не знал, как писать хорошие оперы! Но это было изобретение пятого уровня - новый жанр.

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

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

Кстати, на следующий день после премьеры газета писала: *"Поэт и композитор представили свое произведение в столь необычной манере, что трудно найти повод для критики..."* (Л.Тарасов. **Волшебство оперы.** Л.,

Дет.литература. 1979. с.15.) Тогда новый жанр еще только становился узнаваемым.

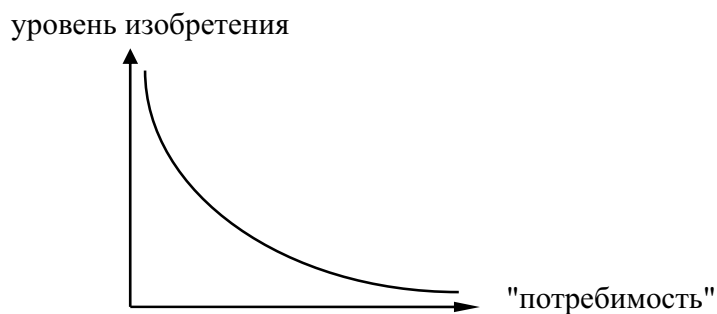
Вот почему спорят музыковеды, можно ли считать изобретателем симфонии Алехандро Скарлатти. Ведь его произведения, нарушив каноны предыдущих жанров, еще не содержали в себе новых, симфонических приемов. Они только заложили возможность создания этих приемов. А сами приемы выработали Гайдн, Моцарт, Бетховен.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

И даже братья Люмьер не являются исключением. Известно, например, что еще в 1832 году бельгиец Жозеф Плато изобрел *фенакистоскоп*. На круге изображались последовательные стадии движения какой-либо фигуры. При вращении круга в прорези прибора возникало "движущееся" изображение. В конце XIX века с аппаратами для демонстрации движения экспериментировали Мари, Майбридж, Эдисон и другие. Когда братья Люмьер демонстрировали свой первый фильм, буквально в соседнем районе Парижа уже два года работал кинотеатр Эмиля Рейно. А в 1893 году в США Томас Эдисон уже открыл первую киностудию – «Черная Мэри». Братья Люмьер, усовершенствовав предыдущие достижения, изобрели *работоспособный киноаппарат* и название нового вида искусства – кинематограф.

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

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

Соотношения между этими критериями приблизительно можно охарактеризовать таким графиком:



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

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

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

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

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

Во-вторых, потребимость стихов Пушкина высока для нас. Но никак не для подавляющего большинства его современников. Современники же Пушкина, воспитанные на стихах Жуковского, Державина и даже Тредиаковского и Ломоносова, в новых поэтических принципах ничего узнаваемого не находили. Большая часть тогдашней критики либо отмалчивалась по поводу стихов Пушкина, либо называла их безнравственными. Высказывания Булгарина, Греча и ряда других тогдашних авторитетов о поэзии Пушкина чуть ли не дословно напоминают высказывания, скажем, В.Распутина о рок-музыке.

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

* * *

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

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

* * *

"*Есть высшая смелость, - писал А.С.Пушкин, - смелость изобретения, создания, где план обширный объемлется творческой мыслию, - такова смелость*

Шекспира, Данте, Милтона, Гете в Фаусте, Мольера в Тартюфе". ("Пушкин-критик". М., 1950. с.129)

Возражайте, если есть чем!

Ни одна художественная система не появляется сразу во всей полноте. Развитие искусства происходит через изменения в художественных системах. Эти изменения могут иметь разную величину. Различают пять уровней изменения. Из них два нижних относятся к «технической» сфере, им обучают в художественных учебных заведениях. Высшие же три относятся к сфере творчества. Выявить закономерности творчества можно, изучая только эти уровни.

Кроме того, такое деление позволяет сформулировать два из множества критериев оценки художественных систем: вклад системы в развитие искусств и ее потребимость. Причем эти критерии находятся в обратно пропорциональной зависимости.

4а. "Басни" о басне.

Независимо от направления движения путь всегда лежит в гору и против ветра.

(из законов Мерфи)

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

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

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

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

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

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

Кстати, Бабрий считается посредственным древнеримским поэтом.

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

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

Басни того периода были весьма обобщенными. Персонажи из носили "говорящие" имена - Крадон, Глупон и т.п. Но уже в XVIII в., а еще больше к началу XIX века литература приобретала все более личностные черты. Потребовалось показывать не абстрактные человеческие качества, а подчеркнуть, что это качества реальных русских людей. Вот почему Крылов переходит к персонажам, носящим обычные русские имена.

Это третий уровень (новое конкретное выразительное средство).

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

46. Задачи на определение уровня изобретений.

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

И еще.

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

А пока - задачи.

ЗАДАЧА 7. К этому направлению ("прогрессивный рок" - Ю.М.) причислили и "Джетро Талл". Но их отличало сильное джазовое начало многих композиций. (А.Гаврилов. Комментарий на конверте альбома "Джетро Талл". "Мелодия", 1987.)

ЗАДАЧА 8. "Интернационал" стал началом особой страницы в творчестве балерины. И связана она с именем Айседоры Дункан. Как известно, именно великая американка впервые танцевала революционный гимн. (М.Юрьева. Преодоление. "Советская культура", 6.11.88.)

ЗАДАЧА 9. Благодаря деятельности Симеона Полоцкого и его ближайших учеников силлабический стих начинает широко применяться в литературе. Возникает новый поэтический род - лирика... (В.В.Кусков. История древнерусской литературы. М., Высшая школа. 1989. с.280.)

ЗАДАЧА 10. Новый молдавский коллектив "Фрумос", что в переводе означает "красивый", дебютировал на манеже Кишиневского государственного цирка. <...> Поиск собственного, неповторимого лица вызвал к жизни номера, доселе в цирковом искусстве не встречавшиеся. Так, впервые стали жонглерским реквизитом атрибуты молдавских пастухов: кнуты, посох, кушмы - бараньи папахи. Оригинальные трюки показывали музыкальные эксцентрики, играя не только на старинных молдавских инструментах - флуерах, кавалах, но и на сопилках, сделанных из особого вида сушеной тыквы. (В.Летов. На арене "Фрумос". "Советская культура". 1.11.88.)

ЗАДАЧА 11. (О повести И.Грековой "Перелом" - Ю.М.) Среди этих многих я бы особенно выделил доктора Чагина - внешне сурового, "Колючего", а на поверку душевно тонкого и удивительно благородного. Сам прием контраста внешности и внутреннего содержания героя, конечно же, не нов. Ново то, как зримо, живо написан этот человек (не удержусь от цитаты: "Дом Чагина - двухэтажный, солидно насупленный, с козырьком у подъезда, чем-то похож на него самого".). (А.Андрянов. Удары счастья. "Литературная газета" 7.10.87.)

ЗАДАЧА 12. Сравните два отрывка:

Пройдет стар человек - перекрестится,

Пройдет молодец – приосанится.
 Пройдет девица – пригорюнится,
 А пройдут гуслиеры – споют песенку.

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

Плывут пароходы – привет Мальчишу!
 Пролетают летчики – привет Мальчишу!
 Пробегают паровозы – привет Мальчишу!
 А пройдут пионеры – салют Мальчишу!

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

ЗАДАЧА 13. До Джотто ди Бондоне рисунок был плоским. Джотто... сосредоточил свое внимание на открытии способов, могущих привести к тому, что рассматривая полотно, мы получим впечатление, что смотрим на фигуры трехмерные. Как этого достичь?

Во-первых, пользуясь светом и тенью; во-вторых, пользуясь сокращением перспективы. (Joanna Guze. *Na tropach sztuki. "Nasza Księgarnia". Warszawa. 1982. s. 144-145*)

ЗАДАЧА 14. А вот еще одна вариация на тему песни и цветка и уже о результатах единения. А.Макаров ("Наш современник", N 1, 1988) полагает так: "Я поздний цветок, я цветок полевой... Земля - это мать моя, небо - отец. Земля - это музыка, небо - певец. Я - песня в пространстве".

И тогда уж сравните – вот молодой И.Тюленев ("Молодая гвардия", N 12, 1987) : "Холодный свет касается лица, стою и прозреваю от печали. Мне поле - мать, а небо за отца, как хорошо втроем мы помолчали". (А.Пикач. Про студень из ножек болотного гнуса... "Литературная газета". 25.05.88.)

ЗАДАЧА 15. Прием внутреннего монолога в кинематографе впервые применил Довженко. (По статье Е.Громова "Тема" с вариациями. "Литературная газета". 1.10.86.)

ЗАДАЧА 16. Сравните два отрывка:

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

(В.С.Высоцкий. "Чужая колея". В кн.: Владимир Высоцкий. Человек. Поэт. Актер. М., Progress Publishers. 1990. с.82.)

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

Ощущаю, ибо в основном
Двигается моя телега
В рамках своей колеи.

(М.Тернавський. "Коля". В кн.: "За видноколом". Симферополь. "Таврія". 1986. с.60-61. Подстрочный перевод с украинского - Ю.М.)

ЗАДАЧА 17. Витраж – это своеобразный вид живописи, где изображение достигается не красками, а кусочками цветного стекла. Если такой композицией из разноцветных кусочков стекла заменить обыкновенное оконное стекло в раме, то все помещение наполняется цветным светом, и создается необыкновенный художественный эффект. <...>

Цветное стекло в Европе знали уже давно, а искусство витража начало развиваться только около X века, когда в странах Западной Европы начали строить большие церкви... (S.Cielava. Mākslinieks un viņa darbnīca. Rīga. "Liesma". 1988. lpp.39-42)

ЗАДАЧА 18. А уж о языке "Записок охотника" и говорить нечего! Как и многое другое в литературе, он (Тургенев – Ю.М.) и здесь п е р в ы й так чутко уловил народный говор, так умело ввел в рассказы местные слова, что без них куда беднее было бы описание и этих орловских, калужских, тульских мест, и Хоря с Калинычем, Бирюка..." (И.Рыжов. "...кругом Россия - родной край". "Советская культура" 6.11.88.)

ЗАДАЧА 19. Джойс (Джозе) Джеймс (1882-1941), ирландский писатель. <...> Роман "Улисс" (1922) – хроника одного дня из жизни двух героев, соотношенная с эпизодами из "Одиссеи" Гомера, первое произведение литературы "потока сознания"... (СЭС, М., Сов.энциклопедия, 1989, с.389)

ЗАДАЧА 20. Сравните два отрывка:

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

(Д.Сухарев. "Чупа". по публикации в "Литературной газете" от 10.02.88)

"...хрипя, задыхаясь,
в хлорном хапахе хмерти."

(С.И.Кирсанов. "Герань-миндаль-фиалка". 1938. В кн.: Семен Кирсанов.Собр.соч. в четырехтомах. Т.2. М., Худ.лит. 1974)

ЗАДАЧА 21. Мне кажется, не так уж часто у нас говорят о самых маленьких театрах – замечу, самых маленьких в мире, в которых работает всего лишь один актер, но он играет все роли, и спектакль в таком театре занимает столько же времени, сколько и в театре обычном, собирает то же количество зрителей и благодаря своему особому репертуару воздействует на человека, как и "большой" спектакль.

Первооткрывателем такого театра, как, собственно, и самого жанра, капризного и своеобразного, был выдающийся советский артист Владимир Яхонтов. (В.Поволяев. Лицом к лицу. "Литературная газета". 26.11.86)

5. Кирпичики ХС

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

Гален

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

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

Как же ответить на него и на десятки ему подобных?

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

"...изучение всех элементов творчества как формальных представляется важнейшим и, может быть, единственным способом постижения путей творчества" - рекомендует искусствовед А.Г.Горнфельд.

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

"Глаза Катюши Масловой были черны, как мокрая смородина."

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

Совсем не вся фраза. А всего три слова: "...как мокрая смородина."

Эти три слова и есть то *средство выражения*, которым передана тема.

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

Итак, мы получили:

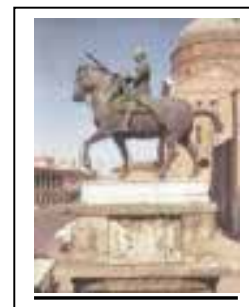
ТЕМА: Чернота глаз героини.

НОСИТЕЛЬ: "Глаза Катюши Масловой были черны..."

СРЕДСТВО ВЫРАЖЕНИЯ: "...как мокрая смородина".

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

ПРИМЕР 41. "Бронзовая статуя Гаттамелаты выполнена Донателло в 1453 году и стоит в Падуе. У нее высокий постамент, благодаря чему статуя ясно выступает на фоне неба". (Б.Р.Вишпер. Введение в историческое изучение искусства. М., Изобразительное искусство. 1985. с.104.)



Т: Возвышение образа Гаттамелаты.

Н: Постамент.

СВ: Постамент сделан очень высоким.

ПРИМЕР 42. "...именно благодаря крупному масштабу и откровенно условной плоскостной трактовке ордена здание (Палаццо Вальмарана работы архитектора Палладио - Ю.М.) выглядит среди скромных соседей сильным, сдержано величавым и почти надменным". (В.Ф.Маркузон. Античные элементы в архитектуре итальянского Возрождения. В сб.: Культура эпохи Возрождения. Л., Наука. 1986. с.66-67)



Т: Величественность, мощь здания.

Н: Орден.

СВ: Колонны сделаны не круглыми, а "плоскими".

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

ПРИМЕР 43. "...во второй половине XVII столетия создается и развивается новая демократическая литература. Отражая художественные вкусы посадского населения, она разрабатывает светскую тематику... <...> В центре внимания демократической литературы - судьба обыкновенного посадского человека, пытающегося строить жизнь по своей воле и разуму. (В.В.Кусков. История древнерусской литературы. Изд. 5-е. М., Высшая школа. 1989. с.269-270)

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

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

СВ: Введение нового типа героя - обыкновенного человека.

Заметим, что если в **ПРИМЕРЕ 41** мы рассматривали ранг части скульптуры (постамент), а в **ПРИМЕРЕ 42** - ранг части здания (орден), то в

ПРИМЕРЕ 43 речь идет об очень высоком ранге - жанре или даже целом направлении в литературе. Тем не менее функциональные части **ХС** остаются теми же самыми.

Однако, сравним этот пример со следующим.

ПРИМЕР 44. Один из персонажей балета Чайковского "Щелкунчик" = фея. Чтобы передать музыкальными средствами воздушный характер феи, Чайковский ввел новый инструмент - челесту. Раньше этот инструмент в оркестрах не применялся.

Т: Воздушность феи.

Н: Музыкальная тема феи.

СВ: Новый инструмент (с новым тембром).

В **ПРИМЕРЕ 43** герой - вообще герой - уже был в предыдущих жанрах.

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

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

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

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

ПРИМЕР 45. Известный болгарский переводчик Сидер Флорин в книге "**Муки переводческие**" (М., Высшая школа. 1983.) рассказывал о своей работе над переводом романа Джека Лондона "Маленькая хозяйка большого дома". Там есть сцена, в которой героиня смотрит в зеркало и сравнивает себя с хорьком - хитрым и хищным. Переводить это сравнение на болгарский язык не стоило: для болгар хорек ("пор") - противоположное, вонючее создание. Пришлось превратить его в куницу. Куница (по-болгарски "златка") в болгарской культуре полностью выполняет все те смысловые и эмоциональные функции, которые для американца связаны с хорьком.

Итак, запомним правило:

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

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

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

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

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

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

ПРИМЕР 46. "Малое количество подробностей приводит к тому, что вместо полноты ощущения жизни на экране возникает сухая, примитивная схема. Вот, например, один начинающий режиссер должен был снять кабинет председателя колхоза. По его распоряжению была построена незатейливая декорация, кабинет обставлен соответствующим реквизитом: письменный стол, телефон, кресло, на стене карта земель колхоза... Вот и все. На экране эпизод получился ходульным, фальшивым.

Опытные художники знают: помимо самых необходимых вещей, в кадре должны быть еще вещи "лишние". Ведь точно так и в жизни. Всюду, куда бы мы не посмотрели, помимо строго функциональных предметов, оказывается много предметов "лишних", ненужных. А они-то как раз и создают ощущение реальности." (Е.П.Загданский. *От мысли к образу. Киев, Мистецтво. 1986. с.178*)

Иными словами: в приведенной ХС был совершенно недостаточен носитель.

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 помешают 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: А.М.Левидов. Автор-образ-читатель. 2-е изд. Л., изд-во ленинградского университета. 1983. с.61*)

* Если, конечно, вы не историк.

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

ПРИМЕР 48. "...в интересной книге Ю.Юзовского "Образ и эпоха". В главе, посвященной шекспировскому фестивалю в Армении, автор рассказывает о постановке сцен призрака в одном из ереванских театров. Судя по описанию, режиссер пытался напугать зрителей миганием таинственных световых пятен и декламацией в рупор, напоминающей, по словам критика, испорченное радиовещание." (Г.М.Козинцев. Наш современник Вильям Шекспир. Л_М., Искусство. 1966. с.186-187)

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

"Тайна сия велика есть".

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

В самом строгом смысле такого не может быть. Даже когда мы произносим обычные слова, например, "дом", мы используем не сам дом, а его словесный знак, символ, образ. Это та самая "магическая функция", о которой мы говорили. Которая и составляет суть искусства.

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

И это проявление очень важной тенденции, закономерности:

Уже использованные средства выражения превращаются в носитель.

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

ПРИМЕР 49. "...С.Д.Меркулов в проекте 1918 года памятника К.Марксу в Москве для усиления значимости образа великого мыслителя водрузил его фигуру... на четырех слонов". (О.В.Яхонт. Советская скульптура. М., Просвещение. 1988. с.11)

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

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

ЗАДАЧА 22. Представьте себе, что вы – художник-медальер, то есть тот, кто делает художественные медали. Вы задумали очередную работу посвятить великому художнику Эль Греко. Причем с особенным нюансом темы: необходимо показать углубленность художника в себя.

Как это сделать в рамках выбранного жанра?

Хочется сразу предупредить. Мы с вами начинаем непривычное дело – "технологическую" работу по созданию ХС. Она отличается от обычных представлений о работе в искусстве. В первую очередь тем, что требует строгой **дисциплины мышления**. Романтические "творческие муки" нам с вами будут только мешать. Не бойтесь, умение мыслить дисциплинировано не убивает романтику творческого труда. Не понравится эта модель – легко вернуться к прежней. У нас же с вами теперь полимодельное мышление!

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

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

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

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

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

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

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

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

"...создавая медаль, посвященную Эль Греко, художник долго изучал биографию великого живописца, его произведения, стремясь превратить медаль в подобие жизни, в образ, в котором раскрылась бы внутренняя сила этого человека. Для этого ему пришлось отступить от традиционной плоскости, изогнув поле медали, и поместить портрет в ее глубину. Так была найдена форма, которая смогла подчеркнуть углубленность в себя великого живописца, его отрешенность от внешнего мира..." (С.Петров. "Оттенки чувств", застывшие в металле. "Наука и Техника" №2, 1989)

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

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

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

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

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

А сейчас еще две задачи для самостоятельной работы.

ЗАДАЧА 23. В фильме Михаила Ромма "Девять дней одного года" есть такой эпизод. Физик Гусев (главный герой фильма) заходит в лабораторию, где стоит созданный им фазотрон. Это сооружение предназначено для исследования мощных ядерных реакций. Режиссер хотел в этом кадре поставить перед зрителем вопрос: "в силах ли человек справиться с джином, которого он сам выпустил из бутылки - с атомной реакцией"? Как это сделать без монологов и закадрового голоса - одним видеорядом эпизода?

ЗАДАЧА 24. Скульптор работает над памятником. Обычно одной из задач памятника является выделение героя скульптуры из рядовой бытовой среды. Скульптор же хотел показать обратное: герой скульптуры по-прежнему среди нас; это такой же человек - он не "рвался в монументы". Как это сделать?

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

ЗАДАЧА 25-а. Вы находитесь в Древней Греции. Скульптура еще только начинает свое развитие. Одной из подтем ее было изображение богов. Допустим, вам нужно впервые (раньше эта мысль не приходила скульпторам в голову) изваять бога войны Ареса.

Как будет выглядеть скульптура?

Задача предельно проста.

Н: Скульптурное изображение бога.

А чтобы показать, что это бог именно войны, нужно вооружить его.
СВ: Оружие (Не забывайте, что это делается впервые.)

ЗАДАЧА 25-б. Оружие в качестве символа бога войны перешло в разряд носителя. Его изображают на скульптурах повсеместно. И чем дальше, тем этого оружия становится больше. Теперь же нужно изваять богиню военной победы Нику. Здесь важно помнить, что греки считали Нику куда более сильной богиней, чем Арес. Некоторые скульпторы пытались изображать Нику, попирающую ногой кучу оружия. Но при этом возникала ненужная ассоциация – Ника сильнее Ареса в военном смысле. А дело-то обстоит как раз наоборот: она и без оружия сильнее.

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

Эта задача посложнее. Решить ее слушателям семинаров в первую очередь мешают... их эрудиция. Все хором начинают предлагать приставить Нике крылья. Они же видели такую - это знаменитый спортивный приз. Очень трудно бывает остановиться и спросить себя: а каким образом крылья раскрывают тему превосходства над богом войны?

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

Н: Фигура женщины.

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

СВ: Отсутствие оружия.



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

ЗАДАЧА 25-в. Но при всей своей божественной силе Ника – жутко непостоянная женщина. Никогда нельзя сказать, на чьей стороне она будет в следующий момент. Только что была здесь – и уже у противника!

Как на следующей скульптуре показать эту ее черту?

Н: Ника без оружия.

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

СВ: Крылья.

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



ЗАДАЧА 25-г. Войны в Древней Греции продолжались веками. То одни, то другие города брали верх. И Нику продолжали изображать крылатой. Наконец, самым сильным городом-государством оказались Афины. Им удалось расправиться со всеми противниками. Нет и никогда не будет воинов, равных афинянам. Поэтому в очередном изображении Ники, которое предназначалось для Афин, нужно было отразить противоположную тему. Богиня победы навсегда останется в Афинах. Она больше не перелетит к другим войскам!

Как это показать?

Н: Крылатая Ника.

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

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

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

ЗАДАЧА 25-д. Если бы Ника была изображена просто без крыльев, это могло бы вызвать мысль о том, что ее в Афинах удерживают насильно. Отсюда новая тема.

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

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

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

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

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

Т-1: Чернота глаз.

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

СВ-1: ...как... смородина.

Т-2: Блеск глаз.

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

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

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

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

5а. Задачи на выявление структуры ХС.

В этом разделе приведены десять описаний различных ХС.

Попробуйте выявить в этих описаниях составные части ХС: *тему, носитель, средство выражения*, а если есть - то и *управляемый элемент*.

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

Итак, - задачи.

ЗАДАЧА 26. (О фризе на афинском Акрополе - Ю.М.) Праздничное шествие на "фризе" - так называется вытянутый в ленту рельеф - завершается пиром богов, и здесь боги не превосходят людей ни ростом, ни осанкой, ни пышностью одеяний. Восседавая за столом, бог-кузнец Гефест и основательница ткачества Афина беседуют между собой просто и дружелюбно, как обыкновенные труженики по окончании дня. (Б.Бродский. Связь времен. М., Детская литература. 1974. с.49)



ЗАДАЧА 27. ...бронзовый бюст самого Петра I. Сжатые челюсти, слегка сдвинутые брови, гордо приподнятый над тонким кружевом воротника волевой подбородок раскрывает натуру порывистую и стремительную. Беспokoйные ломающиеся складки горностаевой мантии и чеканный рыцарский панцирь подчеркивают всепобеждающую силу. Не прибегая к лести, Растрелли создал образ человека, полного ума и энергии, убежденного и в то же время нетерпимого, беспощадного. (Там же, с.209-210)



ЗАДАЧА 28. (О храме Софии в Константинополе - Ю.М.) ...церковь... утверждала, что мир стоит на страданиях и муках, и предписывала художникам изображать мучеников на подкупольных столбах, то есть архитектурных опорах, на которых держится вся сложная каменная конструкция храма. (Там же, с.109)



ЗАДАЧА 29. (В древнегреческом полисе Пергаме на площади стояла скульптура, изображавшая бога солнца Гелиоса – Ю.М.) Во II веке в Пергаме были подданные и был василевс, вознесенный над ними, подобно богам, и его изображения ставились в ряду с божествами. <...> Гелиос был явно похож на василевса Аттала II – победителя галатов. (Там же, с.65)

ЗАДАЧА 30. Посмотрите Пьеро делла Франческа. Его язык кажется абсолютно ясным. А присмотритесь: голова строится как идеальный овал, нос превращен в пирамиду; и так – любая деталь. Художник пишет абсолютно осознанную, конструктивно переосмысленную форму. И до тех пор, пока он не переплавит всю натуру в такие пластические формы, которые отвечают его мировоззрению, живописный мир картины не может быть сотворен. (Д.Жилинский. О языке искусства. В сб.: Панорама искусств № 1. М., Советский художник. 1978. с.160)



ЗАДАЧА 31. (О спектакле "На всякого мудреца довольно простоты" в ЛБДТ. Режиссер Г.А.Товстоногов; роль Глумова исполняет актер В.Ивченко – Ю.М.) Его Глумов не уходит, а остается; лишь формально, на время не далее турусинского сада, покидает сцену Наполеоном, диктатором (одна рука за спину, другая – за отворот сюртука), безжалостно отчитав "мудрецов" и нешуточно им угрожая. (В.Максимова. Возвращение к Островскому. "Правда", 31.01.86.)

ЗАДАЧА 32. К Всесоюзной художественной выставке 1942 года "Великая отечественная война" скульптор Матвей Генрихович Манизер... исполнил портретную статую Зои Космодемьянской... главной темой которой стал момент принятия Зоей твердого решения. "Умереть или вернуться героем" – последние ее слова, сказанные матери при прощании...

В портретной статуе скульптор создает возвышенный образ героини. Композиция памятника зеркально повторяет известную античную скульптуру, изображавшую Артемиду – прекрасную и воинственную богиню Древней Греции. (О.В.Яхонт. Советская скульптура. М., Просвещение. 1988. с.115-116)



ЗАДАЧА 33. В сознании древнерусского писателя категории этического и эстетического сливались. Добро всегда прекрасно, оно исполнено света и сияния. Зло связано с тьмой, помрачением ума. (В.В.Кусков. История древнерусской литературы. М., Высшая школа. 1989. с.12)

ЗАДАЧА 34. (О картинах XVIII века в стиле "русский примитив" – Ю.М.) ...они были важным связующим звеном между столичной, преимущественно придворной культурой и художественным сознанием обширных и разных в сословном смысле слоев городского и сельского населения, очень ярко воплощали самоощущение дворянина, чиновника, купца. (Ю.Герчук. Век портрета. В сб.: Панорама искусств № 1, М., Советский художник. 1978. с.70)



ЗАДАЧА 35. Символика виноградной лозы, как известно, связана с дионисийским началом (атрибут Вакха). Наряду с этим в ней заключалась идея спасения, ибо вино символизировало эликсир вечной жизни или бессмертия. <...> Вероятно, виноградные лозы, покрывающие мозаику свода в Санта Констанца в Риме, имеют именно этот смысл. Это самый ранний памятник после официального принятия христианства. Прямой аналогией служит мозаика пола языческой виллы в Пиацце Армерине в Сицилии, которая датируется временем между 320 и 360 годами. Существует такое мнение, что одни и те же мастера работали одновременно по заказам язычников и христиан. (Н.Хелу. Мозаики V-VI веков в Ливане. В сб.: Панорама искусств № 8, М., Советский художник. с.52)



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

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

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

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

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

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

II. ТЕМАТИКА.

*О чести спорились философ и портной.
"Я душу, - говорил философ, - украшаю".
-"А я, сказал портной, - все тело убираю:
Так что же есть честней, покрывка или подбой?"*

О.П.Беляев.

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

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

6. Под одеждами голого короля.

- Каждый считает, что может стать писателем, - сказал он с легкой иронией.

- Попытка - не преступление, - отпарировала она.

- Преступление думать, что это легко, - гнет он свое. - Но если всерьез подойти, быстро выясняется, что труднее занятия нет.

- Особенно когда вам абсолютно нечего сказать, - возразила она. - Может оттого-то и считается, что писать так трудно? Если человек умеет составлять предложения да пользоваться словарем, может вся трудность в том одном, что ничего-то он толком не знает и ничего-то его не волнует?

Курт Воннегут

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

Как конструировать новые, опережающие темы?

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

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

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

С другой же стороны...

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

ПРИМЕР 50. Знаменитый древнегреческий поэт Тиртей (VII в. до н.э.) писал:

"Вражеских полчищ огромных не бойтесь, не ведайте страха. Каждый пусть держит свой щит прямо меж первых бойцов, жизнь ненавистной считая, а мрачных предвестников смерти столь же милыми, сколь милы нам солнца лучи. Сладко ведь жизнь потерять, среди воинов доблестных павши, - храброму мужу в бою ради отчизны своей..." (Тиртей. Фрагменты: 6-7. Греческая литература в избранных переводах. М., 1939. с.85)

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

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

То есть, все наоборот. Вот вам и "вечные темы".

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

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

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

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

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

А уж потом перейдем к конкретным закономерностям их развития.

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

6а. Капуста и короли.

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

Омар Хайям.

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

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

Рассмотрим основные этапы жизни групп.

1. Рождение.

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

Возникновение, стабилизация и исчезновение группы схематически показаны на схеме.



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

Удобным примером может служить история христианства. В I в. н.э. в Малой Азии и Греции возникло несколько иудейских сект, которые отличались от ортодоксального иудаизма тем, что активно готовились к концу света. Эти общины

были глубоко демократичны. Роль распорядителя совместных обрядов (епископа) выполняли все поочередно. Постепенно епископы выделяются из общей массы. Появляется духовенство и клир – вспомогательные, «технические» службы. Епископами руководят патриархи, патриархами – папа. Рядовые члены общин остаются в стороне от благ и власти, и многие из них были этим недовольны.

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

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

Так внутри христианской церкви появились идеологи нового направления. Они активно проповедовали свои идеи. В IV в. в христианском мире шла напряженная борьба между арианами и афанасианами. Арий и его последователи (например, константинопольский патриарх Несторий) отстаивали идею, что Христос вовсе не бог, а человек, который в результате своей деятельности стал Мессией. Как видим, речь идет по-прежнему об иерархии. Вселенские соборы то принимали, то отвергали новые идеи. Никейский собор, например, принял совершенно потрясающее по своей нелепости решение: Христос рожден, но не сотворен. Поэтому он сидит рядом с Отцом и единосущен ему. В результате Антиохийская, Египетская и Армянская церкви отошли от общей христианской. Первые две вернули путем кровопролитной войны. Армянская не присоединилась до сих пор.

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

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

И тогда на первый план выходят "борцы". Они своими активными действиями разрушают старые группы. Они же создают и новую группу, поскольку

культуру группы, как мы знаем, формирует именно деятельность. Уже затем к этой группе частично примыкают "агитаторы" и "недовольные".

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

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

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

2. Развитие.

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

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

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

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

проводились куда более планомерно и жестоко, чем в свое время гонения язычников на христиан.

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

Именно здесь коренятся первые ростки будущего недовольства. Через некоторое время наступает, как говорят математики, "точка перегиба". Усилия, предпринимаемые группой для выживания, начинают значительно превышать результат основной деятельности. Для группы становится гораздо важнее сохраниться, чем поддерживать свою первоначальную деятельность. Именно ту, ради которой она когда-то возникла. Если раньше создавалась *группа для дела*, то теперь приходится спешно подыскивать *дело для группы*.

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

3. Старость.

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

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

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

А попытки возрождения будут. Не важно, что время ушло. Не важно, что "возрождатели" уже давно не знают, какова была та, старая группа; они питаются

собственными несвязными иллюзиями о ней. Если этих "возрождателей" будет не слишком много, они превратятся в милых чудаков. Но если их количество перерастет в качество и они получают хоть минимум власти... Реально они бессильны воплотить свои мечты. Поэтому им остается только одно: насилие.

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

* * *

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

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

Кстати, о нравственности. Перевоспитание молодежных групп - хиппи, панков, металлистов – долгое время было одним из основных занятий учителей гуманитарного цикла. Это мы все видели.

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

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

7. О чем напишут завтра?

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

Коран, сура 21, стих 109.

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

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

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

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

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

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

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

а) Описание разных типов людей, входящих в группу. Они выполняют основную, а позже вспомогательную деятельность группы. Описание взаимодействия членов группы между собой.

б) Взаимодействие членов группы с представителями других групп. Это взаимодействие заканчивается нравственной победой "своих".

в) Ретроспективный взгляд на "недовольных", "агитаторов", и "борцов" с размежеванием их на "своих" и "чужих" и оценкой их сквозь призму представлений новой группы. Сюда же относится полное одобрение поступков "своих" (даже заведомо отрицательных - убийства, пьянство и т.п.). Тут же и возвеличивание "отцов-основателей" группы. Причем основание группы описывается, как тяжелая, но быстрая победа.

г) Переработка исторических событий в свете взглядов новой группы.

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

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

Вспомним одну из популярных некогда тем - спорт. Тема была исключительно положительной. Но постепенно стали появляться произведения, в которых отдельные нетипичные спортсмены, тренеры, чиновники и бизнесмены от спорта оказываются "нехорошими людьми". А в некоторых случаях спорт приводит к негативным моральным последствиям. Что ни в коем случае не бросает тень на в целом положительное явление. Со временем число этих "отдельных нетипичных" разрастается.

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

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

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

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

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

Однако, "*психологизация*" сильно действует только на тех людей, чьи вкусы формировались в период развития *темы*. А это не столь уж большая группа. Просто у нее теперь в руках все рычаги воздействия на потребителя - система распространения, критики, науки, массовой информации, обучения и воспитания. Эта господствующая группа давит на тех, кто формировался позже или в других группах. Для последних же нюансы *темы* или скучны, или непонятны. Наши опросы показали, что для современных старшеклассниц, не страдающих комплексом неполноценности, муки и поведение Татьяны Лариной или Наташи Ростовской представляются в лучшем случае нелепыми. (Если, конечно, не принимать за чистую монету то, что эти девушки пишут в школьных сочинениях.) А группе лесбиянок (у них тоже своя культура) эти персонажи вообще кажутся неестественными.

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

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

Пример 51. "Приходится сказать, однако, что ныне, по данным просвещенческой статистики, "русский отрок" все меньше обращается к Некрасову и если идет в своем развитии **в другую сторону**, то уже не **после Некрасова**, а потому и вряд ли идет **дальше**. В таких случаях мы чаще всего склонны обвинять поэта: не устарел ли, не отстал ли? А вопрос, может быть, стоит поставить иначе: а не отстал ли "русский отрок" от заданной высоты в своем, иной раз стремительном попятном духовном движении? Может быть дело не в поэте, а в иной раз расстраивающемся у "русского отрока" механизме солидарности, сочувствия и сострадания?" (Н.Скатов. **Перечитывая Некрасова. "Литературная газета" 15.07.87.**)

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

У *анти-темы* пока больше возможностей. Ее поддерживают и другие группы, сытые по горло "вечными ценностями" полумертвой *темы*. Будущее пока за ней. Ее будет разрабатывать новое поколение, в нее переметнется и часть тех, кто не совсем удачно работал в *теме*. Антитему, которая станет новой темой,

ожидает та же судьба - сначала психологизация, а потом причисление к лику нетленных и вечных. Сколько их, вечных, кануло в Лету, не успев даже договорить проклятья в адрес неверных. История искусств показывает ясно: пока тема жива, она не нуждается в увековечивании. Это удел уже умирающих, нежизнеспособных тем. *Анти-тема*, как и *тема*, завершает свой жизненный цикл. Отличия новых произведений друг от друга становятся незаметными. Узнаваемость оборачивается стандартизацией.

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

Линия развития темы началась насмешкой и закончилась пародией...

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

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

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

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

И, наконец, третий путь - *замена "внешней среды"*, условий, в которых до сих пор развивалась *тема*. Перенос *темы* в другую группу, в другую культуру. Возьмем, например, такое французское изобретение, как введение потусторонних персонажей в бытовые события (Ж.Казот. "Влюбленный дьявол"). Перенос этой *темы* из Франции в Малороссию (Украину), т.е. в совершенно другие условия, дал целый поджанр романтической повести - малороссийскую повесть. Один из наиболее известных примеров (из сотни похожих) - "Вечера на хуторе близ Диканьки" Н.В.Гоголя.

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

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

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

* * *

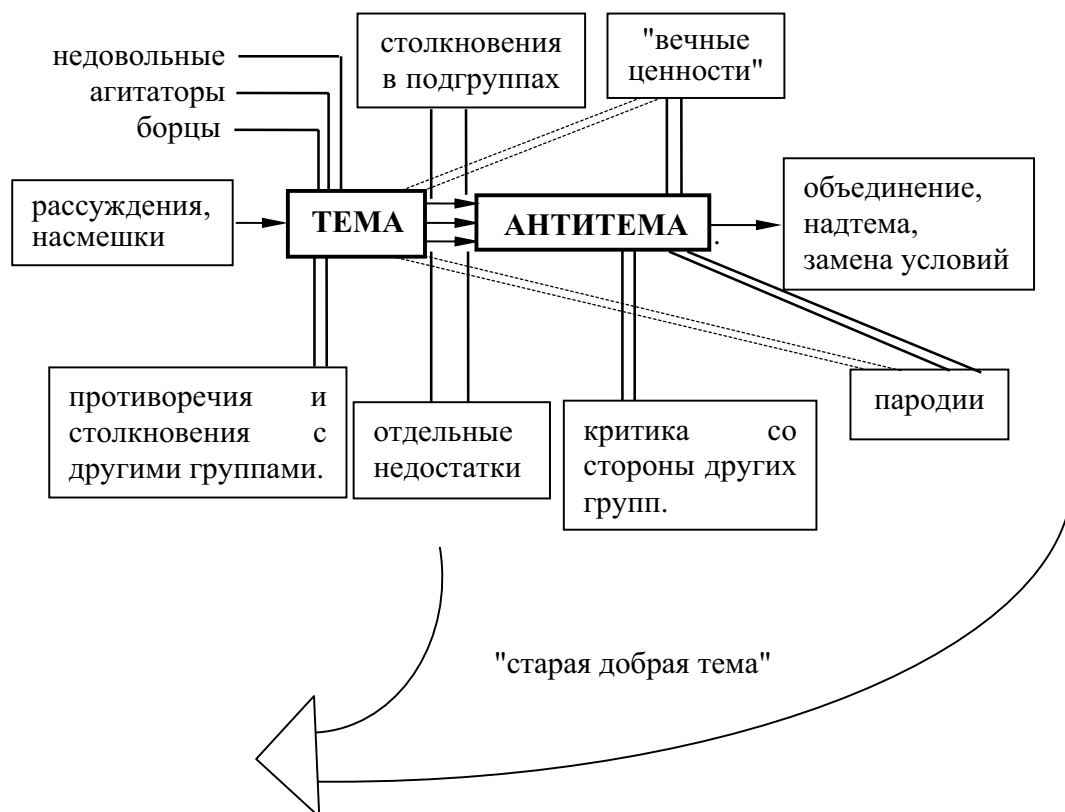
Всегда ли развитие тематики идет таким образом? И да, и нет.

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

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

Но долго удерживать свои позиции "плакальщики" по старым добрым временам не могут. Проходит поколение-два, и они забываются. И мы невольно начинаем думать, что меньшинство - это и было все тогдашнее искусство. Как мы представляем себе, например, русскую литературу начала XIX века? Пушкин, его круг, декабристы, пара-тройка романтиков... А ведь это была количественно небольшая и мало кому известная группа (сейчас в это так трудно поверить!). Основную массу составляли классицисты, сентименталисты, романтики. За период до сорокового года XIX века в России издавалось до сорока литературных журналов и газет. Выходили сотни, если не тысячи наименований книг. Это значит - сотни и сотни писателей, поэтов. Мы же литературой этого периода называем пару десятков писателей и поэтов, к тому же тогда не слишком популярных. Подлинной популярностью пользовались не Пушкин, а Жуковский, Батюшков, Давыдов. Не Гоголь, а Сенковский, Бестужев-Марлинский, Соллогуб. На вопрос, кто в России в начале девятнадцатого века писал прозу, наши современники сейчас вспомнит разве что "Капитанскую дочку" да "Дубровского". А ведь тогдашние люди читали по большей части других авторов - романтиков, сентименталистов, да и классицизм еще отнюдь не сдал своих позиций. Десятки авторов, сотни талантливых произведений. Но менялись времена, менялись понятия, менялась культура (не портилась - менялась!). Классицистов нашим современникам читать уже почти невозможно - устарел язык, не актуальна тематика... И мы спокойно отдаем всю эпоху той количественно небольшой группе, которую сегодня еще понимаем.

Теперь обобщим вышесказанное в виде схемы.



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

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

7а. Сложный путь "простых людей".

(Глава написана совместно с А.Б.Соколом.)

Чушь!
 Не течет момент.
 И течь не должен.
 Ни с места он
 и вечно недвижим,
 как лед,
 который лыжами заскользжен.
 Не убавляем он,
 не растяжим,
 не начат никогда
 и не продолжен.
 А это мы -
 скользим,
 течем,
 бежим...

Семен Кирсанов.

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

ПРИМЕР 52. "Бедные крестьяне... они работают день и ночь, но... едва имеют дневное пропитание... насилу могут платить господские поборы" (1)*

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

"Добродетельный и честный крестьянин для меня во сто раз драгоценнее дворянина, счисляющего в своем роде до тридцати дворянских колен, но не имеющего никаких достоинств" (3). Добродетельность и честность крестьян дворянин Крылов, естественно, хочет видеть тоже дворянского типа. Нереальность таких качеств не имеет при этом значения. Вот почему *литературные образы крестьян*, которые появляются в этот период, еще туманны и малореальны.**

* Нумерация источников относится только к этой главе.

** Упоминания крестьян встречаются в литературе и раньше. Но это не тема, не образы; скорее, это элемент пейзажа, вроде "оратая" в "Слове о полку Игореве". Или персонажи героические, такие, как Илья Муромец. По своей деятельности он не крестьянин, только происходит из крестьянской семьи.

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

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

В самой крестьянской среде тем временем происходят изменения.

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

ПРИМЕР 53. Вот типично романтическое утверждение Ивана Васильевича - персонажа повести Соллогуба "Тарантас": "Посмотрите-ка на русского мужика: что может быть его красивее и живописнее?" (5).

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

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

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

ПРИМЕР 54. Характерное высказывание Герцена: "Крепостной человек убил своего помещика, вступившись за честь своей невесты. И превосходно сделал, прибавим мы" (8).

ПРИМЕР 55. Аналогично у Некрасова: "Нам подобает пить! Пьем - значит силу чувствуем!" (9).

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

ПРИМЕР 56. Вот утверждение Г.Успенского: Беззаконная жизнь во всех отношениях, жизнь грубая, жирная, неряшливая, нецеремонная, - а главное, непременно "дармоедная", - вся от одного дуновения той неотразимой правды, сознание которой пришло вместе с освобождением крестьян, разложилась, и еще недавно торжествующий, авторитетный, властный, крепко держащийся на ногах человек превратился в совершенное ничтожество, в нищего и подсудимого одновременно" (10).

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

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

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

Анти-подтемы являются зеркальным отражением **подтем**, они столь же типичны. Ниже представлены параллельные ряды примеров **подтем** и **анти-подтем**. Обратите внимание на годы написания упомянутых произведений.

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

Таким образом, к концу XIX-началу XX века в русской литературе сформировалась отчетливо видимая **анти-тема**: крестьяне царской России окончательно лишены всякого человеческого облика.

Кстати, о реализме русских "писателей-реалистов". Когда В.А.Слепцов еще в середине XIX века поднимал кое-какие *анти-подтемы* русского крестьянства, Тургенев обвинял его в... отсутствии фантазии при описании характеров русских крестьян.

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

ПРИМЕР 57. "...добрые, простые с виду люди оказались просто гнусными, недостойными негодьями, тупо и бессмысленно разбивающими свое собственное благо" (32).

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

Конечно, развитие идет неравномерно. И в конце XIX-начале XX века появлялись произведения с хорошими крестьянами (38). Именно они вызывали восторг старшего поколения, воспитанного на Некрасове и Тургеневе. У молодого же поколения тот же Бунин вызывал скептическую улыбку - его патриархальные крестьяне были уже красивой ложью.

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

ПРИМЕР 58. В рассказе А.П.Чехова "На подводе" прекрасно показана эта зависть к молодой учительнице, которая чаще всего имеет дело с пьяным сторожем, избивающим ее учеников. Да и в школу-то она пришла из-за нужды. (42).

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

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

"Поднятая целина" М.А.Шолохова является примером замены внешней среды: крестьяне в новых условиях - при советской власти.

Новые темы, возникшие из этих переходов, развиваются так же, как и предыдущие. Тема советских крестьян от общих и совершенно нереальных рассуждений В.В.Маяковского ("*сидят папаши, каждый хитр, землю попадут - попишут стихи*") и насмешек А.П.Платонова перешла к "хорошим" колхозникам Ф.А.Абрамова и "деревенских писателей". А В.М.Шукшин своим рассказом "Срезал" начал **анти-тему** - злобных, завистливых и необразованных колхозников. Эта **анти-тема** в каком-то смысле доживает и сейчас. Вместе с тем в рассказах Распутина, Астафьева и иже с ними до последнего были сильны страдания по патриархальному крестьянству, огульные обвинения всего нового в "падении нравов" и "бездуховности".

Цифрами в тексте обозначены:

1. Новиков Н.И. Рецепт для г. Безрассуда. В: История русской журналистики. М., 1991. с.15. 1769.
2. Эмин Ф. Адская почта. В: Друг честных людей. М., 1989. с.15. 1770.
3. Крылов И. Почта духов. Там же. с.20. 1789.
4. Радищев А.Р. Путешествие из Петербурга в Москву. Л., 1969. 1790.
5. Соллогуб В.А. Тарангас. Избранная проза. М., 1983. с.243. 1840.
6. Одоевский В.Ф. Катя, или История воспитанницы. Повести и рассказы М., 1959. с.123. 1834.
7. Тургенев И.С. Записки охотника. Избранные сочинения М., 1987. с.18. 1852.
8. Герцен А.И. Крещенная собственность. В: История русской журналистики. М., 1991. с.144. 1860.
9. Некрасов Н.А. Кому на Руси жить хорошо. Избранные сочинения. ОГИЗ. 1947. с.251. 1873.
10. Успенский Г. За малым дело. Власть земли. М., 1988. с.241. 1887.
11. Фонвизин Д. Поучение. В: Друг честных людей. М., 1989. с.120.1783.
12. Наумов Н.И. У перевоза. В: Крестьянские судьбы. М., 1986. с.142.1863.
13. Наумов Н.И. Мирской учет. Там же. с.156. 1873.
14. Каронин С. (Петропавловский Н.Е.) Безгласный. Там же. с.322. 1880.
15. Каронин С. (Петропавловский Н.Е.) Ученый. Там же, с.342. 1880.
16. Каронин С. (Петропавловский Н.Е.) Куда и как они переселялись? Там же, с. 355. 1880.
17. Засодимский П.В. Пропал человек. Там же. с.429. 1883.
18. Засодимский П.В. От сохи к ружью. Там же. с.454.1885.
19. Каронин С. (Петропавловский Н.Е.) Светлый праздник. Там же. с.312.1887.
20. Засодимский П.В. История одной уставной грамоты. Там же. с.484.
21. Слепцов В.А. Свиньи. Там же. с.54.1864.
22. Наумов Н.И. Умалишенный. Там же. с. 179.1879.
23. Эртель А.И. Поплешка. Там же. с.402. 1881.
24. Потехин А.А. Крестьянские дети. Там же. с.226. 1881.
25. Слепцов В.А. Питомка. Там же. с.44.1863.
26. Засодимский П.В. Терехин сон. Там же. с.410.1880.
27. Эртель А.И. От одного корня. Там же. с.410. ок. 1881.
28. Левитов А.И. Расправа. Там же. с.70. 1862.

29. Засодимский П.В. Черные вороны. Там же. с.471.1886.
30. Решетников Ф.М. Тетушка Опарина. Там же. с.80.1886.
31. Златовратский Н.Н. Авраам. Там же. с.204.1887.
32. Гарин-Михайловский Н.Г. Несколько лет в деревне. Рассказы и очерки. М., 1984. с.5. кон. 1880-х.
33. Гарин-Михайловский Н.Г. Карандашом с натуры. Там же. с.207. 1894.
34. Гарин-Михайловский Н.Г. В усадьбе помещицы Ярыщевой. Там же. с.254. 1894.
35. Гарин-Михайловский Н.Г. На ночлеге. Там же. с.392. 1896.
36. Гарин-Михайловский Н.Г. Волк. Там же. с.385. 1902.
37. Бунин И.А. Федосеевна. Рассказы. М.,1983. с.31. 1891.
38. Бунин И.А. Тантка. Там же. с.36.1892.
39. Бунин И.А. Жертва. Там же. с.322.1913.
40. Бунин И.А. Пожар. Там же. с.423. 1930.
41. Шмелев И.С. Росстани. Деревенские летописи. М., 1990. с.447. 1933.
42. Чехов А.П. На подводе. Там же. с.81.1897.
43. Потапенко Н.Н. Редкий праздник. Там же. с.94. 1891.
44. Чириков Е.Н. Лес разгорался. Там же. с.189, Полевой суд. с.205. 1905.
45. Вольнов И.Е. Юность. Там же. с.218. 1913.
46. Некрасов Н.А. Мороз Красный нос. Избранные сочинения. с.101. 1863.
47. Блауманис Р. Сорняк.
48. Блауманис Р. В тени смерти. 1899.

76. Уровни изменений тем.

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

Э.В.Ильенков.

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

5 УРОВЕНЬ. Изобретение принципиально новой темы - введение в сферу искусства новой группы.

Например: тема "хороших" русских крестьян.

4 УРОВЕНЬ. Принципиальный поворот темы - новое состояние группы.

Например: тема "плохих" русских крестьян.

3 УРОВЕНЬ. Новая подтема - новый тип членов группы или новый вид связи с другими группами.

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

2 УРОВЕНЬ. Нюанс подтемы - некоторая новая тонкость в самоощущении членов группы в уже описанных ситуациях.

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

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

Как и в случае с ХС в целом, высокие уровни изменений в тематике имеют низкую потребимость, узнаваемость (для современников). И наоборот: низкие уровни изменений легко и приятно узнаваемы. К тому же, одновременно с этим на высокий уровень потребимости выходят и новые СВ для этих тем. Не случайно одним из лучших писателей дореволюционной крестьянской тематики считается тематически банальный Бунин с его отнюдь не новыми, но блестяще отточенными СВ. А вот новые для своего времени городские темы, введенные Достоевским, воспринимались плохо. Пока к ним не привыкли.

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

ПРИМЕР 59. (Из интервью с писателем Кабаковым – Ю.М.):
“...многие образцы высокой литературы – вещи не самого высокого вкуса. На мой взгляд безукоризненный вкус у Бунина, но очень сильные провалы по этой части – у Достоевского. А ведь в литературной иерархии эти писатели занимают разные места. Я предпочитаю хороший вкус великим прозрениям. (Последний романтик. "СМ-сегодня". 1.11.95.)

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

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

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

Чему и будет посвящена следующая глава.

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

7в. Задачи на определение уровня изменений тематики ХС.

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

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

ЗАДАЧА 36. Сейчас много говорят и пишут о его (В.Распутина – Ю.М.) последней повести "Пожар". Но следует вспомнить и одноименную повесть Анатолия Ткаченко, которая не привлекла, к сожалению, внимания критики. Здесь затронута еще одна важная "болевая точка" сегодняшней жизни: показуха... Именно это административное уродство послужило истинной причиной гибели главного героя повести... (Б.Гончаров. Короткое слово "лишь"... "Литературная газета". 29.07.88)

ЗАДАЧА 37. О доценте Александре Ивановиче Горте, ведущем в столичном университете спецкурс по истории средневекового Китая – повесть Николая Шмелева "Пашков дом" ("Знамя", № 3, 1987). О преподавателе русского языка для иностранцев Вадиме Нечаеве – повесть Валерия Алексеева "Из жизни магистра Нечаева" (издательство "Молодая гвардия" М., 1987).

О старшем научном сотруднике Грише Новохатове, его жене Кире, его друзьях и соперниках – роман Анатолия Афанасьева "Больно не будет" (издательство "Советский писатель". М., 1986). О молодом кинооператоре, выпускнике ВГИКа, снимающем свою дипломную ленту, – повесть Евгения Туинова "Фильм" ("Звезда", NN 1, 2. 1987). <...> С личной нравственностью... и у Димы Бережкова, и у Вадима Нечаева, и у Гриши Новохатова, и, само собой, у Александра Ивановича Горты все в порядке. При покушении на их личный внутренний мир, на их личные понятия о том, что такое хорошо и что такое плохо, они будут сопротивляться до последнего и скорее умрут, чем совершат бесчестный поступок. <...> Но они и шагу не сделают, если возникнет необходимость по доброй воле вмешаться в течение событий, перейти от пассивной защиты своих ценностей, своих идеалов к активному их утверждению. (С.Чупринин. Лишние люди? "Литературная газета". 25.03.87)

ЗАДАЧА 38. Фильм Ф.Копполы "Сад камней". Молодой американец думал, что война во Вьетнаме – это героизм. Он добивается отправки туда, познает бессмысленность этой бойни, но возвращается назад в свинцовом гробу. (По статье С.Данилова и В.Притулы Эта многоликая десятая муза. "За рубежом" № 30. 1987)

Фильм О.Стоуна "Взвод". Молодой американец думал, что война во Вьетнаме – это героизм. Он добивается отправки туда, познает жестокость этой бойни и погибает. (По статье Б.Галанова Колокола родного дома. "Литературная газета". 1.04.87)

ЗАДАЧА 39. Помню примечательное литературное событие двадцатилетней давности. Еще свежи были впечатления от первого прочтения нашумевшей в ту пору повести Б.Можаева "Из жизни Федора Кузькина" (в последующих публикациях – "Живой"), когда появилось "Привычное дело" В.Белова.

Бросалось в глаза сходство фабульной основы обеих вещей: и там, и там – послевоенная обнищавшая российская деревня, экономический произвол, бесправие мужика. И там, и там – герой уезжает из родного села в поисках лучшей доли. Но история Федора Кузькина на том и закончилась, что никак нельзя поставить в упрек автору, ибо он тем самым убедительно и публицистически страстно объяснил, почему и как обезлюдело российское село. А беловский Иван Африканович, помаявшись бессонницей на жесткой вагонной полке, покаянно возвращается к родному очагу... (В.Лукьянин. Устаревшие формулы и незыблемость сути. "Литературная газета" 1.04.87)

ЗАДАЧА 40. ...повести Н.Леонова "Профессионалы" ("Юность", NN 8-9, 1986). Лев Гуров, майор милиции, подставляет себя под выстрел преступника, чтобы тот не принялся палить в других, и смею заверить, и предыстория этого "дела", и само его течение, и исход – внутреннее потрясение человека, избежавшего верной смерти, – написаны талантливо, на высоком психологическом уровне. (Ю.Андреев. Трудное восхождение. "Литературная газета" 3.06.87)

ЗАДАЧА 41. На тему "простодушного человека" были сняты следующие фильмы: "Зимняя вишня", "Зачем человеку крылья", "Ступень", "Жил-был доктор", "Калина красная", "Садовник", "Обида", "Одинокая женщина желает познакомиться", "Байка" и др. Первым, или одним из первых, был "Жил-был доктор", критикой не замеченный. (По статье В.Ивановой Простодушный наших дней. "Советская культура". 20.10.87)

ЗАДАЧА 42. ...право же, мудрые аксакалы и почему-то несчастные (чаще всего) их внуки, на мой взгляд перенаселили страницы книг писателей среднеазиатского региона. (П.Ульяшов. Обретение. "Литературная газета". 28.03.84)

ЗАДАЧА 43. В пьесе П.А.Плавильщикова "Сговор Кутейкина", представленной на сцене в 1789 году, впервые введены нравоописательные сцены из провинциального купеческого быта с небольшим оттенком сатиры. Эта комедия Плавильщикова открывала пути реалистической драматургии А.Н.Островского.

7г. Задачи на конструирование тематики ХС

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

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

ЗАДАЧА 44. Тургенев был одним из последних в целой плеяде русских писателей, которые считали, что описания природы самоцельны. Природа – сама по себе. Человек лишний в ней, поэтому в настоящих литературных пейзажах не должно быть ни человека, ни его следов. Каков, по-вашему, должен быть следующий шаг в развитии тематики пейзажей в русской литературе?

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

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

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

Каждая из этих новых *тем* пройдет тот же путь. Так, техническая окружающая среда будет положительным явлением, затем через ряд обращенных *подтем* станет отрицательным, а позже литература придет к теме технической среды, как нормального окружения человека со своими плюсами и минусами. Это будет уже не место жительства, а элемент меняющейся культуры человека.

Проверить эти прогнозы можно на произведениях, например, Слепцова (элементы деятельности человека в природе), Л.Н.Толстого (природа только через человека), А.П.Чехова (природа описана только как равноправный участник деятельности персонажей). Литература конца XIX-начала XX века показывала природу весьма и весьма технизированную (максимальным вариантом можно считать романы Жюль Верна). Технизация природы воспевается, затем литература переходит к ее отрицанию (сейчас этот этап носит название "борьбы за чистоту окружающей среды"; более ироничные критики называют его экологической

истерикой). Это отрицание уже удостаивается редких пародий. Последний этап - признание того, что природа является одним из рабочих элементов человеческой культуры - еще не наступил. Тут наш прогноз имеет уже некоторую объективную новизну. Насколько он правилен мы сможем убедиться в ближайшие десятилетия.

А следующие задачи предлагаются уже для самостоятельного разбора.

ЗАДАЧА 45. В двадцатых годах XIX века тема Кавказа, горских народов была однозначной: горцы - дикари, звери, убийцы. У Жуковского: *"Бросают смерть из-за угла..."*, *"Рассыпавшись, добычи ждут..."*, *"И об убийства говорят..."*, *"Иль сабли на кремнях острят, готовясь на убийства новы."* У Пушкина: *"Плывет оружие злодея..."*, *"Но скучен мир однообразный сердцам, рожденным для войны..."* Спрогнозируйте, дальнейшее развитие темы Кавказа и горцев в российской литературе.

ЗАДАЧА 46. В балете "Спартак" центральными персонажами являются вождь восстания рабов Спартак и победивший его военачальник Красс. Спартак олицетворяет собой силы свободы, Красс - силы тьмы, подавляющей эту свободу. Красс, как писал Марис Лиэпа, "был однозначно злым".

Какую тему образа Красса в балете Вы предложили бы современному постановщику этого спектакля? Каково надсистемное обоснование Вашего выбора?

ЗАДАЧА 47. "Патриотизм - наша тема". Эти слова написал для себя режиссер С.Эйзенштейн, приступая к работе над фильмом "Александр Невский".

И это не единственный пример. Тема патриотизма, любви к своей стране, поддержка ее репутации среди других стран - одна из самых распространенных в мировом искусстве. Спрогнозируйте, пожалуйста, дальнейшее развитие этой темы.

ЗАДАЧА 48. Для литературы XIX века характерен образ соблазненной и покинутой девушки. Положение ее было безвыходным, и она всегда кончала жизнь самоубийством (или автор насылал какой-то другой вид смерти, причем всегда очень вовремя).

Какой, по-вашему, вид приобретет эта тема в дальнейшем?

ЗАДАЧА 49. Барон Мюнхгаузен изначально был символом вранья. При этом подразумевалось, что все окружающие люди честны. Как со временем изменится тема барона Мюнхгаузена?

ЗАДАЧА 50. "Короля Лира" у нас традиционно ставили как историю отца, несправедливо пострадавшего от коварных и корыстолюбивых дочерей. Это отчасти соответствует сходному замыслу Шекспира - история короля, представителя старой доброй феодальной морали, пострадавшего от подлой и безнравственной новомодной буржуазии.

Как должны измениться со временем тема всего спектакля, тема самого Лира? Обоснуйте ваш выбор.

ЗАДАЧА 51. В XII-XIV веках в Испании был популярен жанр "рыцарского романа". Тема главного героя этого жанра: он преодолевает все невзгоды и препятствия благодаря своим высоким моральным качествам - честности, благородству, набожности. С самого детства рыцарь воспитывается в этом духе. И вся его жизнь - возвышенный гимн этико-сентиментальному совершенству.

Главный герой испанских романов XVI века тоже преодолевает невзгоды, посылаемые ему судьбой.

Какова, по-вашему, тема главного героя романов XVI века? Какими качествами он должен обладать? Каковы его моральные принципы? Чему он учится с детства? Какие методы деятельности типичны для него?

Если эти задачи показались вам недостаточно сложными, то задание можно усложнить.

Сравните результаты вашего прогнозирования во всех задачах. Нет ли между ними чего-то общего? Не совпадают ли они в каких-то своих чертах. Совпадение может быть вызвано вашими личными убеждениями или объективными причинами.

Обдумайте это. Иногда после таких совпадений слушатели семинаров выходили на новое понимание развития нашего мира, приобретали новые, небанальные убеждения.

III. НОСИТЕЛЬ

Платон, Шекспир, Бетховен и Рафаэль до сих пор влияют на состояние нашего ума и наши действия, когда мы читаем, слушаем или смотрим их работы. Очевидно, что такое взаимодействие возможно только через посредство носителей как проводников.

Питирим Сорокин

В главе 5 уже упоминалось о том, что *носитель* - это "техническая", как бы "нехудожественная" часть **ХС**. Казалось бы, что о ней можно сказать? Однако при ближайшем рассмотрении носитель оказался поистине terra inkognita - удивительная область с совершенно загадочными свойствами. Значительная часть этих свойств еще требует исследования.

Например, такое свойство: для разных видов и родов искусства при передаче однотипных тем носитель нужен разного объема.

ПРИМЕР 60: "Уместно вспомнить в связи с этим рассказ Немировича-Данченко о мхатовской постановке "На дне". Заметив специально набросанный мусор на полу декорации ночлежки, он велел убрать его, чтобы зритель не подумал, что на сцене действительно грязно.

Иное дело на экране: в начальных сценах фильма "Мать" (режиссер Панфилов) пьяный Михаил Власов, чертыхаясь, едва не тонет в самой настоящей огромной вязкой луже, через которую рабочие бредут с фабрики". (С.И.Фрейлих. Теория кино. М., Искусство, 1992. с. 300)

В следующей главе придется рассказать только о самом важном и самом противоречивом свойстве носителя.

8. Загадка носителя.

*Смертный, если не ведаешь страха - борись.
Если слаб - перед волей аллаха смирись.
Но того, что сосуд сотворенный из праха,
Прахом станет, - оспаривать не берись.*

Омар Хайям.

Вернемся к задаче 25. Она, как вы помните, состояла из нескольких последовательных подзадач. Первая из них - о скульптуре бога войны Ареса.

Напомним: *носителем* было обычное скульптурное изображение мужчины.

Средство выражения было нужно для того, чтобы показать: изображен не первый попавшийся мужчина, а именно бог войны. Таким **СВ** стало *оружие*.

Вероятно, первая скульптура Ареса с оружием была для древних греков открытием. И собирала, как пишут в газетах, потрясенных зрителей. И другие скульпторы начинали "творчески переосмыслять", а точнее - повторять эту находку. Уровень изменения в этих **ХС** резко понизился. И оружие у Ареса из **СВ** быстро стало *носителем*. На котором выросло следующее **СВ-2**.

Если помните, вторая подзадача (о скульптуре Ники - богине военной победы, гораздо более сильной, чем Арес) была посвящена нахождению этого **СВ-2**. Им оказалось *отсутствие* уже ставшего традиционным *оружия*.

И снова Ника без оружия стала "творчески переосмысляться". **СВ-2** тоже перешло в *носитель*. Для **СВ-3** - крыльев. Когда же и крылатая Ника превратилась в сплошной *носитель*, появилось **СВ-4** - отсутствие крыльев.

На этой многоступенчатой линии мы можем заметить очень важную закономерность (мы о ней уже говорили в главе 5):

В процессе эволюции ХС средства выражения переходят в носитель.

ПРИМЕР 61. В Галицко-Волынской летописи (1205-1264 гг.), видимо, впервые в русской литературе автор нарушил хронологический принцип изложения. В летописи сперва описаны деяния князя Даниила Галицкого, а только потом - его биография. (В.В.Кусков. История древнерусской литературы. Изд. 5-е. М., Высшая школа. 1989. с.118)

В современной литературе такие перестановки уже банальность. Из мощного для XIII века **СВ** они превратились в *носитель*.

ПРИМЕР 62. В статье Е.Громовой "Тема" с вариациями" (*Литературная газета*, 1.10.86) сказано, что прием внутреннего монолога в кинематографе впервые применил Довженко.

Это был новый тип выразительных средств (изменение 4 уровня). Сегодня режиссеры старательно избегают "голоса за кадром", как предельно банального приема. **СВ** перешло в *носитель*.

Интересно проследить и отношение к этим средствам авторов и ценителей искусства. Когда прием возникает в виде нового **СВ**, его называют проявлением непостижимого таланта автора. Считается, что этому научить невозможно. Когда же **СВ** прочно занимает свое место в *носителе*, о непостижимости больше не говорят. Наоборот, всякого, кто не использует этот прием, обвиняют в отсутствии

элементарного профессионализма. А самому приему учат в соответствующих заведениях. Всех. Даже самых неталантливых.

ПРИМЕР 63. Чуть ли не с первобытных времен одной из самых ~~сложных~~ проблем живописи была проблема перспективы. Как изобразить глубину пространства на плоскости? Как показать, что одни объекты находятся дальше других? Наиболее сильно и комплексно эту задачу решил итальянский архитектор, скульптор и ученый Филиппо Брунеллеско (1377-1446). Он разработал систему **линейной перспективы**. Это было проявлением неслыханной гениальности. Через несколько десятков лет Леонардо да Винчи (1452-1519) писал, что использование линейной перспективы является элементом обычного мастерства художника. В наше время принципам линейной перспективы учат на уроках рисования в младших классах.

Таких примеров можно приводить тысячи. Но гораздо интереснее поискать примеры, которые не вписываются в предложенную модель. Скажем, такой.

ПРИМЕР 64. Деятели эпохи Ренессанса были одержимы идеей "возрождения" античной культуры. Они строили, лепили, рисовали, писали по античным образцам. В литературе, в частности, снова был введен в практику жанр диалогов. Естественно, персонажи этих диалогов носили античные имена.

Но темы-то волей-неволей приходилось брать современные! И чтобы подчеркнуть злободневность выбранной темы, итальянский гуманист Поджо Браччолини в своем диалоге "De avaritia" ("О жадности" - 1429-1430) дает персонажам обычные итальянские имена. (Г.И.Самсонова. **Этические взгляды Поджо Браччолини по диалогу "De avaritia"**. В сб.: **Культура эпохи Возрождения**. Л., Наука. 1986. с.188)*

Структура ХС-прототипа была следующей:

Т: жадность.

Н: диалог античного типа - с античными персонажами, носящими античные имена.

И в эту систему Браччолини должен был внести дополнительную **Т-2:** актуальность, злободневность исходной темы.

СВ: неантичные, современные имена.

Но ведь имена - это часть **носителя!** По сформулированной выше модели, **СВ** должно было слиться с носителем, стать его частью. Мы же видим противоположное явление: часть **носителя** превращается в **СВ**. Проверим на других аналогичных примерах.

ПРИМЕР 65. Музыкальные произведения для голоса, сопровождаемого фортепиано, известны очень давно. Фортепиано выполняло вспомогательную роль, поддерживая ритмику голоса и заполняя паузы вокала. Постепенно выразительные средства голоса исчерпывались. Чтобы усилить художественные возможности этих произведений, Шуберт новые **СВ** строит не на голосе, а на аккомпанементе. Фортепиано из вспомогательного превращается в равноправный инструмент "дуэта".

* *Вспомните главу 4а. И.А.Крылов тоже ввел в басню современные ему русские имена. В разные времена, в разных концах Земли сходные задачи решались одним и тем же способом, и каждый раз эти решения объявлялись гениальными и непостижимыми...*

Фортепианный аккомпанемент для этого жанра был **носителем**. И именно из него Шуберт строит новые **СВ**.

ПРИМЕР 66. Скульптор-анималист А. Марц рассказывал, как он работал над одной из своих рыб. Темы, которые он собирался заложить в скульптуру, были четко сформулированы: "...ассоциации... с якорями, с кораблями, с пристанью, с затонувшим железом...". Для этого рыба была сделана действительно железной и по форме напоминавшей утюг. (А. Марц. **О языке скульптуры. В сб.: Панорама искусств N 1. М., Советский художник. 1978. с.170**)



В этом примере **носителем** было само скульптурное изображение рыбы. **СВ** для сформулированных автором тем - материал и форма скульптуры. Как видите, они тоже выделены из **носителя**.
Таких примеров тоже множество. Они позволяют нам сформулировать закономерность, прямо противоположную предыдущей:

В процессе эволюции ХС носитель переходит в средства выражения.

Не значит ли это, что одна из этих закономерностей неправильная?
Вовсе нет. Мы же договорились придерживаться принципа полимодельности. Если так, то для обеих моделей просто должны быть разные области применимости. Давайте рассмотрим не один этап в развитии **ХС**, а целую линию. Это поможет нам разграничить области применимости обеих моделей.

ПРИМЕР 67. Первые фильмы братьев Люмьер (с которых не совсем справедливо ведется отсчет истории кино) были сняты с натуры. Прибытие поезда на станцию, выход рабочих с фабрики - это, собственно, еще не киноискусство, а констатация фактов. Когда же начали снимать более или менее художественные сюжеты, стало ясно, что "натурные" съемки не помогут. Действие могло происходить в любом уголке Земли, а то и в вымышленных местах. Как это показать?

На помощь пришел способ, хорошо известный из театра - декорации. Декорации рисовали, как в театре, - на полотне, натянутом на бруски. "Так, для фильма "Русалка" было нарисовано на полотне даже подводное царство с растениями, раковинами, рыбами. На фоне этого чудесного пейзажа сидела на троне дочь мельника, превратившаяся в русалку. Зрители, привыкшие к условности театральных декораций, воспринимали это как должное". "В двадцатые годы начались эксперименты с различными ракурсами, движением и светом". Естественно, это сказалось на декорациях. Их стали делать уже не театральными, а "киношными" - объемными, более натуральными. Собственно говоря, они считались даже более натуральными, чем реальные пейзажи. Так, знаменитый русский режиссер Евгений Бауэр категорически отказывался снимать натуру; он мог даже съемки горной тропинки проводить на фоне декорации с нарисованной тропинкой.

Следующий этап развития кинодекораций был связан с выходом на натурные съемки. Теперь декорацией служили реальные пейзажи. Однако, чем сложнее становились сюжеты, тем большее значение приобретали детали пейзажа. Они должны были отражать и состояние героев, и настроение эпизода; они могли напоминать зрителю нужные предыдущие кадры, могли и предвещать будущее. В реальных пейзажах всего набора нужных деталей не было. Поэтому пейзажи стали "корректировать" - изменять, вносить нужное, убирать лишнее. (По книге: **Л.Польская. Кто делает кино? М., Детская литература. 1988**)

Итак, первые люмьеровские фильмы представляли собой неполную **ХС: тема и носитель**. Затем появилась потребность обогатить новые кинотемы подтемой места действия. В качестве **СВ** для этого были взяты театральные декорации. Очень быстро они, в соответствии с **первой закономерностью**, влились в **носитель**.

Затем появились новые темы средних и нижних рангов. **Носитель** для них уже был готов - декорации. И новые **СВ**, в соответствии уже со второй закономерностью, были взяты именно из него - выделялись формы, детали декораций. Они и выражали нужные темы.

Когда выразительные возможности сплошных декораций были исчерпаны, снова **СВ** пришлось брать "снаружи" - из окружающей среды. И снова эти натурные съемки быстро стали **носителем** (опять **первая закономерность**). А для новых, сложных подтем пришлось **СВ** выделять уже из этого нового **носителя** - менять, добавлять, убирать детали (снова **вторая**).

Этот процесс очень напоминает то, что каждый год происходит в природе. Цветы, трава, листья, которыми мы любуемся каждое лето, к осени засыхают и падают на землю, превращаясь в перегной. Им уже не полюбуешься. Но весной вещества перегноя снова превращаются в цветы. Они уже другие, не те, которыми мы любовались в прошлом году. Но не менее красивы.

Метаморфозы **носителя**, как видим, тесно связаны с метаморфозами **темы**.

Итак, противоречие между обеими закономерностями снято. Действуют обе, поочередно. Когда появляются **темы** высоких рангов (изменения высоких уровней в тематике **ХС**), - приходится брать **СВ** "снаружи", из других жанров, родов, видов искусства. И они, по первой закономерности, вливаются в **носитель**. Затем ранги тематике снижаются. И для выражения этих уже подтем **СВ** берется из подсистем **носителя**. То есть, действует вторая закономерность. Но **носитель** не бездонная бочка. Он тоже исчерпывается. И снова включается первая закономерность - вводятся новые **СВ**, которые быстро вливаются в носитель.

Мы еще вернемся к этой паре закономерностей. Но из этой главы нам стоит вынести еще один вывод: наличие противоположных закономерностей вовсе не означает, что одна из них неправильна. Они вполне могут дополнять друг друга.

Чаще всего именно так и происходит. История науки полна аналогичных ситуаций. Что такое свет - поток частиц или электромагнитные волны? Оказалось - и то, и другое. Вместе. В разных условиях проявляя то одни, то другие свойства.

Тут самое время вернуться к задачам на конструирование тематике **ХС**. Сравните контрольные ответы с теми, что получились у вас.

Контрольный ответ к **ЗАДАЧЕ 44**. Анти-тема: пейзаж неотделим от человека, он связан с человеком, он свидетельствует о человеке. Это особенно ярко видно в пейзажах Л.Толстого (**Страхов Н. Критические статьи об И.С.Тургеневе и Л.Н.Толстом. Спб., 1895. с.237-239**) и А.Чехова.

Контрольный ответ к **ЗАДАЧЕ 45**. Тема: горцы - злодеи, убийцы; россияне пришли, чтобы принести им культуру. Анти-тема: горцы - люди со своей жизнью и культурой, на которых напали злодеи и убийцы - российские порабощатели. Эта анти-тема отчасти уже отражается у Лермонтова, но особенно ярко и остро - у Тараса Шевченко. (**"Кавказ". Т.Шевченко. Твори. Київ "Дніпро". 1978. Т.1. с. 295-299**)

Контрольный ответ к **ЗАДАЧЕ 46.** "Григорович дает Спартаку достойного его противника, большую личность, выдающегося сына своего класса и своего века, носителя и защитника идеалов века." (M.Liepa. *Gribu dejot simts gadu. Rīga, "Liesma", 1981. lpp.95.*) Следующим этапом развития темы Красса будет объединение ее с другими темами. С тем же Спартаком. Возможная надтема: безумие борьбы двух правд. Этой трактовки еще, кажется, не было.

Контрольный ответ к **ЗАДАЧЕ 47.** Анти-тема: патриотизм - анахронизм, нелепость в современном мире, где общечеловеческие ценности находятся в непримиримом противоречии с местными, "патриотическими" ценностями. Такой анти-темой, например, пропитано все творчество К.Воннегута.

Контрольный ответ к **ЗАДАЧЕ 48.** Анти-тема: личная трагедия становится для девушки стимулом к деятельности, к развитию личности. Яркий пример - Тайбеле из одноименного рассказа Шолом-Алейхема. (Шолом-Алейхем. *Собрание сочинений в 6 томах. М., "Худ. лит.". 1971. Т.1. с.44-75*)

Контрольный ответ к **ЗАДАЧЕ 49.** Анти-тема: Мюнхгаузен - единственный правдивый человек в мире лжи. Так, например, построен телефильм "Тот самый Мюнхгаузен" по сценарию Г.Горина.

Контрольный ответ к **ЗАДАЧЕ 50.** Анти-тема спектакля: обреченность нелепой попытки вернуть бесчеловечные феодальные традиции. Анти-тема Лира: тиран не только в стране, но и в семье, получает по заслугам от собственных дочерей. Так ставили "Короля Лира", например, в Англии середины XX века. (Т.Афанасьева. *Кто скачет впереди? "Семья и школа" 590.*)

Контрольный ответ к **ЗАДАЧЕ 51.** На смену "рыцарскому роману" пришел так называемый "плутовской роман". Его главный герой - плут, без всякой чести, набожности, благородства. Самое главное для него - надуть ближнего как можно хитрее и быстрее. Он с детства учится плутовству и хитрости. Основные черты его - оптимизм, жизнерадостность, умение ложью, хитростью, своеобразным остроумием преодолеть любые невзгоды жизни.

Наличие ситуаций, содержащих противоположности, говорит, что наука не застыла в дряхлом академизме, не окаменела, а развивается.

Так что, если предлагаемая модель оказывается противоположной той, к которой вы привыкли, не отчаивайтесь. Присмотритесь, в чем они дополнительные. В конце концов, владея двумя моделями вместо одной, мы ничего не теряем.

Как говорил замечательный испанский мыслитель начала XX века Мигель де Унамуно:

"Свободен тот, кто что-то знает. Тот, кто знает больше, больше свободен".

Несмотря на свою внешнюю простоту, носитель пока остается самой загадочной частью художественных систем. Его взаимодействие со средствами выражения происходит по двум противоположным закономерностям. Средства выражения со временем переходят в носитель, а носитель превращается в средства выражения. Эту противоположность легко разрешить, «расставив» области применимости обеих закономерностей поочередно. Новые средства выражения, отработав, сливаются с носителем, а затем из материала носителя создаются следующие средства выражения.

IV. СРЕДСТВА ВЫРАЖЕНИЯ

...Музыкой приемов мы изображаем видимый мир, но видимый мир можно изобразить и без музыки приемов. Это может сделать фото. Но такое фото не искусство. Потому что у него один прием - выбор факта. Но сам факт изображен не музыкой приемов.

М.Анчаров.

Первое, что преимущественно требуется во всяком поэтическом произведении, - это вымысел или подражание, если его нет, то сколько бы ни сочинять стихов, все они будут ничем иным, как только стихами, и именовать их поэзией будет, конечно, несправедливо. Или если захочешь назвать поэзией, то назовешь ее мертвой...

Феофан Прокопович.

При рассмотрении закономерностей развития тематики **ХС** нас не интересовало, насколько удачными, сильными, художественными **СВ** переданы эти темы. Аналитический подход требовал от нас условно абстрагироваться от надсистемы исследуемого объекта.

Теперь мы переходим к собственно **СВ**. Но пока не выходя за рамки аналитического подхода. И нас теперь не будет интересовать "качество" тематики. Только **СВ**. Грубо говоря, раньше нам было важно, какова тема, а хорошо ли, плохо ли она передана - все равно. Теперь наоборот. Пусть тема будет самой слабой, отстающей, даже откровенно антигуманной - лишь бы она была выражена сильным **СВ**.

И если вам покажется, что какой-то пример или задача плохи из-за своей темы - потерпите. Анализ кончится. И мы перейдем к синтезу, когда будет важно, чтобы и темы были сыты, и **СВ** целы.

9. Лестница СВ

Технология ведь очень мудрая, очень логичная вещь. Если образ не оправдан технологически, получится ложно.

А.Марц.

Еще раз вспомним: функций ХС превеликое множество. А метод донесения этих функций до потребителя один: художественные *средства выражения*.

Давайте сравним несколько примеров:

ПРИМЕР 68. Труба, как символ Славы – изобретение Ренессанса (античность, хотя и персонифицировала Славу, но не снабжала ее этими атрибутами). В живописи Ренессанса Слава иногда имела две трубы – длинную (добрая Слава) и короткую (плохая Слава). (А.Е.Майкапар. Музыкальные сюжеты античности в трактовке художников итальянского Возрождения. В сб.: Культура эпохи Возрождения. Л., Наука. 1986. с.78)



ПРИМЕР 69. История этих двух влюбленных традиционно трактуется как гимн любви, побеждающей смерть. Но в чем суть "печальнейшей на свете повести", рассказанной Шекспиром? Такой вопрос задал себе главный балетмейстер Белорусского академического театра оперы и балета Валентин Елизарьев, приступая к постановке балета С.Прокофьева "Ромео и Джульетта". Не в том ли, что величайшая жертва принесена человеческим порокам, ставшим, увы, такими обыденными: злобе, клевете, зависти?

Постановщик с первой же сцены вводит тему вражды. И вот возникают странные фигуры, полулюди-полурастения, некие биологические образования – раны человеческих душ, которые материализовались, чтобы повсюду сопровождать действующих лиц. Меркуцио в пылу поединка и не замечает, что, бравирюя своим легкомыслием, он обнимает змееподобную Вражду... У Шекспира нет такого персонажа, но вражда пронизывает атмосферу трагедии. Не хватает только маленького толчка – неосторожного слова, упрека, насмешки, чтобы она стала зримой. (Т.Тюрина. Двое в мире вражды. "Советская культура". 21.02.89)

ПРИМЕР 70. Одним из ярких деятелей Контрреформации был Жан Кальвин. Главной задачей своей деятельности он считал восстановление "истинного" христианства, испорченного гуманистами Возрождения. Аргументация в пользу этой деятельности изложена в его труде "Наставление".

Гуманистов, в основу своей позиции положивших античную культуру (в своем, конечно, разумении), Кальвин и его сторонники считали профанами. Гуманисты, мол, не только сами не понимают истинного смысла Библии, но и мешают понимать остальным, ссылаясь на античных (то есть, языческих!) философов.

Чтобы показать всю глубину и опасность подобных заблуждений, Кальвин лишает гуманистов права после смерти попасть в рай. "Закрыв перед профанами двери рая, Кальвин тем самым указал на антихристианский смысл ренессансного культа добродетели и на бунтарский характер любопытствующей философии". (Н.В.Ревуненкова. Использование античных источников Жаном Кальвином. В сб.: Культура эпохи Возрождения. Л., Наука. 1986. с.181)

Что общего в этих трех примерах? Конечно, структура, т.е. взаимоотношения темы, носителя и **СВ**. Взгляните сами:

T-1: Слава разносится далеко от своего источника.

T-2: Вражда пронизывает атмосферу мира, где живут Монтекки и Капулетти.

T-3: Гуманисты Ренессанса - "плохие люди".

(Последняя тема для многих из нас может показаться "неправильной". Неважно. Сейчас мы рассматриваем **СВ**. Согласитесь, что для выражения этой, пусть и "неправильной" темы Кальвин выбрал неплохое средство.)

H-1: Изображение Славы по античным образцам в виде женской фигуры.

H-2: Обычная балетная постановка "Ромео и Джульетты".

H-3: Обычный раздел публицистического произведения с критикой "неправильных" представлений.

СВ-1: Новый атрибут - труба (иногда даже две).

СВ-2: Новый аллегорический персонаж - "Вражда".

СВ-3: Новая трактовка - "неправильным" гуманистам отказывают в праве попасть в рай.

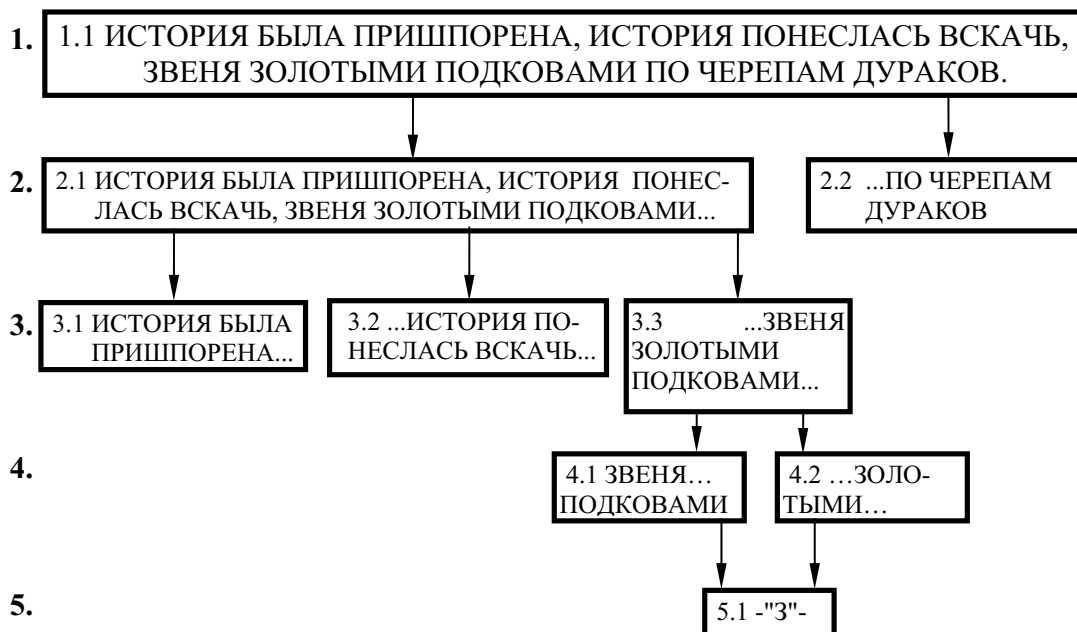
Все три примера объединяет то, что к *носителю* присоединяется некий новый элемент, непосредственно выражающий *тему*. Это и есть *средство выражения* - **СВ**.

Но мы уже знаем, что мир **ХС** системен (остальной мир - тоже).

И в наших примерах **СВ** находятся на совершенно разных рангах. Труба - низкий ранг, атрибут персонажа. "Вражда" - ранг повыше, сам персонаж. Кальвин же свою тему выражает на еще более высоком ранге - ситуацией, в которой находятся многие персонажи и обстоятельства вокруг них.

Любая **ХС** может быть представлена в виде иерархии. И на каждом ранге могут быть свои **СВ**.

Разберем таким способом фразу из романа А.Н.Толстого "Гиперболоид инженера Гарина":



У нас получилась пятиранговая ХС. Попробуем разобрать ее структуру на всех рангах. Системой первого ранга будем считать весь образ, содержащийся во всей приведенной фразе.

1. Т: В результате неких событий произошло резкое ускорение истории, это сопровождалось разнообразными шумными следствиями; происшедшее было непонятно для непосвященных.

Н: "История... история..."

СВ: Сравнение истории с лошадыю, а непосвященных - с дураками.

2.1 Т: В результате неких событий произошло резкое ускорение истории; это сопровождалось разнообразными шумными последствиями.

Н: "История... история..."

СВ: Сравнение истории с лошадыю.

2.2 Т: Происшедшие события были непонятны для непосвященных.

Н: "История была пришпорена, история понеслась вскачь, звеня золотыми подковами..."

СВ: "...по черепам дураков."

3.1 Т: Произошли некие события, ускорившие историю.

Н: "История..."

СВ: "...была пришпорена..."

3.2 Т: Скорость истории резко увеличилась.

Н: "История была пришпорена, история..."

СВ: "...понеслась вскачь..."

3.3 Т: Ускоренное движение истории сопровождалось разнообразными шумными следствиями.

Н: "...история понеслась вскачь..."

СВ: "...звеня золотыми подковами..."

4.1 Т: Следствия были шумными.

Н: "...история понеслась вскачь..."

СВ: "...звеня... подковами"

4.2 Т: История значима, богата, "блестяща"...

Н: "...история понеслась вскачь, звеня... подковами"

СВ: "...золотыми..."

5.1 Т: Ощущение ритмического звона.

Н: "...(-)веня (-)олотыми подковами..."

СВ: Ритмический повтор звука **-З-** в начале слов.

В принципе, можно было бы "поковыряться" в этой ХС еще. Например, раздробить пару "понеслась вскачь". Слово "вскачь" относится к усилению "лошадиной" функции, а слово "понеслась" - к скорости. И так далее. Но это не уже не даст качественного изменения.

Нам важно другое. Даже самая маленькая ХС имеет несколько рангов, каждый из которых может содержать свою *тему*. И эта *тема* может быть выражена своим СВ.

Такое наполнение других, ранее пустовавших, рангов темами и средствами их выражения условимся называть *загрузкой рангов*.

В реальных ХС загружены далеко не все ранги. В нашем примере загрузка довольно плотная. Тем не менее, свободно от художественной нагрузки слово "была". Пятый, фонетический ранг, за исключением двукратного повтора звука –З – совершенно не загружен. Да и более высокие ранги загружены не до конца.

Нужно ли это? Обоснованно ответить на этот вопрос пока не удалось. Просто не попадались ХС, загруженные полностью. Но при сравнении ХС с разной загрузкой рангов почти всегда оказывается, что чем больше загрузка, тем богаче, красивее, многозначнее ХС.

ПРИМЕР 71: ...суть того нового, что явственно обозначилось в концертах Брамса, заключается в... тематической осмысленности едва ли не всех слагаемых музыкальной ткани... <...> Отсюда прямой шаг к тотальной тематичности ткани, восходящей к единой интонационной первооснове – принципу (конечно, далеко не единственному), получившему развитие именно в музыке XX века. (М.Е.Тараканов. **Инструментальный концерт. М., Знание. 1986. с.23-24**)

При более тонком разборе следовало бы обратить внимание и на уровни изменений в СВ. Какое из них действительно новое, а какое уже скорее *носитель*, чем СВ? Скажем, оборот "...история понеслась вскачь...". Сравнение движущихся объектов с "несущейся вскачь" лошадей отнюдь не ново. А вот приложение этого сравнения к истории... Мне такое еще не встречалось. Значит, это третий уровень? А может быть, я просто не знаю?

Знать многое из истории мирового искусства невероятно трудно. Знать все - просто невозможно. И определяемый нами уровень изменения в исследуемой ХС всегда будет неточным. Впрочем, это одна из типовых проблем статистических исследований.

Имея это в виду, сравним вашу оценку уровней изменений в ХС, приведенных в главе 4б, с моей.

Контрольный ответ к **ЗАДАЧЕ 7**. 4-й уровень - новый тип выразительных средств. При условии, конечно, что "Джетро Талл" применили джазовые средства выражения в роке первыми, что неочевидно.

Контрольный ответ к **ЗАДАЧЕ 8**. У Айседоры Дункан это был 4-й уровень - новый поджанр, танец + политическая песня.

Контрольный ответ к **ЗАДАЧЕ 9**. Новый поэтический род - типичный 5-й уровень.

Контрольный ответ к **ЗАДАЧЕ 10**. Жонглирование бытовыми предметами известно с незапамятных времен. Жонглеры из "Фрумос" слегка изменили "материал". Типичный 2-й уровень.

Контрольный ответ к **ЗАДАЧЕ 11**. Давно известен не только прием контраста внешности и внутреннего мира героя. Известно и сравнение героя с его домом. Изменения совершенно косметические. Обычный 1-й уровень.

Контрольный ответ к **ЗАДАЧЕ 12**. Известно, что Гайдар сознательно применил структуру лермонтовского стиха для подчеркивания народного характера подвига Мальчиша. Следовательно, это 3-й уровень - новое использование конкретного средства выражения для новой функции.

Контрольный ответ к **ЗАДАЧЕ 13**. 4-й уровень - новый комплекс средств выражения.

Контрольный ответ к **ЗАДАЧЕ 14**. Это даже не требует пояснений - безусловный 1-й уровень.

Контрольный ответ к **ЗАДАЧЕ 15**. Новый тип средств выражения - 4-й уровень.

Контрольный ответ к **ЗАДАЧЕ 16**. Простой повтор сравнения - 1-й уровень.

Контрольный ответ к **ЗАДАЧЕ 17**. Новый род изобразительного искусства - 5-й уровень.

Контрольный ответ к **ЗАДАЧЕ 18**. К тексту надо отнестись внимательно, поскольку автор выражается неточно. Тургенев далеко не первый ввел в русскую литературу местные диалектизмы. Он, по утверждению автора, первым ввел их "умело". А это всегда не выше 3-го уровня.

Контрольный ответ к **ЗАДАЧЕ 19**. Новый тип выразительных средств - 4-й уровень.

Контрольный ответ к **ЗАДАЧЕ 20**. Повтор средства выражения с заменой "материала" - 2-й уровень.

Контрольный ответ к **ЗАДАЧЕ 21**. Если автор точен, то это новый театральный жанр - 5-й уровень.

Да, неточности в оценке очень и очень возможны. Но есть и смягчающие обстоятельства. Едва ли найдется много случаев, когда нам нужно определить уровень по отношению к мировому искусству. Практически всегда достаточно это сделать для данной группы. А это несложно. Поэтому остановимся пока на том, что в исследуемой фразе (в рамках знаний исследователя) **СВ** имеет третий уровень сравнительно с предыдущими.

Возможно, вы вспомните, что встречали что-то аналогичное до А.Н.Толстого. И тогда уровень именно для вас окажется вторым или первым. И вместо **СВ** вы с чистой совестью отнесете сей оборот к *носителю*. И скажете: этот ранг остался незагруженным.

Пожалуй, пришло время задать еще один вопрос. Зачем нужен такой разбор? Ведь настоящее искусство действует на человека и без углубления в ранги и средства выражения...

На него прекрасно ответил в свое время Михайло Васильевич Ломоносов:

"Все мы глядим с удивлением на картину, когда видим изображенную на ней натуру или страсть человеческую. Но те, которые при том видят растворение красок, смелость кисти живописца, соединение теней со светом, регулярную

пропорцию в рисовании, изображенное удаление и близость объектов в своей перспективе, смягчение в дальних объектах же света и тени, двойственное увеселение чувствуют." (Материалы I Всесоюзного съезда советских художников., М., 1958. с. 89)

То же самое, но более современным языком выразил выдающийся искусствовед А.Г.Горнфельд, анализируя работы французского исследователя Гюйо:

"...опасность, грозящую искусству со стороны развивающейся науки, представляет антагонизм между умом и чувством. Научный анализ пагубен для жизни чувства, а чувство необходимо для поэзии. На это Гюйо отвечает указанием на эволюцию чувств; они развиваются под влиянием жизни мысли, они интеллектуализируются, но, став более философскими, не становятся менее поэтичными. Рост знаний расширяет мир, расширяет и личность человека: это не ослабляет, а, наоборот, усиливает напряженность его чувства." (А.Г.Горнфельд. Пути творчества. Петроград. Колос. 1922. с.206-207)

Нередко встречается еще одно рассуждение: чтобы создать хорошую ХС, не нужны никакие разборы, а нужен богатый внутренний мир автора. В какой-то мере это правильно. Но с определенными ограничениями.

Во-первых, для какой группы этот внутренний мир богат? Для группы автора? А из какой группы мы оцениваем полученные ХС?

Во-вторых, и это еще важнее, внутренний мир человека может так и остаться у него внутри. Если не будет представлен потребителю в виде той самой "музыки приемов". А приемы, как мы уже видели, живут в искусстве без всякой связи с "внутренними мирами".

А значит, чтобы получить это самое "двойственное увеселение" потребителю жизненно необходимо понимать "музыку приемов". А художнику необходимо владеть этими приемами, чтобы его "внутренний мир" не остался запертым. Как сокровищница с заклинившей дверью.

Чем больше мы видим, слышим, понимаем в любой ХС, тем богаче становимся мы сами.

Мы действительно приобретаем "двойственное увеселение". А рассуждения о том, что настоящее искусство должно действовать и без углубления в него... Похоже, что это просто прикрытие. Углубляться-то неохота.

"Расширять" свою личность, в том числе и свой мир чувств - это постоянный труд. Вот и мечтаем о волшебной ХС, понятной самой по себе.

Автор этой книги таких "самопонятных" не встречал.

Средства выражения тоже образуют свою иерархическую и развивающуюся систему. Причем далеко не все ранги художественных систем загружены полностью. Всегда есть возможность усилить художественную систему, загрузив новыми средствами выражения еще незаполненный ранг.

9а. Еще раз "Пан".

(Один из возможных вариантов анализа картины М.А.Врубеля "Пан" с определением носителей, темы и выразительных средств.)

(Глава написана Р.С.Флореску.)

При работе с этой главой желательно "держать перед глазами" главу 2б. Тогда будет яснее видно, что некоторые ранги (и **ХС** на них) загружены новыми или известными **СВ**. А некоторые остались в виде носителя. При необходимости их еще можно загрузить новыми **СВ**, усилив эффективность произведения.

Знаком "**(с)**" в тексте обозначены старые, известные на тот момент **СВ**, знаком "**(н)**" - относительно новые **СВ**.

- 1.1. Носитель - холст, подрамник и рама, масляные краски.
 - 1.2. Носитель - эскизы, наброски, картины, фрески, иллюстрации.
 - 1.3. Носитель - картинные галереи: 1901, Вена; 1906, Париж; 1921, Москва; 1956-1957, Москва, Ленинград, Киев; 1979, Париж-Москва; 1981, Москва; 1982, Москва "Античность в живописи"; 1984-1985, ФРГ "Традиции и современность"
 - 1.4. Носитель - журналы, каталоги, книги, статьи: "Мир искусства" №№ 2-3, 1901; Гузун О. "Михаил Александрович Врубель. Каталог выставки. К 100-летию со дня рождения М.А.Врубеля". - Киев, 1957; Журавлева Е.В. "М.А.Врубель". - М., 1971; Ягодковская А. "Михаил Александрович Врубель". - Л., 1966; Федоров-Давыдов А. "Русский пейзаж конца XIX - начала XX века". - М., 1974; Тарабукин Н.М. "Михаил Александрович Врубель". - М., 1974; Врубель. Переписка. Воспоминания о художнике. (Сост. Подкопаева Ю.Н., Новиков Ю.В. - Л., 1976; Суздалев П.К. Врубель. Личность. Мировоззрение. Метод. - М., 1984; Михаил Врубель. Альбом. - Л., 1989.
- 2.1. **СВ (н)** - опора на знания Зрителя (по книге Анатоля Франса "Святой Сатир").
- 3.1. **СВ (с)** - фигура Пана согласована с пейзажем, в частности, с березами одинаковым наклоном влево.
 - 3.2. **Носитель** - земля и небо.
- 4.1. **Носитель** - Старик (пожилой Человек).
 - 4.2. **СВ (с)** - пень-копыта, сказочное существо сливается с землей.
 - 4.3. **Носитель** - березы, кустарники, трава, река.
 - 4.4. **Носитель** - небо, облака и полумесяц.
- 5.1. **Носитель** - лицо, борода, усы, волосы.
 - 5.2. **Носитель** - шея.
 - 5.3. **Носитель** - плечи и туловище.
 - 5.4. **СВ (н)** - контраст мускулистых плеч и старческих пальцев рук.
 - 5.5. **СВ (н)** - пень-копыта состоят из шерсти, напоминая текстуру и фактуру дерева.
 - 5.6. **СВ (с)** - опора на знания Зрителя; березы как символ Руси.
 - 5.7. **Носитель** - кустарники.

5.8. Носитель - трава.

5.9. Носитель - река.

5.10. Носитель - облака.

5.11. СВ (н) - полумесяц, как символ угасания былой силы Пана.

6.1. СВ (с) - лоб

6.2. Носитель - щетина.

6.3. Носитель - волосы.

6.4. Носитель - мускулы.

6.5, 6.6. СВ (с) - морщинки.

6.7. СВ (с) - копыта в форме пня.

6.8. Носитель - копыта.

6.9. Носитель - шерсть.

6.10. СВ (н) - половина серпа, как дополнительный символ угасания былой силы Героя.

7.1. СВ (н) - яркое темя.

7.2. СВ (с) – рога.

7.3. Носитель - брови.

7.4. СВ (н) голубой цвет, согласованный с цветом реки.

7.5. Носитель - нос.

7.6. Носитель - щеки.

7.7. СВ (с) - морщинки, корявость формы.

7.8. СВ (н) - принадлежность к славянской музыкальной культуре.

10. Закономерности для Пигмалиона.

Современность артиста очень часто означает современные выразительные средства. Средства стареют. Может случиться, что выдающееся искусство выдающегося артиста устарело, так как устарели выразительные средства. Единственная гарантия развития - это непрерывное обновление выразительных средств. А настоящий художник больше всего поражает развитием.

А.Шапиро.

Слова, сказанные замечательным театральным режиссером Адольфом Шапиро, останутся просто словами, если мы не подкрепим их конкретными примерами. Но этого тоже мало. Ведь наша с вами задача - не просто проиллюстрировать чьи-то слова. Нам нужно достигать и своих целей.

Новая же модель утверждает, что **СВ** не просто меняются, развиваются; они при этом образуют непрерывную и закономерную линию.

Как нельзя лучше эти тезисы иллюстрируются примерами, приведенными выдающимся искусствоведом Б.Р.Виппером. (Он тоже был сторонником непрерывной и закономерной линии развития **ХС**.) Так что, эта глава будет представлять собой просто большую цитату из книги Виппера "**Введение в историческое изучение искусства**" (М., **Изобразительное искусство. 1985. с.115-117**). Слегка "разбавленную" комментариями с позиций нашей модели.

А речь пойдет о развитии приемов, передающих движение в стоящей скульптуре.

"Начало этого развития знаменует абсолютно неподвижная статуя (египетская скульптура за все время своего развития не выходит из этой стадии). В это время в скульптуре вырабатывается так называемый закон фронтальности, впервые сформулированный датским ученым Юлиусом Ланге. Суть этого закона заключается в двух основных пунктах. 1. Все признаки пластической формы, все характерные особенности образа по возможности сосредотачиваются на передней плоскости статуи, на ее фронте. 2. Вертикальная ось, которая делит фигуру на две симметрично равные части, в архаических статуях абсолютно прямая, без всяких изгибов, причем все парные элементы человеческой фигуры (плечи, бедра, колени) находятся на одном уровне. Архаического скульптора увлекает не столько органическое построение человеческого тела, сколько абстрактная тектоника статуи, поэтому отдельные элементы тела и головы как бы геометризированы (торс подобен треугольнику, ноги - цилиндрам и т.п.)."



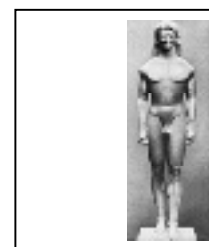
Фактическая **тема** древнеегипетской скульптуры оказывается похожей на темы первых рисунков и пластилиновых "скульптур" маленьких детей - **показать** (себе и другим), **из каких основных частей состоит человек**. Отсюда симметрия, неподвижность, схематичность. Человек еще не осознает себя, как отдельное всестороннее существо. Он видит других (а в них и себя) только спереди - отсюда фронтальность. И дело не в неумении лепить. Движение еще не нужно в скульптуре. Чтобы изображать движение, нужно научиться изображать сам объект (который потом будет двигаться).

Собственно говоря, **СВ** здесь будет вся фигура. Сама еще трудно осознаваемая возможность изобразить человека из «мертвого» материала.*

"В следующий период начинаются поиски динамики. При этом следует отметить, что начинаются они снизу, с ног статуи, затем поднимаются все выше, так что голова вовлекается в общий ритм движения только на поздней стадии архаического искусства.

Первый признак движения - выдвинутая вперед левая нога. При этом выдвинутая нога прочно опирается о землю всей подошвой, и поэтому на движении тела этот первый жест никак не отражается.

Характерно, что в архаической скульптуре движение фиксируется только на скелете и на конечностях; значительно позднее внимание скульптора обращается на мягкие части тела, на активные элементы движения - мускулы, жилы, кожу. В мужских фигурах греческой архаики, так называемых аполлонов (на самом деле это - или надгробные памятники, или статуи победителей на олимпийских состязаниях), очень тщательно разработаны шарниры (например, колени), тогда как мускулы даны обобщенными, застывшими плоскостями."



Но вот факт изображения человека стал рядовым, осознанным. Прямое, фронтальное, неподвижное тело превратилось в **носитель**. Тогда и только тогда смогла появиться новая **тема**: движение изображаемого человека.

Откуда же взять **СВ** для изображения этой темы? Мы уже знаем - из носителя. И скульпторы начинают постепенно превращать части носителя в **СВ**. Сперва - ноги. Когда этот элемент отработал, он опять превратился в **носитель**, а на его место пришлось брать следующий:

"Дальше развитие идет с поразительной последовательностью. С ног динамика переходит выше, на руки. Рука сгибается в локте, сначала одна, потом другая. Руки вытягиваются вперед, поднимаются до плеч и затем еще выше - над головой. И только тогда динамическая энергия перекидывается на голову - голова начинает нагибаться, поворачиваться, откидываться назад. Но в течение всей

* Здесь носитель полностью совпадает с СВ. Это характерно для начала любой системы.

архаики торс остается неподвижным - таков тысячелетний гипноз традиций, суровое иго поработанной личности. Особенно наглядно неподвижность торса заметна, когда статуя изображает быстрое и сильное движение (например, в статуе "Зевс, мечущий молнии"): руки и ноги статуи в энергичном движении, торс же абсолютно неподвижен и фронтален. При этом все движения человека фиксируются в силуэте, на плоскости, и, вопреки законам статики, руки и ноги действуют не в перекрестном движении, а одной стороны тела - или правой, или левой."



Отработали и превратились в *носитель* еще и руки. Тогда и только тогда настала очередь головы. И пока не уйдет обратно в *носитель* вырвавшееся из него **СВ**, новые средства не возникают. Но, зная закономерность, мы можем спрогнозировать: вслед за головой настанет очередь торса. Он тоже начнет сдвигаться со своей оси симметрии.

"В динамике архаической статуи нет еще диалектики движения, нет принципа действия и противодействия. Только классический стиль решает проблему перекрестного движения (так называемого хиазма или хиастического, от греческой буквы "χ").

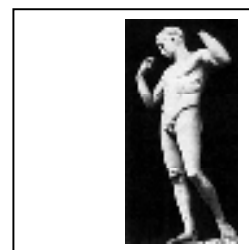
Но для того, чтобы решить эту проблему, необходимо было новое, более органическое понимание динамики человеческого тела. В этом новом понимании и заключается решающий переход от архаического к классическому стилю. Казалось бы, речь идет о простейшем приеме. Однако понадобились тысячелетия, чтобы прийти к его осуществлению.

Суть этого нового приема заключалась в новом равновесии тела, в перемещении центра тяжести. Архаическая статуя опирается обеими подошвами ног, и таким образом линия опоры проходит между ногами.

Классическое искусство находит новое равновесие, при котором тяжесть тела опирается на одну ногу, другая же свободна от функций опоры (это разделение функций несущей и свободной ноги по немецкой терминологии носит название "Standbein" и "Spiebein").

Нужно, однако, отметить, что это открытие не явилось внезапно, оно было подготовлено: сначала свободная нога опиралась всей подошвой и была без сгиба выдвинута вперед; потом ее стали отодвигать в сторону и сгибать, сначала немного, потом все больше.

Решающий шаг делает Поликлет, мастер дорийской школы второй половины V века: он отводит свободную ногу назад, внушая зрителю впечатление гибкого шага; при этом свободная нога в отличие от несущей прикасается к земле только кончиками пальцев.



Новый мотив свободного шага, изобретенный Поликлетом, на первый взгляд как будто незначительный, на самом деле отражается на всем теле статуи и наполняет ее совершенно новым ритмом: правая и левая стороны тела в коленях и бедрах

оказываются на разной высоте, но для сохранения равновесия тела плечи находятся в противоположном отношении, то есть если правое колено выше левого, то правое плечо ниже левого. В результате вертикальная ось тела (тысячелетиями остававшаяся абсолютно прямой) начинает изгибаться. Иначе говоря, Поликлет решительно порывает с законом фронтальности."

"Новый баланс тела - любимый мотив классического стиля в античном искусстве и искусстве Возрождения - получил название "контрапоста", то есть оппозиции, контраста, подвижного равновесия симметричных частей тела. Благодаря контрасту несущих и свободных элементов равновесие тела нарушается и вновь восстанавливается. И хотя композиция статуи гармонично уравновешена, в результате "контрапоста" получается не покой, а, напротив, усиление, обогащение движения (ноги двигаются вправо, тело - влево, голова - снова вправо; правое бедро тянет вперед, левое плечо - назад) в бесконечной смене поворотов, изгибов, рывков и т.п. Одно из самых гениальных изобретений в истории скульптуры - "контрапост" Поликлета наполняет сырую материю свободной энергией и динамикой живого существа."

Действительно, дошла очередь и до торса. Но куда развиваться скульптуре дальше, когда кончились части тела, пригодные для **СВ**?

Возвращаться "к истокам"?

Увы, в истории возврата нет. Поэтому приходится браться за еще незагруженные ранги - повыше и пониже на иерархической лестнице **ХС**.

Нога как таковая уже свое отработала и навсегда ушла в *носитель*. Но есть еще надсистемы для ноги - пара ног, объединение ног с руками. В них можно объединять по-разному. Если раньше ноги и руки объединялись в симметричном ритме, то теперь можно это сделать в перекрестном. А можно заняться и подсистемами ноги - суставами, пальцами.

И решение этих проблем привело к изменению четвертого уровня - открытию "контрапоста".

"Характерно, однако, что и "контрапост" развивается от периферии к центру, от ритма на плоскости к ритму в пространстве. Тело человека и в классической скульптуре сначала менее свободно, чем конечности: у Поликлета, например, тело еще прямое, малоподвижное, формы его, особенно мускулы живота, - обобщенные, пассивные плоскости с преувеличенно резкими границами."

Пока идет процесс загрузки суставов и пальцев, мы можем снова спрогнозировать. Какие еще подсистемы незагружены? Конечно, мышцы.

Посмотрим.

"В IV веке мускулы становятся мягче, переходы текучей, но они еще плоски, мало закругляются. Только в эпоху эллинизма в греческой скульптуре проявляется стремление к максимальной пластической выразительности, к энергичным выступлениям и углублениям формы. В результате наряду со

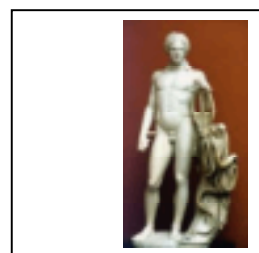


стройными пропорциями классического эфеба появляются могучие мускулы атлета Геракла."

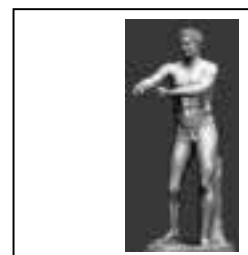
Допустим теперь, что исчерпаются выразительные возможности мышц. Их рельеф перейдет в **носитель**. Что можно использовать дальше?

Вспомним, что в скульптуре по-прежнему сохраняется принцип фронтальности. То есть, для "изготовления" **СВ** используют переднюю плоскость **носителя**. Очевидно, что придется заняться боками и спиной. А это значит, что не только они сами по себе смогут поставлять новые **СВ**. Их можно будет еще и комбинировать, по разному объединять в свои надсистемы.

"Параллельно росту динамики поверхности усиливается динамика торса. У Поликлета торс почти прямой. В IV веке он начинает изгибаться вправо и влево, причем Пракситель стремится оправдать эти изгибы особыми мотивами - боковой опорой, к которой тело Аполлона ("Аполлон с ящерицей") или отдыхающего сатира прислоняется с мягкой ленивой грацией. В конце IV века Лисипп и его школа достигают максимальной свободы движения, тело сгибается не только в стороны, но вперед и назад, его движение может теперь разворачиваться по диагонали ("Боргезский боец"), наконец, самое главное, тело может вращаться вокруг своей оси, а конечности - направляться во все стороны, часто в прямо противоположных направлениях.



Мотив "контрапоста" стал так сложен (например, так называемый "Апоксиомен", то есть атлет, очищающий тело скребницей, Лисиппа), что взаимоотношение опирающихся и свободных элементов оказывается почти неуловимым: равновесие нестабильно, изменчиво, мгновенно; кажется, в следующий момент свободная нога станет опорной и наоборот. Так возникает совершенно небывалое раньше явление - абсолютно круглая статуя, которую можно и нужно осматривать со всех сторон, которой требуется обход кругом."



И снова решение проблем, возникших при исчерпании **носителя**, как поставщика материала для **СВ**, приводит к изменениям высших уровней. На этот раз - пятого. Новый вид скульптуры - круглая. То есть такая, которую надо смотреть со всех сторон, а не спереди, как раньше. Если верно все, о чем мы говорили, если это не случайное совпадение, а закономерность, то она должна проявляться и в других случаях. Посмотрим.

"Отмеченная нами основная эволюция... в общем, повторяется в развитии от раннесредневекового искусства к Микеланджело, к Челлини, к Джованни да Болонья."

Итак, *средства выражения* развиваются, непрерывно обновляются. Прямого возврата к уже использованным **СВ** нет. Но есть использование все более глубоких подсистем. И разнообразных объединений уже использованных **СВ**.

Но если мы констатировали, что идет какой-то процесс развития, обновления, то не пора ли задать самим себе следующий вопрос: а как, по каким внутренним закономерностям идет это развитие?

Попробуем с этим вопросом разобраться в следующей главе. А пока, для тренировки, - несколько заданий.

Пример развития скульптуры подтверждает тезис о том, что развитие художественных систем идет за счет загрузки все более глубоких рангов. Возвращения к предыдущим системам нет.

10а. Задачи на отслеживание линий развития СВ.

Приведем еще два примера, иллюстрирующих линии развития разных ХС. Проследите, как менялись СВ.

В текстах сделаны паузы. Попробуйте в этих местах прервать чтение и спрогнозировать, какой характер примут СВ следующего этапа развития.

У вас все получится. Только учтите: вы знаете закономерности, которых не знали создатели этих линий. Поэтому ваши предложения могут оказаться лучше, сильнее. Вы можете обгонять события.

ЗАДАЧА 52. "Рассмотрим более детально эволюцию перового рисунка. Средневековый рисунок никогда не имел самостоятельного значения, а всегда служил подготовкой для стенной композиции или рукописной миниатюры. Его штрих не столько чертит реальные формы, сколько выполняет орнаментально-декоративные функции: вертикальные, лучевые линии подчеркивают, усиливают текучую динамику контура. <...> Сохранились альбомы рисунков эпохи готики: но их своеобразная роль не имеет ничего общего с той, которую играли альбомы последующих эпох; это не непосредственные впечатления художника от действительности, а собрания образцов и рецептов, условные типы и схемы.

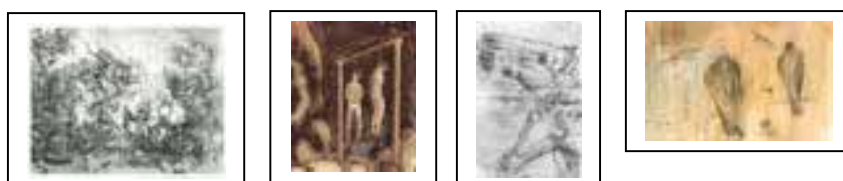
Таков, например, альбом Виллара де Онненкура, французского архитектора XIII в. (парижская Национальная библиотека): в нем нет никаких зарисовок с натуры, но мы найдем там планы и типы зданий, мотивы орнамента и драпировок, геометризованные фигуры людей и животных, определяющие их структуру, канон пропорций и способ использования для архитектурных деталей или для рисунка витражей."

"Первые альбомы в современном понимании как собрание этюдов с натуры появляются только в начале XV в. Пока известны два таких альбома – итальянских художников Джованнино де Грасси и Пизанелло. Оба отличаются очень широким репертуаром: тут и животные, и этюды драпировок, и портреты, и акты (у Пизанелло мы находим даже зарисовки повешенных). Многие из рисунков Пизанелло использованы в его картинах. Вместе с тем, наряду с острыми реалистическими наблюдениями мы встречаем в его альбоме и готические пережитки чисто орнаментальных принципов штриховки.

Джованнино
о де
Грасси



Пизанелло



В течение всего XV в. происходит борьба между двумя системами рисования: готической, линейной, орнаментально-плоскостной и ренессансной с ее органическим восприятием природы и пластической моделировкой форм. Важную роль в этой эволюции сыграли падуанский мастер Мантенья, который первым применяет диагональную штриховку и достигает в своих рисунках мощного рельефа, и флорентиец Антонио Полайоло, использующий штрих пера различного нажима и придающий линиям острую динамику. Но в рисунках Полайоло и его современника Боттичелли наряду с тенденцией к пластической моделировке сильно чувствуются пережитки готической орнаментальности. В итальянских рисунках их преодолевают только на рубеже XV и XVI вв. Причем происходит это в двух направлениях."

Мантенья



"Во-первых, появляется новый вид рисунка - набросок пером движения, позы, даже поворота головы или очень беглого эскиза композиции. Иногда это - набросок будущей фрески или алтарной картины, иногда - совершенно самостоятельный замысел, который нельзя реализовать в другой технике. Таким образом рисунок из вспомогательного средства становится все более самостоятельным, автономным искусством. Во-вторых, в то же самое время входит в употребление перекрестная штриховка, придающая пластическую выпуклость формам и создающая иллюзию пространственной глубины. Тем самым контур теряет свое значение и центр тяжести переносится в рисунок на внутреннюю форму.

На этой стадии развития находятся рисунки великих мастеров Высокого Возрождения в Италии: Леонардо да Винчи блестяще удаются наброски, беглые эскизы, порой точных и тонких штрихов выполняющие главные элементы композиции, выразительный жест, характерный профиль. <...> В рисунках Рафаэля поражают необычайно свободная, "открытая" линия, пластическая сила и динамическая штриховка; гибкие нажимы пера отзываются на малейший изгиб поверхности, форму лепит параллельная круглящаяся штриховка. Микеланджело и в рисунках остается скульптором: пластическую форму лепит тонкой сетью перекрестных штрихов, чеканит и шлифует мускулы, почти уничтожая значение контура."

Леонардо да Винчи



Рафаэль



Микеланджело



"Иногда бывает, что на одной странице альбома художник сделал несколько рисунков. Тогда во Флоренции каждый из них существует самостоятельно, отдельно, независимо друг от друга; художника Северной Италии, напротив, интересует вся композиция листа, ее общий декоративный ритм." (Б.Р.Виппер. **Введение в историческое изучение искусства. М., Изобразительное искусство. 1985. с.19-21)**

* * *

ЗАДАЧА 53. В архитектуре Древнего Рима ведущую роль играли стена, свод и арка. Ордер (то есть определенного типа колоннада) применялся либо отдельно (в портиках), либо накладывался на стену в виде полуколонн. Это было украшение, не несшее конструктивной нагрузки. В частности в римском Табуларии колонны по сторонам арочных проемов как бы врезаны в стену, подчеркивая ее массивность.



В поздней античности и в средневековье стена оставалась основой архитектурных композиций. Ордер если и применялся, то только как украшение.

В самом начале Возрождения эти архитектурные средства исчерпались и не могли отразить новых идей. Согласно тогдашним представлениям, искать новые средства следовало в искусстве древних, в античности. В частности, Филиппо Брунеллеско исследовал раскопки Табулария. Его и других архитекторов поразили колонны, "утопленные" в стене. Он не знал, что в средние века стены Табулария были заделаны новой кладкой. В результате чего колонны-украшения стали выглядеть, как опорный, конструктивный элемент.

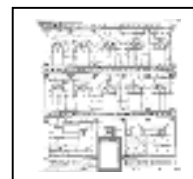
Эта ошибка оказалась прекрасно применимой к возникшей ситуации. И в первом же архитектурном произведении Возрождения – Флорентийском соборе – Брунеллеско применил свое "открытие". Купол собора сделан с использованием коринфского ордера – одного из видов колоннады.

Тот же Брунеллеско применяет ордер для связки отдельно стоящих опор с ордерами основной стены (церкви Сан-Лоренцо и Сан-Спирито). Когда нужно было подчеркнуть роль стены, он искусственно уменьшал ордер (сакристия Сан-Лоренцо, капелла Пацци). Если до этого ордер применялся внутри зданий и под куполом, то в палаццо ди Парте Гвельфа Брунеллеско впервые выводит его на один из ярусов традиционного трехъярусного фасада флорентийского палаццо.



Затем ордерные элементы начинают обходить элементы здания (неоконченная церковь Санта-Мария дельи Анджели).

В палаццо Рученаи ордер располагается уже во всех трех ярусах.



Затем начинают использоваться различные варианты элементов ордера, дополнительных украшений (церкви Санта-Мария Новелла, Сан-Андреа, Сан-Франческо работы арх. Альберти).



Архитектор Росселино использовал различные расстояния между колоннами ордера, делал колонны различной высоты, применил в качестве выразительного средства форму кладки (палаццо Пикколомини). А в палаццо Канцеллерия архитектор Браманте работает уже с цветом материала, меняя его по высоте колонн и стены.



Архитектор Сансовино в Венеции применяет ордер уже не только в отдельных зданиях, но и на уровне целых районов города. Здания городского центра покрыты логически связанными между собой ордерными конструкциями. А архитектор Палладио, продолживший работу над центром Венеции, в ордерах церквей Иль Реденторе и Сан-Джорджо Маджоре сделал ассоциативную



связь даже с

Тот же Палладио не только конструирует ордер из колонн разного размера, но и удваивает некоторые из них (Базилика Виченцы). Внутри зданий конструкции ордеров повторяют конструкции других элементов, имеют разную высоту, по-разному связываются между собой (церкви Сан-Франческо делла Винья, Сан-Джорджо Маджоре), одновременно выполняют и функции других архитектурных элементов (церковь Иль Реденторе). (В.Ф.Маркузон. Античные элементы в архитектуре итальянского Возрождения. В сб.: Культура эпохи Возрождения. Л., Наука. 1986. с.54-67)



11. Три шага к решению.

Отношение к противоречиям является очень точным критерием культуры ума. Даже, собственно говоря, его наличия.

Э.В.Ильенков

Описывать момент возникновения новой ХС (и причины ее возникновения) можно по-разному. Можно сказать, что общественная ситуация потребовала от художника тех или иных СВ, - и он ответил на "общественный заказ". Это дает некое понимание начала и конца длинной цепи событий, но умалчивает о середине этой цепи. Точно так же, если мы объясним, что лампочка загорелась потому, что кто-то щелкнул выключателем, это будет правильно. Но очень уж поверхностно.

Можно сказать, что новая ХС такова потому, что такова природа таланта автора. Этот вариант вообще ничего не объясняет. Продолжая сравнение с лампочкой, можно сказать: она загорелась потому, что такова природа ее спирали.

Такие объяснения вполне устраивают тех, кому достаточно простого потребления искусства. Но нам с вами этого явно мало. Мы ведь поставили перед собой технологические задачи.

Поэтому попробуем понаблюдать процесс возникновения реальных новых ХС и выстроить модель, хоть сколько-нибудь инструментальную.

ЗАДАЧА 54. В X-XII веках в европейской архитектуре сформировался так называемый романский стиль. Если не углубляться в детали, то **ТЕМОЙ** его было характерное для средневекового христианства принижение, подавление человека. СВ для этого - толстые, массивные стены, тяжелое мощное перекрытие, узенькие окна-бойницы, полумрак внутри храма.



С середины XII века начинает набирать силу **анти-тема**: могущество, свобода человеческого разума, взлет вместо подавления. Эти идеи в архитектуре отразил новый стиль - готика. Для архитекторов-новаторов важно было создать конструкции легкие, летящие.

Но новый стиль не возник мгновенно из ничего. Изменения начались с самого близкого и простого элемента - со стен. Как при помощи стены передать тему легкости?

Эта задача неоднократно разбиралась на семинарах по теории развития художественных систем. Практика семинаров показала: первый шаг к решению этой задачи все делают правильно. Все просто: если толстые стены выражают тяжесть и подавление, то легкость и взлет ясно покажут тонкие стены.

Но радость от простого решения быстро испаряется, как только слушатели начинают мысленно продолжать строительство. Возвели тонкие стены. Затем

* Существуют разные версии зарождения готики. Из литературы не следует, что любая другая имеет преимущества перед этой.

начинаем строить перекрытие. Какое? Обычное, известное, других пока нет. А оно тяжелое. Стены не выдержали и рухнули.

Среди слушателей начинается тихая паника. Кое-кто предлагает срочно изобрести новый материал - полегче. Это в двенадцатом-то веке. Другие советуют сделать стены не слишком тонкими. Правда, неясно, каким образом теперь передать тему легкости. Третьи рекомендуют не валять дурака, а строить старые добрые толстые стены. "А еретиков - сжечь!" - добавляет преподаватель. Всегда находится некто, кто по трезвом размышлении посоветует ставить внутри храма колонны. Снова приходится вводить поправку: не было в те времена практики применения опорных колонн.

Из семинара в семинар на этом предложения исчерпываются. А дальше начинается спокойная планомерная работа - каковым и должно быть настоящее творчество.

Ситуация свелась к следующему: или мы делаем толстые стены - и перекрытие не падает (но новой идеи нет!), или мы делаем тонкие стены - и есть новая идея (но перекрытие падает!). Противоречие...

Но если для бытового мышления противоречие - признак тупика, то для ТРИЗ - живительная влага. ТРИЗ - наука о решении противоречий.*

Сейчас мы рассмотрим, как все это выглядит в системах художественных.

Итак, противоречие - это ситуация, при которой выигрыш в одном качестве сопровождается явным и недопустимым проигрышем в другом.

Условимся такую ситуацию в ХС называть **художественным противоречием (ХП)**.**

В практике к противоречиям обычно примеряют три подхода.

1. Компромиссный. Стараются не слишком усиливать выигрыш в одном качестве, чтобы не слишком проигрывать в другом. Если задача не содержит противоречия, то компромиссный путь, несомненно, хорош. Скажем, если бы нам надо было не передать ощущение легкости, а несколько сэкономить стройматериалы. Тогда бы мы сделали стену чуть потоньше, но так, чтобы она не уронила перекрытие. В задачах же, содержащих противоречие, компромисс - это всегда двусторонний проигрыш. Сделаем стену средней - и ни должной легкости не получим, ни гарантий удержания перекрытия.

**Впервые принципы решения противоречий в системах (тогда только технических) сформулировал автор ТРИЗ - Г.С.Альтшуллер. (Альтшуллер Г.С. Как научиться изобретать. Тамбовское книжное изд-во. 1961.)*

*** Если подходить корректно, то в данной задаче только одно свойство является художественным – воспринимаемая легкость стены. Второе - держать перекрытие - скорее свойство техническое. Тем не менее, мы рассмотрим эту систему до конца, поскольку на самом деле абсолютно художественных требований практически не существует. Всегда они упираются в проблемы исполнения. Прочность стены, свойства инструмента, ненужный контраст между частями ХС - все это требования не самые художественные, но, тем не менее, вполне реальные в художественной практике.*

2. Экстремистский. Сохраняют или усиливают одно качество за счет другого. Если в задаче одно из требований к системе незначимо, не связано с потерями, то такой путь тоже вполне приемлем. Скажем, если бы требование легкости было не подготовлено всем общественным развитием, а выдвинуто каким-нибудь сумасшедшим. Тогда бы мы сделали стену толстой, "и никаких гвоздей".

Но таких ситуаций практически не бывает. В реальных же ситуациях, содержащих противоречие, экстремистский подход ведет к проигрышу еще более очевидному, чем компромисс. В нашем случае это обернется либо игнорированием огромной общественной потребности, либо тем, что в угоду легкости мы будем строить один за другим "саморазрушающиеся" храмы.

3. Творческий. Сохраняют или усиливают одно свойство, но так, чтобы сохранить или усилить и другое. Этот путь почти всегда неочевиден. Такие решения относят к области таланта, гениальности. Но именно через такие решения наш мир движется вперед. В том числе и искусство.

Оставим экстремизм фанатикам, "разумные компромиссы" - хитрым политикам. Мы впредь будем заниматься только творческими решениями.

А для этого вернемся к нашим противоречиям. Существует стандартная формулировка **ХП**. Вот она:

ЕСЛИ (сделать нужное), **ТО** (хорошее следствие), **НО** (плохое следствие).

Для нашей задачи это будет выглядеть так: *если* сделать стену тонкой, *то* она передаст тему легкости, *но* не выдержит перекрытия.

Очевидно, вы уже заметили, что возможно и второе **ХП**: *если* стену сделать толстой, *то* она выдержит перекрытие, *но* не передаст тему легкости.

Запомним этот момент: в любой задаче содержится два прямо противоположных **ХП**. Мы в этом еще не раз убедимся.

Вернемся еще раз к исходной **ХС**. Какие элементы она содержит?

Можно, конечно, назвать и храм, и его фундамент, и воздух вокруг храма. Но все эти элементы не участвуют в задаче, проблема с ними никак не связана. В проблеме прямо участвуют только *стена*, *перекрытие* и *потребитель* (то есть, тот, кто должен воспринять идею легкости). Этим и ограничивается система, в которой возникла проблема.

Причем перекрытие и потребитель прямо между собой не связаны. А вот *стена* непосредственно связана и с тем и с другим. Она должна держать перекрытие, она же должна вызывать у потребителя ощущение легкости. Фактически, задача "сошлась клином" именно на стене.

Такой элемент, на котором все сходится клином, есть в любой задаче. Его принято называть термином "*инструмент*".* Сформулировать **ХП** - первый шаг к решению противоречия. Второй шаг - выбрать инструмент.

Теперь присмотримся к инструменту поближе. Что он должен делать? Чего мы от него ждем?

* Термин введен автором ТРИЗ Г.С.Альтшуллером.

Ничего нового - он должен вызывать чувство легкости (первая подзадача) и держать перекрытие (вторая подзадача). Тогда зададимся вопросом: почему инструмент не выполняет наших требований? Каким он должен быть, чтобы все это проделывать?

Оказывается, он не так уж виноват. Ведь для того, чтобы передавать ощущение легкости, стена-"инструмент" должна быть *тонкой* (и чем тоньше - тем лучше). А чтобы держать перекрытие, она должна быть *толстой* (и чем толще - тем лучше).

Рано или поздно, любая противоречивая задача сводится именно к такой ситуации. В ней инструмент должен обладать сразу двумя противоположными "физическими" свойствами. Вот почему эта ситуация носит название *физическое противоречие* (ФП).

Формулировка ФП тоже стандартна для любых задач:

(инструмент) ДОЛЖЕН БЫТЬ (свойство), ЧТОБЫ (первая подзадача), И ДОЛЖЕН БЫТЬ (антисвойство), ЧТОБЫ (вторая подзадача).

В нашем случае это будет выглядеть так: стена *должна быть* тонкой, *чтобы* вызывать чувство легкости, *и должна быть* толстой, *чтобы* держать перекрытие.

(Пусть вас не смущает некоторая нескладность получаемых выражений. Это зависит от восприятия, от целей. Если бы нас интересовали литературные цели этого процесса, то мы бы откорректировали фразы. Но невольно повторили бы и старые понятия, мешавшие нам решать противоречие. Если же мы заинтересованы в решении, то формулировки противоречий стоит оценивать именно с этих позиций: насколько они приближают к решению, насколько выводят из круга старых понятий. По этим критериям наши фразы приобретут свою красоту.)

Третий шаг в решении задач, содержащих противоречие - формулировка ФП - тоже сделан.

Оставим пока эту задачу (тем более, что многие из вас, наверняка, уже нашли решение). Мы ее решим позже, когда познакомимся с приемами решения ФП. Попробуем лучше пройти все три шага в других задачах.

ЗАДАЧА 55. Джайнизм - одна из самых интересных религий Индии. В ней, в частности, есть духи-охранители, так называемые *байроби* - бесплотные, бестелесные, бесформенные существа. В храме джайнов должны быть скульптурные изображения байроби. Причем такие, чтобы сразу можно было сказать, что это духи. Обычное **СВ** для таких случаев - фигура духа делается человекообразной. Это дает высокую узнаваемость (сравните с христианскими изображениями ангелов, по идее, таких же бесплотных). Но байроби, в отличие от ангелов, - бесформенны.

Как же сделать скульптуру байроби?

ХП-1: Если сделать скульптуру байроби человекообразной, то она будет узнаваемой, но не создаст впечатления бесформенности.

ХП-2: Если сделать скульптуру байроби неправильной формы, то она создаст впечатление бесформенности, но не будет узнаваемой.

Инструмент: скульптура байроби.

(Поначалу слушатели семинаров в этой задаче в качестве инструмента часто называют "байроби". Это неверно. Мы работаем не с духами, не с религиозными представлениями. Наша область применимости - художественные выразительные средства. Перед нами совершенно не стоит задача придать духам удобную для нас форму. Или обратить джайнов в другую веру. Нам надо адекватно изобразить то, что лежит перед нами как данность. Для джайнов байроби бесформенны, - и это для нас в данной задаче непреложный закон. Искусство не меняет действительность, оно только в меру сил ее изображает. Поэтому инструментом в нашей задаче будут не байроби, а их изображение, в данном случае скульптурное.)

ФП: скульптура байроби должна иметь человекообразную форму, чтобы быть узнаваемой в качестве духа, и должна иметь неправильную форму, чтобы создать впечатление бесформенности.

При формулировании **ФП** очень важно следить за тем, чтобы свойство и антисвойство действительно были противоположны. В нашей формулировке это неочевидно. Человекообразная и неправильная формы не противоположны. Попробуем переформулировать:

ФП: скульптура должна иметь определенную (в данном случае - человекообразную) форму, чтобы быть узнаваемой в качестве духа, и должна иметь неопределенную (нечеловекообразную) форму, чтобы создать впечатление бесформенности.

В этой задаче проблема возникла при формулировке **ФП**. Есть и другие проблемы. Довольно часто возникают ситуации, когда трудно определить, на каком ранге нужно решать задачу.

ЗАДАЧА 56. Рифма - один из самых сильных видов ритма в поэзии. Особенно она желательна в драматургической поэзии. Однако, далеко не во всяких ситуациях поэтическая речь персонажа звучит естественно. Рифма мешает в таких случаях. Она придает четкость речам персонажей, но речь "в рифму" совершенно неестественна.

Что делать в этом случае?

Эту задачу можно попытаться решать на нескольких рангах. На всей поэтической драматургии мира. На какой-либо пьесе. На одном монологе. На одном стихе.

Для таких случаев можно применить следующую рекомендацию:

Для формулировки XII выбирается минимальный ранг, на котором сохраняется задача.

Проверим для нашего случая. Для поэтической драматургии задача есть? - Есть. Для одной пьесы в стихах? - Есть. Для одного монолога? - тоже есть. Для одного стиха?.. Задача пропала, так как для рифмы необходимо наличие хотя бы двух стихов, которые бы рифмовались друг с другом. Таким образом, ранг **ХС**, на котором мы будем решать задачу, выбран. Тем самым определен и объект задачи - монолог (или даже фрагмент монолога, в котором есть несколько стихов). Для него и будем составлять **ХП**.

ХП-1: Если монолог будет рифмованным, то речь персонажа приобретет четкость, но потеряет естественность.

ХП-2: Если монолог будет нерифмованным, то речь персонажа будет естественной, но потеряет четкость.

Инструмент: монолог.

ФП: Монолог должен быть рифмованным, чтобы сохранить четкость речи персонажа, и должен быть нерифмованным, чтобы сохранить естественность речи.

Три задачи из трех разных видов искусств. Но везде одна и та же схема продвижения к решению: две формулы **ХП** - выбор инструмента - формула **ФП**. Еще немного – и мы дойдем до самих решений.

Проблемы в искусстве возникают тогда, когда в системах складываются противоречивые ситуации. Изменения высоких уровней происходят в художественных системах в тех и только в тех случаях, когда противоречие решается творческим путем. Процесс решения можно облегчить определенной процедурой преобразования: формулировкой художественного противоречия, выявлением «инструмента» и формулировкой физического противоречия.

11а. Слова разные - суть одна.

Терминология, навязанная прошлому, непременно приводит к его искажению, если ее целью - или попросту результатом - является сведение категорий прошлого к нашим, поднятым для такого случая в ранг вечных. По отношению к этикеткам такого рода есть лишь одна разумная позиция - их надо устранить.

Марк Блок.

Мне очень часто задают вопрос. Не являются ли приводимые примеры противоречий и задач неким набором казусов из жизни деятелей искусства?

Вопрос серьезный, даже философский. Действительно, не существует четкой границы между набором примеров, иллюстрирующим некую мысль, и доказательством этой мысли. Со скольких песчинок начинается куча? Со скольких примеров можно говорить о доказанности того или иного положения?

Да, картотека, лежащая в основе материала этой книги, содержит десятки тысяч примеров. Это много. Но весь объем искусства в истории человечества в тысячи раз больше!

На этот вопрос точного ответа вообще не существует. Я уверен в том, что модель закономерного развития ХС правильна. Эта уверенность основана на том, что модель подтверждают все новые и новые примеры. А вот примеры, опровергающие эту модель, пока не встречались. Конечно, еще многое придется исследовать. Но это дополнения, а не возражения.

Время, как всегда, покажет. Но кое-что можно сделать и сейчас.

Давайте рассмотрим примеры противоречий в разных видах искусства, на разных рангах, в разные времена, в разных группах. Может быть, это поможет нам несколько полнее представить себе картину нашего противоречивого мира.

ПРИМЕР 72. Скульптуру эпохи Возрождения характеризует борьба двух противоположных тенденций. С одной стороны, в это время возрождается рельефное восприятие скульптуры (с одной точки зрения), свойственное античности. С другой стороны, именно в эпоху Возрождения памятник начинает отделяться от стены, становится независимым от архитектуры, устремляется на середину площади. (Б.Р.Виппер. Введение в историческое изучение искусства. М., Изобразительное искусство. 1985. с.141)

ПРИМЕР 73. ...есть один момент, который делает вообще невозможным полную тождественность, даже близкое сходство между образами поэзии и графики (речь идет об искусстве книжной иллюстрации - Ю.М.). Дело в том, что в литературе все события разворачиваются во времени, характеризуются становлением, одно за другим, иллюстратор же должен перевести эти события на отношения плоскости и пространства, поставить их одно рядом с другим или концентрировать в одном моменте. Иными словами, точное следование тексту, его имитация противоречили бы самим основам графического стиля. (Там же, с.70-71)

ПРИМЕР 74. ...ксилографии присуща известная двойственность, дуализм разделения труда: художник рисует свою композицию на бумаге, специалист-резчик режет рисунок на деревянной доске... Это разделение труда, с одной стороны, увеличивало популярность гравюры на дереве, с другой же стороны, заключало в себе и некоторую опасность потери единства стиля: или рисовальщик мог ставить перед собой задачи, не соответствующие специфике ксилографии, или резчик не улавливал намерений рисовальщика. В какой-то мере можно утверждать, что в дуализме гравюры на дереве скрыта одна из причин ее упадка в XVI веке. (Там же, с. 34)

ПРИМЕР 75. (В конце XVI века холсты для картин стали покрывать цветными грунтами - Ю.М.) Цветной грунт поощрял контрасты колорита, его динамику, но уменьшал прочность картины. Поэтому картины эпохи барокко, хотя они выполнены позднее, частью дошли до нас в худшем состоянии, чем картины мастеров кватроченто. (Там же, с.150)

ПРИМЕР 76. (Подготовка к постановке оперы "Евгений Онегин в 1878-79 гг. - Ю.М.) Нередко между музыкальным руководителем спектакля и режиссером вспыхивали ссоры. Оба были людьми горячими, нетерпимыми к фальши и не шли на компромиссы. Рубинштейн требовал предельной точности в исполнении партитуры, а Самарин добивался правдивости поведения на сцене. Иной раз эти требования были несовместимы, и тогда разражалась буря. (Л.Тарасов. Волшебство оперы. Л., Детская литература. 1979. с.138)

ПРИМЕР 77. Как только состояние лирической концентрации обрело выявленное вовне словесное выражение, оно перестает быть "мгновением". Словесное высказывание протекает во времени - и здесь основа противоречивости и внутренней напряженности лирического жанра как рода искусства: с одной стороны, органически присущая лирике предельная краткость, стремление не выходить за пределы "заданного" состояния... с другой стороны, стремление к известной описательности... (Сильман Тамара. Заметки о лирике. Л., Советский писатель, с.6-7)

ПРИМЕР 78. Что же допустимо для живописца? Живопись, как искусство подражательное, может, конечно, изображать безобразное, но с другой стороны, живопись, как изящное искусство, не должна изображать его. (Г.Э.Лессинг. Лаокоон, или о границах живописи и поэзии. Избранное. М., Художественная литература. 1980. с.470)

ПРИМЕР 79. ... десятиминутную киноленту автора сценария и режиссера Л.Жургиной "Фемида на спортплощадке" было бы занятно послушать. Потому как нашими собеседниками являются умные, интеллигентные и интересные люди: двое судей международной категории по гандболу из нашей республики. У этих привлекательных мужчин есть что нам сказать, им позволяют это сделать, но беседовать мы все-таки можем только иногда. Потому что слишком большая нагрузка предназначена нашим глазам. Оператор В.Крогис заставляет нас молниеносно нестись от одного края площадки к другому, от одних ворот к другим. Глаза наслаждаются физически сильными телами. Сердце накаляется вместе с жаром игры, - и поэтому мыслям героя киноленты мы можем только кивнуть головой, радостью конфронтации наш мозг почти что не чувствует. (J.Lehmusa. Varbūt klūt neiecietīgākiem? "Padomju Jaunatne". 26.01.84)

ПРИМЕР 80. (О спектакле Саратовского академического драматического театра по пьесе А.Платонова "14 красных избышек" - Ю.М.) Совершенство и плотность слова Платонова становятся для театра проблемой: они для него как бы избыточны. Сегодня он привык к иным отношениям с текстом: у современных драматургов слово "истончено", оно чаще всего осознает себя трамплином для будущего режиссерского прыжка. Очень точно почувствовав эту вот сложность, режиссер самоотверженно попытался найти такой тип спектакля, в котором бы открылся простор именно слову Платонова, пусть даже в ущерб сценической занимательности. Отсюда необычайная для Дзекуна медлительность действия, отсюда такое внимание к чистому, без режиссерского украшения, диалогу. Театр стремится дать зрителю возможность прочувствовать вполне магию платоновского письма. Однако законы восприятия прозы и драмы непримиримо сталкиваются. И режиссер ищет компромисс, ради текста вступает в борьбу с требованиями собственного искусства. К сожалению, победа не дается ему вполне: спектакль не обрел художественной целостности, его чисто театральная ипостась (сценография, изображение эпизодических персонажей, логика соотношения частей) не всегда соответствует уровню режиссерского осмысления художественной природы и содержания пьесы. (Р.Кречетова. Встреча с кентавром. "Советская Культура". 29.10.87)

ПРИМЕР 81. (Из письма А.Твардовского Баграту Шинкубе о поэме "Песнь скалы". - Ю.М.) Я считаю слабой стороной поэмы ее сюжетную усложненность, иногда приобретающую авантюрно-романтический характер, как например, в главе "Кабардинский князь". Такой сюжет, вообще говоря, более под силу прозе. Стих, вынужденный служить целям повествовательного изложения столь сложных ситуаций, теряет в весе, становится амузыкальным, местами перегружен словами служебного значения. (В сб.: День Поэзии, 1980. с.131)

ПРИМЕР 82. Герои "Бедных людей" - соседи, их квартиры разделяет двор, притом неширокий: Макару видна герань на подоконнике в комнате Вари. Однако это реальное физическое пространство, которое на экране так легко изобразить, дано в повести как пространство особое: все естественное в нем искажено. Макару и Варе нельзя открыто встречаться, они вынуждены переписываться (здесь эпистолярная форма общения - единственно возможный прием повествования). Девушкин иногда, таясь от всех, навещает свою подопечную, что всякий раз сопряжено для него с мучительными трудностями, с опасностью "разоблачения" и насильственной разлуки. В художественном пространстве повести - свои измерения, свои законы; оно огромно и непреодолимо враждебно, оно разделяет и разлучает героев. Это страшное, беспощадное, бесчеловечное пространство социальной жизни тогдашней России. Как воплотить его на экране, развернуть в действии, которое происходит в реально существующем, изображенном экранном пространстве? (Е.С.Левин. Художественный образ в киноискусстве. Киев. Мистецтво. 1985. с.122-123)

ПРИМЕР 83. И все же научно-популярные фильмы, где актеры играли роли ученых, как правило, получались недостаточно естественными и правдивыми. То в одном, то в другом эпизоде чувствовалась какая-то натяжка, неловкость, фальшь. Видимо, попытка совместить пояснительный научный текст с живыми диалогами не всегда правомерна. Появляется, как нам кажется, какая-то "функциональная несовместимость". (Е.П.Загданский. От мысли к образу. Киев. Мистецтво. 1986. с.183-184)

ПРИМЕР 84. В Государственном театре оперы и балета Латвии постановщик А.Лемберг ставил детский балет "Волшебная птица Лолиты" по пьесе-сказке А.Бригадере. В сказке жар-птица должна спеть, и ослепший король прозреет. В балете птица перед королем танцует. Но как увидит ее танец слепой король? Противоречие не решено.

ПРИМЕР 85. Последнее время резко увеличилось число балетных постановок литературных произведений. В частности – "Гамлета". Танец может передать поэтичность образа датского принца, перепады его душевных состояний. Но он не может воплотить идею, владеющую Гамлетом, философский слой пьесы. Автор статьи предлагает вообще отказаться от таких балетных постановок. (По ст.: Н.Аркина. **Не танцуйте Печорина, пусть стреляет!** "Литературная газета". 1.08.84.)

Как видите, противоречия буквально преследуют искусство. И каждый раз, когда их игнорируют или "решают" компромиссами - результат оказывается печальным или смешным, как в **примере 84**.

Примеры внешне выглядят по-разному. И объясняют их каждый раз по-разному. Придуманы сотни терминов чуть ли не на каждый новый случай. Объяснения ищут в особенностях эпохи, в характере автора, в его детстве, окружении - в чем угодно *снаружи*. В этой терминологии путаются даже специалисты. Значит, пора отнестись к этой терминологии так, как советует историк Марк Блок (см. эпиграф).

Но что же делать тогда с самими описанными случаями? Увы! - ничего нового. Навесить следующую терминологию. Предыдущая сделала все эти случаи разными. По новой терминологии (по новой модели) они одинаковы. Проверить можете на следующей задаче:

ЗАДАЧА 57. Для всех примеров, приведенных в этой главе, сформулируйте **ХП**. Выберите **инструмент**. Сформулируйте **ФП**. Решать пока не надо!

Эти примеры подобраны так, чтобы видна была еще одна особенность ситуации. Иногда проблема описывается действительно, как казус "из жизни великих людей" (**пример 76**). Иногда автор примера настолько увлекается красивыми словесами, настолько погружается в мир собственных мыслей и чувств, что трудно понять, что же он, собственно, имел в виду (**примеры 77, 79, 80**). Приходится продирается сквозь заросли авторских ассоциаций, чтобы, в конце концов, убедиться - перед нами обычное, банальное противоречие. И оно обычно и банально *не решено*.

Но иногда проблема осознается именно как противоречие (**примеры 72, 73, 74, 75, 78 81, 82, 83**), хотя и описывается каждый раз разными словами. Вот это-то нам важно понять и почувствовать. При всей разнице авторских подходов, особенностей разных видов искусств в них проявляются одни и те же закономерности, которые могут и должны быть описаны одними и теми же словами.

Несколько таких закономерностей мы уже рассмотрели. Но самое интересное еще впереди.

Противоречие – не особая ситуация в развитии искусства, а основной механизм этого развития.

12. Разделяй - и властвуй.

Отражение природы в мысли человека надо понимать не "мертво", не "абстрактно", не без движения, не без противоречий, а в вечном процессе движения, возникновения противоречий и разрешения их.

В.И. Ленин.

Итак, мы научились делать три мысленных операции, три шага к решению противоречивой ситуации. Различных ситуаций может быть великое множество. Нет ничего удивительного в том, что искусствоведение до сих пор не сумело в них разобраться. Скорее всего, это просто невозможно.

На уровне **ХП** задачи уже вполне можно типизировать. Но типов этих все еще слишком много.

На уровне же **ФП** остается всего несколько типовых приемов разрешения. К которым и сводится все бесконечное многообразие задач. И которые придают смысл предыдущим операциям.

Формулировка **ФП** сводит задачу к парадоксальному состоянию, когда к одному и тому же объекту предъявляются противоположные требования. Эти требования исключают друг друга. И единственный способ справиться с парадоксом - это развести требования. Так, чтобы они не мешали друг другу. Мы сейчас рассмотрим шесть приемов разрешения физических противоречий в искусстве.

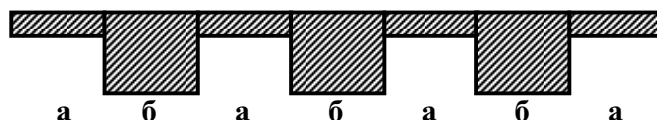
1. Разделить противоречивые требования В ПРОСТРАНСТВЕ.

Это значит, что на каждое из требований отвечает не весь объект, а только его часть (части). А другая часть (другие части) отвечают на другое требование. Если инструмент по условиям **ФП** должен проявить свойства **А** и **Б**, то разделить в пространстве можно по схемам:

1а. **ААА-БББ** (часть системы со свойством, часть с антисвойством);

1б. **АБАБАБ** (части со свойством и антисвойством поочередно).

Вспомним **ЗАДАЧУ 54** о готической стене. По требованиям **ФП** стена должна быть и толстой, и тонкой. Разделим ее по схеме 1б. Получится стена следующего сечения:



На участках "а" стена толстая, а на участках "б" - тонкая.

Противоречие разрешено. Именно таким образом поступили архитекторы, с работ которых и начинается, если верить данному источнику, история готического стиля. (Joanna Guze, *Na tropach sztuki, Nasza Księgarnia, Warszawa, 1982.*)



Впоследствии эти выступы стен стали надстраивать арками, украшать, постепенно они превратились в пристенные колонны и потеряли опорное значение.

Решение маленького противоречия привело к огромным изменениям в культуре. Ведь изобретение нового стиля - это, по нашей схеме, изменение пятого уровня.

В **ЗАДАЧЕ 55** - о скульптурах байроби - ситуация совершенно аналогичная. Только разрешить **ФП** удобнее по схеме 1а. Часть скульптуры будет бесформенной, а часть человекообразной, узнаваемой. Действительно, эти бесформенные фигурки имеют человеческое лицо. (**В.Терехов. Ожерелье Индии. На суше и на море. 1986. М.; "Мысль", с.211.**)

По той же схеме решена и **ЗАДАЧА 56** - о рифме в поэтической драматургии. Часть монолога пишется свободным нерифмованным стихом, а часть - имеет рифму. По чисто психологическим причинам удобнее рифмованной сделать последнюю часть. Например, так:

*В том и забава, чтобы землекопа
Взорвать его же миной: плохо будет,
Коль я не вруюсь глубже их аршином,
Чтоб их пустить к луне; есть прелесть в том,
Когда две хитрости столкнутся лбом!*
(**"Гамлет", III, 4.**)

2. Разделить противоречивые требования ВО ВРЕМЕНИ.

Это означает, что в какой-то период времени инструмент проявляет одно свойство (отвечает на одно требование), а в другой период - другое свойство (отвечает на другое требование). Здесь тоже возможны несколько схем:

- 2а. **ААА-БББ** (сперва одно, потом другое);
- 2б. **А-Б-А-Б-А-Б** (то одно, то другое поочередно);
- 2в. **А БББ** (предварительно одно, а в основное время - другое);
- 2г. **ⓐ-БББ➔** (одно так быстро, чтобы не мешать другому).

ПРИМЕР 86. Допустим, в пьесе есть только отрицательные персонажи. Но кроме действий персонажей, автор хотел бы высказать некоторые свои - положительные - мысли. Произнести их может только один из персонажей. Но отрицательный персонаж не может говорить положительные вещи - это будет неестественным.

Как высказать положительные мысли, не рискуя естественностью персонажа?

ХП-1: Если персонаж выскажет положительные мысли, то он выразит идеи автора, но не отразит замысел пьесы.

ХП-2: Если персонаж не будет высказывать положительных мыслей, то он отразит замысел пьесы, но не выскажет авторских идей.

Инструмент: персонаж.

ФП: Персонаж должен быть положительным, чтобы иметь возможность высказать авторские мысли, и должен быть отрицательным, чтобы сохранить замысел пьесы.

По схеме 2а персонаж должен быть сперва, например, положительным, а затем - отрицательным.

А.Н.Островский в пьесе "Доходное место" дает возможность главному герою - Жадову - высказать положительные авторские идеи. Жадов поначалу выглядит естественно положительным. Но затем развитие действия показывает, что Жадов отрицательный персонаж. Положительные слова в его начальном монологе оказываются **СВ** для дополнительной подтемы: Жадов еще и позер. (Добролюбов Н.А. Темное царство. - Собр. соч. в 9-ти т. М.;Л., 1961-1964, т.5, с.25-27.)

Сравните эту ситуацию с совершенно аналогичной, о которой писал М.Горький:

"В пьесе много лишних людей и нет некоторых - необходимых - мыслей, а речь Сатина о человеке-правде бледна. Однако - кроме Сатина - ее некому сказать, и лучше, ярче сказать - он не может. Уже и так эта речь чуждо звучит его языку. Но - ни черта не подделаешь!" (М.Горький. Письмо к К.П.Пятницкому от 14 или 15 июля 1902 г. - Собр. соч., т.28, с.265.)

Писатель прекрасно осознавал противоречивость ситуации, но не сделал даже попытки решить противоречие. Результат - явно слабый эпизод в пьесе.

ПРИМЕР 87. Фильм "Кабирия" в начале века заслуженно считался самым грандиозным по своей постановке. Для его съемок изготовили неслыханно большие по тем временам декорации. Но в процессе съемок режиссер Джованни Пастроне и оператор Хомон обнаружили, что декорации, изображающие огромный храм, не помещаются в кадр. Они попробовали установить камеру подальше. Декорации вошли в кадр, но теперь оказались не видны тщательно выписанные детали декораций.

Как же показать на экране и декорации в целом, и все детали?

ХП-1: Если установить камеру близко к декорациям, то будут видны детали, но в кадр не войдет декорация целиком.

ХП-2: Если установить камеру далеко от декорации, то декорация войдет в кадр целиком, но не будут видны детали.

Инструмент: камера.

ФП: Камера должна быть "близкой" к декорации, чтобы видны были детали, и должна быть "далекой" от декорации, чтобы вся декорация поместилась в кадр.

По схеме 2б камера должна быть то близкой, то далекой. То есть, должна перемещаться. Именно при решении такого противоречия и был изобретен прием "тревелинга" - движущейся камеры, который сейчас является одним из основных приемов кинематографа. (Р.Соболев. Как кино стало искусством. Киев. "Мистецтво". 1975.)

ПРИМЕР 88. В повести некий генерал сыграл роковую роль в жизни мелкого чиновника. Чиновник и без того был в тяжелейшем моральном и финансовом состоянии. Но когда генерал совершенно несправедливо и незаслуженно сделал ему выговор, чиновник заболел и умер. Нужно показать, что весь долгий и трагичный финал чиновничьей жизни связан именно с генералом. Генерал должен как бы непрерывно "нависать" над чиновником. Но фигура генерала будет явно лишней, ему нечего делать в описании жизни мелкого служащего. Он эпизодически появится только в самом конце.

Как показать его постоянное влияние?

ХП-1: Если показывать генерала на протяжении всей повести, то можно передать его постоянное влияние, но это перегрузит повествование.

ХП-2: Если показать генерала только в самом конце, то это не перегрузит повествование, но не покажет его постоянное влияние.

Инструмент: генерал.

ФП: Генерал должен быть "постоянным" на протяжении всей повести, чтобы показать его постоянное влияние на жизнь чиновника, и должен быть "временным", чтобы не перегружать повествование.

По схеме 2в следует ввести генерала предварительно. А чтобы он и в таком виде не перегружал повесть, можно воспользоваться схемой 2г - и вводить его краткими, незаметными упоминаниями.

В повести Н.В.Гоголя "Шинель" с самого начала четырежды упоминается генеральский чин Значительного Лица. И еще трижды в сцене с портным Петровичем внимание читателя обращается к табакерке Петровича, на которой нарисован генерал.

3. Разделить противоречивые требования МЕЖДУ СИСТЕМОЙ И ЕЕ ПОДСИСТЕМАМИ.

Это означает, что каждая из подсистем обладает одним свойством, а вся система в целом - другим, противоположным.

ПРИМЕР 89. Идет граммзапись песни. По замыслу автора фоном должен служить шум ярмарки, карусели - такой, как это было в прошлом. Подобные записи существуют. Одну из них - запись парового органа - и попытались использовать в качестве фона. Но мелодия записи отвлекала от мелодии самой песни. Сделать фон тише тоже нельзя - он перестает быть слышен.

Как же записать песню с нужным фоном?

ХП-1: Если в качестве фона песни будет звучать запись парового органа, то создастся нужное "ярмарочное" впечатление, но пропадет сама песня.

ХП-2: Если в качестве фона не будет звучать запись парового органа, то песня будет слышна хорошо, но не создастся "ярмарочного" впечатления.

Инструмент: запись парового органа.

ФП: Запись парового органа должна быть, чтобы создать "ярмарочное" впечатление, и не должна быть, чтобы не забивать песню. (Обратите внимание:

нужным качеством инструмента в данном случае является само его наличие. Этот вариант **ФП** встречается довольно часто.)

Прием 3 подразумевает, что фоном для песни должны служить части записи (они - есть), а записи как целого быть не должно (записи - нет).

"...рассказывает Джордж Мартин (звукорежиссер "Beatles" - Ю.М.): Однажды Джон сказал мне: "У меня есть песня под названием "Being for the Benefit of Mr. Kite", и хотелось бы, чтобы она звучала так, как шумит ярмарка на площади с веселой каруселью". <...> ...я достал ленты старых паровых органов с записями, начиная с марша, исполняемого на саксофоне, и кончая звучанием свободного колокола. Эти ленты я разрезал по 30 сантиметров. Звукорежиссер разбросал их, вновь собрал и соединил. Затем мы снова немного перемешали отдельные части, пока не получилась запись, которая не имела музыкальной формы и была бессмысленной. Но, несмотря на проделанную работу, шум парового органа остался. Эту запись я соединил с пением "Битлз", и таким образом в качестве фона получился шум ярмарки и карусели." (Г.Шмидель. BEATLES. Жизнь и песни. М.; "Музыка", 1990.)

Вспомним **ПРИМЕР 23**: "Песню про горы", которую А.П.Бородин использовал в опере "Князь Игорь". Он воспользовался тем же приемом: песни в целом нет, а в виде частей она есть.

ПРИМЕР 90. Вспомните самую первую задачу этой книги. Повторим условие. Финский архитектор Рэйм Пиэтиле был приглашен в Кувейт для строительства правительственного здания. Кувейт - типичная арабская страна, с характерной арабской архитектурой. Здание правительства должно быть точно таким же - витиеватым, прихотливо извилистым, как арабская вязь. Но Пиэтиле - финский архитектор. Он привык работать с прямыми линиями, прямоугольными плоскостями. Именно этот стиль он задумал применить и в новом заказе. Но такое здание не вписалось бы в окружающую архитектуру.

Какой же должна быть концепция здания?

ХП-1: Если построить здание в финском стиле, то архитектор исполнит свой замысел, но здание не впишется в окружающую архитектуру.

ХП-2: Если построить здание в арабском стиле, то оно впишется в окружающую архитектуру, но архитектор не исполнит свой замысел.

Инструмент: контур здания. (Помните? - минимальный ранг, на котором задача сохраняется.)

ФП: Контур здания должен быть прямолинейным, чтобы исполнился замысел архитектора, и должен быть извилистым, чтобы здание вписалось в окружающую архитектуру.

В соответствии с приемом 3 все конструктивные элементы здания должны быть прямолинейными, но собраны они в извилистую арабскую конструкцию. Именно так и построено здание правительства Кувейта. (По ст.: J.Dripe. Vēl neglītāka nekļūs. "Literatūra un Māksla". 23.03.84.)



ПРИМЕР 91. В античном искусстве категорически запрещалось изображать или описывать безобразное (в Фивах за это полагалась даже смертная казнь).

В поэме Гомера "Илиада" есть персонаж – Терсит. По замыслу автора, Терсит не только глупый, трусливый и наглый, но и крайне безобразный.

Как же описать внешность Терсита, не нарушая тогдашних канонов искусства?

ХП-1: Если описать Терсита безобразным, то его внешность будет соответствовать его характеру, но нарушатся каноны.

ХП-2: Если описать Терсита не безобразным, то каноны не будут нарушены, но его внешний вид не будет соответствовать его характеру.

Инструмент: описание Терсита.

ФП: Терсит должен быть описан безобразным, чтобы его внешность соответствовала его характеру, и должен быть описан не безобразным, чтобы не нарушать канонов.

Очевидно, что описывать безобразного Терсита нужно по частям, по возможности отделив части описания друг от друга.

"...Гомер изобразил самую безобразную наружность в лице Терсита, притом изобразил по частям. На каком же основании позволил он себе при описании безобразного то, чего так старательно избегал в описании прекрасного? Разве впечатление от безобразного не ослабляется, как и впечатление от красоты, благодаря постепенному перечислению составляющих его частей?"
(Г.Э.Лессинг. Лаокоон. Избранное. М.; "Художественная литература". 1980. с.467)

4. Разделить противоречивые требования МЕЖДУ СИСТЕМОЙ И НАДСИСТЕМОЙ.

Это значит, что одно свойство присуще системе самой по себе, а другое, противоположное относится к объединению этой системы с другими (одинаковыми или разными).

ПРИМЕР 92. Пушкин и его единомышленники-писатели зло и далеко не всегда заслуженно высмеивали своего современника писателя Н.Полевого. Как раз в тот период в моде были эпиграммы. И они посыпались на Полевого.

Сам Полевой был неплохим писателем, удавались ему и пародийные стихи. А вот эпиграммы не получались столь же острыми и злыми, как у Пушкина. Поэтому ответить эпиграммой он не мог – это вызвало бы дополнительные насмешки. Отвечать пародией на стихи Пушкина тоже лишено смысла, так как это уже не будет ответ на эпиграммы.

Как же отбиться от незаслуженных нападок?

ХП-1: Если ответить эпиграммой, то жанр ответа будет соответствовать жанру нападок, но не будет достаточно острым.

ХП-2: Если ответить не-эпиграммой (например, пародией), то ответ будет достаточно острым, но не "попадет в жанр".

Инструмент: жанр ответа.

ФП: Жанр ответа должен быть эпиграммой, чтобы соответствовать жанру нападок, и должен быть не-эпиграммой (например, пародией), чтобы быть достаточно острым.

Прием 4 подразумевает объединение эпиграммы с каким-нибудь другим жанром (тогда ответ будет иметь свойство эпиграммы, а объединение ответа с чем-то еще будет иметь нужное свойство не-эпиграммы). Конечно, в данном случае выгоднее объединить с пародией, в которой Полевой силен. И написать пародию на пушкинские эпиграммы.

"Полевой начал отбиваться от нападавших на него писателей пушкинского круга. Не обладая даром эпиграмматиста в прямом смысле этого слова, Полевой принял оригинальное решение - он контаминировал (т.е. объединил - Ю.М.) два жанра: эпиграмму и пародию... Пример - блестящая победа Полевого над Пушкиным по поводу "Собрания насекомых". (М.Гиллельсон, предисловие к книге "Русская эпиграмма", Л.; "Советский писатель", 1988, с.27-29.)

ПРИМЕР 93. В альбоме группы *"Beatles" "Sergeant Pepper's Lonely Hearts Club Band"* есть песня Дж. Харрисона *"Within You, Without You"*. Это был период, когда Харрисон увлекся индийской музыкой. Протяжные индийские мотивы и философские темы лежат в основе этой песни. Аккомпанемент - заунывные звуки индийских инструментов. Песня очень длинная и довольно скучная. Она представляет собой разительный контраст с мажорными, ироничными песнями *"Beatles"*.

Как, сохранив песню, не испортить ироничную атмосферу альбома?

ХП-1: Если песню сделать скучной, то это не будет противоречить замыслу автора, но будет противоречить атмосфере альбома.

ХП-2: Если песню сделать веселой, то это согласуется с атмосферой альбома, но будет противоречить замыслу автора.

Инструмент: песня.

ФП: Песня должна быть скучной, чтобы не противоречить замыслу автора, и должна быть веселой, чтобы согласоваться с атмосферой альбома.

Очевидно, нужно добавить к песне что-то, что сделает смешным, ироничным весь комплекс этого "чего-то" с песней. Таким образом, песня останется скучной, а ее комплекс с "чем-то" - будет веселым. Самое простое - реакция самих музыкантов на эту песню.

" В альбоме только одна песня Харрисона - "Within You, Without You". <...> Песня очень длинная и, окрашенная индийским колоритом, создает атмосферу одиночества и скуки. Чтобы развеять это впечатление, Харрисон в конце смеется." (Т.Воробьева. История ансамбля "Битлз". Л.; "Музыка", 1990. с.182.)

ПРИМЕР 94. В кинофильме режиссера Антониони "Забриски поинт" главная героиня, - Дария, - секретарша крупного босса, бросает ненавистный ей мир делячества и уезжает в уединенную долину. Через время она возвращается на виллу босса посмотреть, что там происходит. Дария идет по вилле,

видит серию творящихся там безобразий и вдруг бежит прочь. Отъехав подальше, она оборачивается и мысленно взрывает виллу.

Проблема заключается в том, что кадр, показанный на экране, в самом себе заключает реальность. Если на экране взрыв – то это "реальный" взрыв по сюжету. Никакие наплывы, закрытые глаза героини и т.п. тут не помогут.

Как же показать именно мысленность этого взрыва?

ХП-1: Если показать кадры взрыва, то это будет соответствовать сюжету, но не отразит то, что эпизода этого в действительности не было.

ХП-2: Если не показывать кадры взрыва, то этого эпизода как бы не будет, но это не соответствует сюжету.

Инструмент: кадры взрыва.

ФП: Кадры взрыва должны быть реальными, чтобы соответствовать сюжету, и должны быть не-реальными, чтобы показать, что эпизода в действительности не было. В соответствии с приемом 4 сам эпизод должен быть "реальным", т.е. показан на экране, а его объединение с "чем-то" должно быть нереальным. Поскольку ничего подходяще-нереального в сугубо реалистическом фильме нет, то можно объединить этот эпизод "с самим собой", т.е. повторить его несколько раз подряд. Будет очевидным, что несколько одинаковых взрывов одной и той же виллы подряд – нереальны, мысленны. У Антониони этот эпизод повторяется десять раз. (По кн.: Р.Соболев. Как кино стало искусством. Киев. "Мистецтво", 1975.)

5. Разделить противоречивые требования МЕЖДУ СИСТЕМОЙ И АНТИСИСТЕМОЙ.

Это значит, что свойство проявляет система, а антисвойство – антисистема или ее объединение с системой. Варианты получения антисистем: вверх ногами, от конца к началу, часть объекта заменить ее антисистемой, ввести дополнительную антисистему.

Возможные схемы этого приема:

5а. **АБ + БА** (система вместе с антисистемой);

5б. **(А)→Б** (антисистема вместо системы);

5в. **АБ→БА** (части системы поменять свойствами).

ПРИМЕР 95. Микеланджело был одним из руководителей Флорентийского восстания. Когда войска Медичи подавили восстание, Папа Римский предложил Микеланджело построить капеллу Медичи. Внутри должны были стоять скульптурные портреты семейства Медичи. Микеланджело едва ли испытывал любовь к людям, отнявшим свободу Флоренции. И согласился на эту работу потому, что хотел создать карикатуру на Медичи. Это было, на первый взгляд, несложно: Медичи не отличались красотой и умом. Но карикатурно подчеркнуть эти качества было невозможно – это означало бы конец художника (да и не дошли бы эти скульптуры до зрителя). А врать, создавая хвалебные портреты, Микеланджело не мог.

Как же выполнить задуманное?

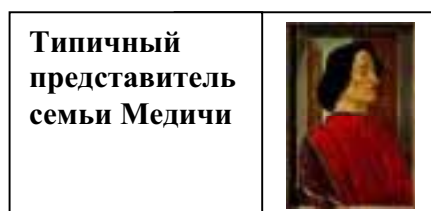
ХП-1: Если создать карикатурные скульптуры, то можно высказать свое отношение к Медичи, но скульптуры не дойдут до зрителя.

ХП-2: Если создать хвалебные скульптуры, то они будут выставлены для зрителя, но не удастся показать отношение автора к Медичи.

Инструмент: внешний вид скульптур.

ФП: Внешний вид скульптур должен быть искаженным, чтобы достичь карикатурного эффекта, и должен быть приукрашенным, чтобы скульптуры были выставлены для обозрения. Схема 5б идеально подходит к этому случаю: вместо карикатурных скульптур можно сделать супер-приукрашенные. Для современников, знавших Медичи, это будет лучшей карикатурой.

"Создай Микеланджело карикатуру на Медичи - ничто не стало бы ему броней. Он поставил им памятники с идеально красивыми лицами (Медичи не отличались правильными чертами). Правда, фигуру Лоренцо называли "Мыслителем", "Задумчивым", но нет в этой задумчивой мысли ни тревоги, ни заботы." (Виктор Липатов. Краски времени. М.; "Молодая гвардия", 1983, с.27.)



ПРИМЕР 96. У Гомера боги иногда спасают своих любимцев. Для этого они окружают их облаком, т.е. делают невидимыми, и выводят из опасной ситуации. Так Венера спасает Париса, Гефест - Идея, Аполлон - Гектора. Прием начинает повторяться, становится неинтересным. Использовать его в дальнейшем нежелательно. Но вот в опасную ситуацию попадает Эней. Ему угрожает копье Ахилла. Покровительствующий Энею Нептун должен спасти своего протеже. Снова окружить Энея облаком Гомер уже не мог. Но по сюжету он должен был остаться в живых благодаря вмешательству Нептуна.

Как же Гомеру спасти Энея?

ХП-1: Если сделать Энея невидимым, то Ахилл его не убьет, но прием повторится.

ХП-2: Если оставить Энея видимым, то прием не будет повторяться, но Ахилл убьет Энея.

Инструмент: Эней.

ФП: Эней должен стать невидимым для Ахилла, чтобы он был спасен, и не должен становиться невидимым, чтобы не повторялся прием.

Исходная система (старый прием) выглядела бы так: Ахилл смотрит на Энея, но из-за облака Эней невидим. Антисистема в таком случае должна быть следующей: Эней вполне видим, но Ахилл не может на него посмотреть.

Гомер по схеме 5б переходит к анти-приему: для спасения Энея от копья Ахилла Нептун на время ослепляет Ахилла. (По кн.: Г.Э.Лессинг. Лаокоон. Избранное. М.; "Художественная литература", 1980. с.427-428.)

ПРИМЕР 97. Перед съемками фильма "Гамлет" режиссер Г.М.Козинцев тщательно изучил историю постановок этой пьесы. Он обратил внимание на тенденцию: режиссеры все больше и больше форсируют несчастный, страшный внешний вид сумасшедшей Офелии. Питер Брук просто делает ее "грязной оборванкой". Козинцев не хотел идти таким путем.

(Отрывок из режиссерского дневника: "*Сумасшествие Офелии. Величайшая трудность: уровень поэтического выражения. Именно поэтического. Никакая патология, клинические симптомы помешательства и т.п. тут ни при чем...*")

Задача, поставленная Козинцевым, была другой: сошел с ума мир, а не только Офелия. Можно было, конечно, сделать сумасшедшим и окружение. Но тогда на этом фоне пропадет безумие Офелии.

Что делать?

ХП-1: Если снять безумную Офелию на фоне безумного мира, то будет отражен режиссерский замысел, но потеряется важная для сюжета картина безумия Офелии.

ХП-2: Если снять обычный вариант - сумасшедшая Офелия на фоне обычного мира, - то безумие Офелии будет подчеркнуто, но не будет отражен режиссерский замысел.

Инструмент...

При первых попытках решения этой задачи на семинарах у слушателей возникали трудности с выбором инструмента. Но если мы вспомним рекомендацию по выбору ранга, на котором решается задача, то все станет на место. Ни для только Офелии, ни для только окружающего ее мира задача даже не возникает. Она существует единственно в паре Офелия-окружающий ее мир.

Инструмент: Офелия-мир.

ФП: Офелия и окружающий ее мир должны быть одинаково безумными, чтобы реализовать режиссерский замысел, и не должны быть одинаково безумными, чтобы не потерялась картина безумия Офелии. Эту задачу прекрасно решает схема 5в - обмен свойствами. Офелия должна выглядеть "нормальной" на фоне безумного мира.

"...Безумие Лаэрта: неистовый бег к бессмысленной цели. Уничтожить красоту его костюма, измазать лицо. Окровавленная, грязная, перекошенная гримасой маска мести. Глаза безумца. Безумие восставших (кого короновать вместо Клавдия?.. Лаэрта?) Безумие наемников; вывернутые руки схваченных. "И ни одного ровного места, разве следы ног, наполненные кровью" (Леонардо да Винчи). И только один счастливый человек... - Офелия." (Г.М.Козинцев. Наш современник Вильям Шекспир. Л.; М., "Искусство". 1966.)

6. Разделить противоречивые свойства В СРАВНЕНИИ.

Это значит, что система сама по себе должна обладать свойством, а по сравнению с другой системой (или с элементами надсистемы) - приобретать антисвойство.

ПРИМЕР 98. Вспомним **ЗАДАЧУ 23**, предложенную в главе 5 для самостоятельного решения. Повторим условие:

В фильме Михаила Ромма "Девять дней одного года" есть такой эпизод. Физик Гусев (главный герой фильма) заходит в лабораторию, где стоит созданный им фазотрон. Это сооружение предназначено для исследования мощных ядерных реакций. Режиссер хотел в этом кадре поставить перед зрителем вопрос: "в силах ли человек справиться с джином, которого он сам выпустил из бутылки - с атомной реакцией"?

Как это сделать без монологов и закадрового голоса - одним видеорядом эпизода?

(Для тех, кто не видел фильма, нужно пояснить. Гусев по сценарию - великий физик, один из создателей атомной энергетики. Играть его был приглашен А.Баталов - актер крупный, по внешним данным соответствующий роли великого ученого - в кинотрадициях тех времен.)

ХП-1: Если актер будет крупным, то это будет соответствовать роли великого ученого, но не передаст сомнений в способности его справиться с мощными ядерными силами.

ХП-2: Если актер будет маленьким, то это передаст сомнения в его способности справиться с ядерными силами, но не будет соответствовать роли великого ученого.

Инструмент: внешний вид, облик актера в этом эпизоде.

ФП: Актер должен выглядеть крупным, чтобы соответствовать роли великого ученого, и должен выглядеть маленьким, чтобы передать сомнения в способности справиться с ядерными силами. По приему актер должен сам по себе быть крупным (что и проявляется во всех остальных эпизодах), а по сравнению с чем-то (в данном эпизоде) выглядеть маленьким. Удобным объектом для сравнения является фазотрон.

"В фильме Михаила Ромма "Девять дней одного года" (он вышел на экраны в 1962 году)..., герой - физик Гусев - меряется силой и ростом со своим собственным созданием. Камера установлена так, что зримый перевес получается явно на стороне машины. В силах ли человека справиться с джином, которого он сам выпустил из бутылки - с атомной реакцией? На этот вопрос и пытается ответить режиссер в своем фильме. Задает же вопрос внимательному зрителю не кто-то из героев, а сам кадр: Гусев на фоне фазотрона." (Л.Польская. Кто делает кино? М.; "Детская литература", 1988, с.70-71.)

ПРИМЕР 99. "Какая она была чудесная девушка! Она вокруг себя излучала свет!" - писал Ренуар об актрисе Жанне Самари, чей портрет он собирался написать. Но как показать, что лицо изображенной на полотне девушки излучает свет? Сделать его светлым? - будет просто светлое лицо. Сделать еще светлее - будет неестественно.

Что же делать?

ХП-1: Если лицо на портрете нарисовать сверхсветлым, то оно будет "светиться", но станет неестественным.

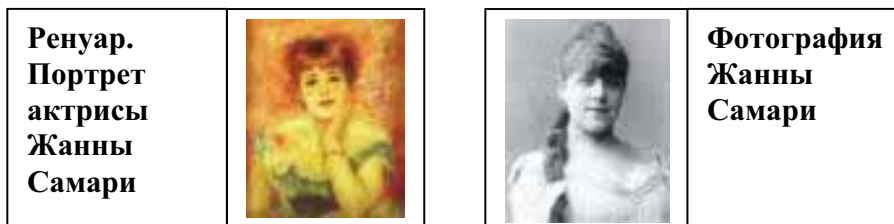
ХП-2: Если лицо на портрете нарисовать "нормальным" (не-сверхсветлым), то оно будет естественным, но не станет "светиться".

Инструмент: изображение лица.

ФП: Изображение лица должно быть сверхсветлым, чтобы "светиться", и должно быть нормальным (не-сверхсветлым), чтобы быть естественным.

Опять сравнение: само по себе лицо нормального тона, но выглядит сверхсветлым по сравнению с... например, нижней частью портрета.

"Эффект "излучения света" Ренуар создает тем, что голова и шея написаны ярко, а оголенные руки и платье - того же цвета, но тусклые, почти синие." (По кн.: I.Dolgovs, Stāsti par māksliniekiem. Rīga, "Zinātne", 1984, lpp.93.)



ПРИМЕР 100. В 1918 г. скульптор А.Т.Матвеев сделал памятник Марксу из гипса. (Памятник не сохранился.) Тема памятника – величие мысли, интеллектуальной деятельности Маркса. С давних времен такие темы в портретах (в том числе и скульптурных) выражались некоторым увеличением размеров лба. Но нельзя же лоб увеличивать бесконечно!

Как же показать несравнимую с предыдущими мыслителями значимость идей Маркса?

ХП-1: Если сделать лоб скульптуры увеличенным, то это отразит величие идей Маркса, но будет неестественным.

ХП-2: Если сделать лоб скульптуры обычного размера (не-увеличенным), то это будет естественным, но не отразит величие идей Маркса.

Инструмент: лоб скульптуры.

ФП: Лоб скульптуры должен быть увеличенным, чтобы показать величие идей Маркса, и должен быть обычного размера (не-увеличенным), чтобы оставаться естественным.

Обычного размера лоб должен выглядеть увеличенным по сравнению с чем-то. На скульптурном портрете (бюст) кроме остальной части лица ничего нет. Значит, черты остальной части лица должны быть помельче.

"Общая мысль Матвеева достигает своего естественного завершения в характерной голове, с ее прекрасным высоким лбом и несколько мелкими чертами лица..." (О.В.Яхонт. Советская скульптура. М.; "Просвещение", 1988. с.14.)



Разделение на отдельные приемы весьма условно. Четких границ между приемами нет. Они сливаются, перекрывают друг друга. Одно и то же решение можно иногда описать, как применение разных приемов. Или сразу нескольких.

ПРИМЕР 101. Телебалет – особый вид искусства со своими жанровыми законами. Одна из особенностей: кордебалет не может состоять более чем из пяти человек. Больше просто не поместится в кадр. В балете на музыку Р.Щедрина "Озорные

частушки" нет солистов. Это произведение для большого смешанного (мужская и женская труппы) кордебалета. Вся суть постановки именно в большом кордебалете.

Как же снять телебалет "Озорные частушки"?

ХП-1: Если снимать большой кордебалет, то будет отражена тема произведения, но танцоры не войдут в кадр.

ХП-2: Если снимать маленький кордебалет, то танцоры войдут в кадр, но не будет отражена тема произведения.

Инструмент: кордебалет.

ФП: Кордебалет должен быть большим (больше пяти), чтобы отразить тему, и должен быть маленьким (не больше пяти), чтобы войти в кадр.

Постановщики решили это противоречие следующим образом: разделили кордебалет на небольшие группы - мужские и женские. В кадре эти группы были поочередно. (Е.П.Белова. Телевизионный балет. М.; "Знание". 1983. с.15.)

Какой это прием? С одной стороны, это разделение между системой и подсистемами. Весь кордебалет большой, а части его - маленькие. С другой стороны это разделение во времени. Группы показаны поочередно. Приемы слиты, работают только в паре.

Больше того, можно с достаточной уверенностью говорить о том, что применение одного приема в чистом виде - явление весьма редкое.

Хотелось бы предупредить еще об одном. Для этой главы подобраны примеры достаточно простые. **ХП** в них очевидны, инструмент выделяется просто, приемы применимы без особых хитростей. Таких задач в искусстве много. Правда, простота их обманчива. Я несколько раз проделывал такой эксперимент: на семинаре давали эти задачи *до* объяснения темы "противоречия". Даже в коллективном обсуждении решается не более десятой части задач. После объяснения и тренировки такого рода задачи на 80-90% решаются на уровне контрольного ответа, а нередко и интереснее.

Но есть множество задач более сложных. Механизм их решения, в конечном счете, сводится к уже известной нам схеме. Но не так легко. Об этом речь пойдет дальше.

И последнее предупреждение. Есть много прекрасных лекарств, которые надежно лечат многие болезни. Но ни одному разумному человеку не придет в голову использовать их до постановки диагноза. Приемы, описанные в этой главе - это "лекарства" от противоречий. Но совершенно бессмысленно применять их до того, как вы поставите "художественный диагноз" - сформулируете **ХП**, выберете инструмент, сформулируете **ФП**. Шесть приемов - это приемы разрешения именно **ФП**. И ничего другого.

Почти на каждом семинаре слушатели задают вопрос: а не будут ли впоследствии обнаружены и другие приемы разрешения **ФП**?

Возможно, возможно...

Но пока не встречались.

При всем многообразии проблем в искусстве все они на уровне физического противоречия сводятся к нескольким типам. И разрешаются шестью типовыми приемами. Других ситуаций пока не обнаружено.

12а. Задачи на решение противоречий.

ЗАДАЧА 58. Советский скульптор Вера Игнатьевна Мухина работала над небольшой скульптурой "Ветер". Это должна была быть фигура женщины, сопротивляющейся сильному порыву ветра. Чтобы показать колоссальное напряжение сопротивления у скульптуры есть только одно средство - мускулы фигуры. Показать их в полной мере можно лишь в том случае, если фигура будет обнаженной. Но в начале двадцатых годов естественным персонажем скульптуры была крестьянка. А ее не сделаешь обнаженной.

Как же поступить скульптору?

ЗАДАЧА 59. Византией правил император. Власть его была огромной. Как и положено, он восседал на троне. Но Византия была не просто империей, а империей христианской. Высшим ее правителем считался сам Иисус Христос. По идее, именно он должен был бы сидеть на троне. Но куда же тогда деваться императору? Ведь его власть не меньше, он - богоравный.

Что же делать в случаях, когда император должен предстать перед людьми, сидя на троне ("в официальной обстановке")? (Мы решаем задачу не политическую, а художественную. Ведь оформление императорского трона относится к декоративно-прикладному искусству.)

ЗАДАЧА 60. В 1927 г. во МХАТе ставился спектакль "Бронепоезд 14-69". Одна из ключевых сцен спектакля - "Колокольня". Партизан пытается объяснить американскому солдату, что такое советская власть. Он произносит монолог, кульминацией которого было имя Ленина.

Артист Марк Прудкин, игравший роль партизана, а репетиции уже хрипел, а режиссер все еще был недоволен - слово "Ленин" произносится недостаточно эмоционально. Однако, громче Прудкин кричать уже не мог.

Что предпринять в этой ситуации?

ЗАДАЧА 61. Образ Ахилла в гомеровской "Илиаде" - это образ героя, не имеющего себе равных. О нем говорят люди и боги. Но простые описания его героизма, даже со стороны богов и "коллег", не дают нужного эффекта - впечатления сверхгероизма. Так уже описаны подвиги других героев.

Как, не увеличивая описаний подвигов, еще больше подчеркнуть героизм Ахилла?

ЗАДАЧА 62. При строительстве православных храмов сперва возводился собор - символ веры, а в обобщенном смысле символ России. Затем строилась колокольня, выполнявшая чисто служебные функции. При строительстве Петропавловского собора колокольню было решено сделать в светском, европейском стиле. Именно она, с непривычным острым шпилем, должна была символизировать новую жизнь, славу новой столицы. Но строительство собора отвлекло бы жителей Санкт-Петербурга, подчеркнуло бы религиозный аспект храма. Петр I же как раз хотел принизить роль религии в России.

Что предпринять в таком случае?

ЗАДАЧА 63. Боги вавилонских царей обитали в священных рощах. Самим царям, как живым божествам, тоже надлежало иметь такую рощу, в которой они могли бы бродить, как и положено небожителям. Насадить такую рощу нетрудно - земля вокруг Вавилона была удивительно плодородна. Да вот беда -

царю положено было жить в высоком дворце – его божественная нога не должна была касаться грешной земли. Он не имел права спускаться для прогулок по роще. Носить его на носилках тоже нельзя – смертные, вроде носильщиков, в священную рощу не допускаются.

Что же делать несчастному царю?

ЗАДАЧА 64. В первых советских звуковых фильмах речь персонажей должна была нести кроме сюжетной еще и учебную функцию. Нужно было показать зрителям, как правильно говорить. Но персонажи фильмов были отнюдь не грамотные люди. Правильная речь в их устах звучала бы нелепо.

Что же делать?

ЗАДАЧА 65. Руслан подъезжает к Голове, будит ее. Разъяренная Голова раскрывает рот и... У Пушкина дальше идут такие слова: "Но вот раздался голос **шумный**".

В опере "Руслан и Людмила" "голос шумный" – это значит, что партия Головы должна звучать гораздо громче партии Руслана. Но в дуэте Руслан тоже не может петь тихо – он злится на неожиданное препятствие. Его партия должна звучать максимально громко.

Как же показать "голос шумный" партии Головы?

ЗАДАЧА 66. При съемках фильма "Гамлет" режиссер Козинцев с художником Вирсаладзе долго размышляли над костюмом принца датского. Костюм тех времен можно было воспроизвести довольно точно. Но по замыслу режиссера, фильм должен был быть современным – иначе нет смысла снимать, документальный фильм о Гамлете не нужен никому, кроме историков. Сделать же костюм Гамлета современным тоже нельзя, так как все представляют себе, какая одежда была в ту эпоху.

Как же одеть Гамлета для этого фильма?

126. "Конструктор" для сюжетов, или История "Капитанской дочки".

(Приложение в первую очередь для учителей русской литературы.)

*Увлекающийся практикой без науки -
словно кормчий, ступающий на корабль без руля
и компаса... Всегда практика должна быть
воздвигнута на хорошей теории.*

Леонардо да Винчи.

Есть еще один часто повторяющийся вопрос. Зачем нужны все эти теории, если художники прошлого никогда не формулировали противоречий, не выискивали сознательно, какой прием нужно применить. И, тем не менее, создавали прекрасные произведения.

У одного из таких слушателей, солидного мужчины, я на семинаре спросил: "На чем вы приехали сюда"?

- На машине. - удивленно ответил слушатель.

- Отдайте ее мне. - предложил я. - Ведь предки ваши на машинах не ездили, значит и вам не след.

Нашу реакцию на все новое до сих пор в значительной мере определяют остатки средневекового мышления. В них главное - опора на прошлое. Но ведь условия, в которых мы живем, изменились. И те методы, которыми в прежние времена люди худо-бедно справлялись с проблемами, уже не годятся.

Почитайте художественную периодику, критику. Это ведь сплошной стон о том, что мало, катастрофически мало хороших работ. Потребность в искусстве сегодня в тысячи раз выше, чем у наших предков. Значит, и методы их создания должны быть иными, более (не пугайтесь этого слова) производительными. А значит, нужна технология.

Романтическое представление о художниках, как о неких "птичках божиих", которые творили по принципу "раз-два, вдохновился - и готово", в значительной мере сомнительно. Многие сильнейшие художники напрямую говорили, что у них есть технология работы. Что без технологии по-настоящему работать вообще невозможно. Леонардо да Винчи, Эдгар По, Роберт Стивенсон, Александр Пушкин, Григорий Козинцев, Владимир Высоцкий и многие-многие другие настоящие художники оставили недвусмысленные свидетельства того, что в своей творческой работе они пользовались технологиями, часто они же эти технологии и создавали.

"Антитехнологический" настрой вряд ли полезен и еще по одной причине.

Вспомните, каков традиционный подход литературоведов и преподавателей, скажем, к классике русской литературы. "Великий Пушкин написал великую повесть "Капитанская дочка"...". Едва ли таким образом удастся пробудить в читателе, а тем более в школьнике желание самому заняться творческой работой. Ему остается только, сложив руки, вздохнуть и думать про себя: то Пушкин, а то я...

Между тем, мы уже знаем, что технология создания ХС - дело вполне реальное. Используя понятие о противоречиях и методах их решений, вы можете конструировать, например, сюжеты литературных произведений. И не банальных рассказиков из школьной жизни, а той самой, непознаваемой классики.

Это утверждение удалось практически проверить на школьниках (пока только на отдельных, а не на классе). Дело в том, что А.С.Пушкин оставил черновики своей работы над сюжетом "Капитанской дочки". И оказалось, что Александр Сергеевич видел возникающие противоречия и вполне сознательно решал их. Пусть не с таблицей приемов, но - главное! - решал.

Эти черновики подробно разобраны в замечательной книге **Е.Добина "История девяти сюжетов"** (Л., Детская литература. 1990. с.110-139). Оставалось только описать процесс создания сюжета с позиций нашей модели. Затем *исходная ситуация* была предложена школьникам, которые "Капитанскую дочку" еще "не проходили". Зато проходили методы решения противоречий.

При разборе истории сюжета шаги "формулировка **ХП**" и "выбор инструмента" пропущены, чтобы не загромождать изложение. Их всегда можно сделать самостоятельно. Оставлены только **ФП** и прием его разрешения. И, естественно, контрольный ответ.

* * *

Тема Пугачева и пугачевского бунта, хотя и была в те времена официально под запретом, но в разговорах, воспоминаниях и преданиях жила и была довольно распространенной. В образованных кругах эта тема имела следующие характеристики:

- а) Пугачев - разбойник и вор, лишенный всего человеческого;
- б) причина бунта - природные низменные наклонности, зверство Пугачева и его приспешников.

Если считать это исходной темой, то к каким антитемам неизбежно должна перейти литература? Пугачев - хороший человек, а восстание - справедливо и благородно. Первый шаг к антитеме и сделал Пушкин.

Но сразу такой переход невозможен. Хотя бы потому, что подобная идея вступает в противоречие с остальными взглядами. Ведь Пушкин - типичный представитель образованного русского дворянства. *"Не приведи бог видеть русский бунт - бессмысленный и беспощадный"*.

ПРОТИВОРЕЧИЕ: бунт должен быть "положительным", чтобы перейти к антитеме, и должен быть "отрицательным", чтобы не расходиться с остальными взглядами.

РЕШЕНИЕ: разделение сравнением. Бунт сам по себе плох, но хорош по сравнению с теми причинами, которые его вызвали.

Аналогичное противоречие возникло и по отношению к центральной фигуре повести - самому Пугачеву.

ПРОТИВОРЕЧИЕ: Пугачев должен быть "хорошим", чтобы можно было перейти к антитеме, и должен быть "плохим" чтобы его качества не расходились с устоявшимися взглядами.

РЕШЕНИЕ: разделение во времени. Пугачев то плох, то хорош. Он может быть "плохим" в процессе самого бунта, и "хорошим" по отношению к каким-то другим элементам надсистемы, например, к человеку из своего окружения.

Итак, должен быть еще один персонаж, во взаимодействии с которым проявится нужное качество Пугачева. Откуда его взять?

Позже мы увидим, что выбор элементов для построения ХС тоже не случаен. А пока подсказка: какой-то из уже имеющихся персонажей должен взять на себя эту функцию "индикатора" для "хорошего" Пугачева. Это либо непосредственное окружение Пугачова, либо еще один обязательный по тем временам персонаж - "рассказчик".

ПРИМЕЧАНИЕ 1. Здесь первая развилка. Можно пойти любым путем. Если этот пример использовать для самостоятельной творческой работы, то желательно не пожалеть времени и проверить, куда ведут оба варианта. Еще лучше, если преподаватель заранее подготовит примеры из творчества других писателей, выбравших в аналогичной ситуации первый путь. Необходимо постоянно поддерживать простую, но важную мысль: ученики могут сделать то же самое, что и великие писатели. Да, это труд, и немалый. Но вполне доступный.

Мы выбираем второй вариант, который ведет нас к необязательному, но контрольному ответу.

Итак, что же за это человек, во взаимодействии с которым Пугачев окажется добрым? Вспомним, что литература тех времен - это дворянская литература. И по писателям, и по основным читателям. Следовательно, повесть должна быть написана "дворянским" языком. И, значит, рассказчик тоже должен быть дворянином. Но как тогда он окажется "пугачевцем"?

ПРОТИВОРЕЧИЕ: рассказчик должен быть настроен "пропугачевски", чтобы возникло нужное взаимодействие между ним и Пугачевым, и должен быть настроен "антипугачевски", чтобы оставаться обычным дворянином (а нормальный дворянин не может поддерживать "вора").

РЕШЕНИЕ: разделение во времени. Рассказчик сперва типичный дворянин, а потом переходит на сторону Пугачева. Перебежчик.

ПРИМЕЧАНИЕ 2. Необходимо предупредить преподавателей: на вас будет давить уже прочитанный вами вариант повести. Пушкин, прежде чем написать окончательный вариант повести, разработал шесть последовательных промежуточных схем сюжета. Каждый из них вызывал какие-то противоречия, и Пушкин его переделывал. Знания сослужат вам плохую службу, невольно заставляя перескакивать через промежуточные этапы, игнорируя *естественную последовательность решения*.

Например, после противоречия о настрое рассказчика нас, читавших повесть, так и тянет сказать: ну пусть рассказчик попадет к Пугачеву случайно, пусть Пугачев спасет его! Но такое решение вовсе не вытекает из противоречия. Его и Пушкин решил не так.

Ученики, к счастью, не знают повести. Поэтому у преподавателя есть реальная возможность проследить, как они сами выйдут на решение: в этом и состоит наша задача. Не забывайте, что Пушкин, до того, как закончил работу, тоже не читал повести. И последовательность его решений не такая, как нам бы хотелось, а такая, какая получилась, какую мы сейчас увидим. В черновиках Александра Сергеевича первый вариант именно таков: главным героем является перебежчик.

Реальный исторический материал подтверждает такую возможность.

Перебежчики были. Фамилию одного из них - Шванвича - Пушкин и использовал для первого варианта.

Но возникает следующая проблема: перебежчик - это предатель. Не хотелось бы делать такого главным героем. Не забудем, что Пушкин, хотя мы и привыкли называть его писателем-реалистом, одной ногой крепко стоял в романтизме.

ПРОТИВОРЕЧИЕ: рассказчик должен быть перебежчиком, чтобы попасть к Пугачову, и не должен быть перебежчиком, чтобы не совершить "неромантический" поступок.

РЕШЕНИЕ: переход к антисистеме. Рассказчик не сам переходит на сторону Пугачева, а Пугачев приходит туда, где находился рассказчик. Иными словами, берет его в плен. Именно таким был второй вариант Пушкина.

Но и этот вариант вступает в сильное противоречие с реальностью. Пленных дворян Пугачев обычно казнил.

ПРОТИВОРЕЧИЕ: рассказчик должен быть казнен, чтобы повесть была правдоподобной, и не должен быть казнен, чтобы можно было повесть продолжить.

РЕШЕНИЕ: переход в надсистему. Рассказчика, как такового должны и собираются казнить, но в результате "объединения" с надсистемным элементом не казнят. Какие элементы есть в надсистеме дворянина-офицера? Солдаты, которых Пугачев оставлял в живых. Если они вмешаются, попросят Пугачева не казнить доброго офицера... Такие случаи действительно бывали. Таким был и третий пушкинский план.

ПРИМЕЧАНИЕ 3. Пушкин работал методом проб и ошибок. Поэтому, наряду с сильными решениями у него были и слабые, выпадающие из линии противоречий. В частности, четвертый вариант сюжета отбрасывает все предыдущие достижения. Была сделана попытка построить совсем другую сюжетную линию с каким-то дальним родственником Пушкина в главной роли. Сюжет авантюрно-любовный и откровенно слабый. Сила Пушкина (и любого другого настоящего художника) не в том, что он безошибочно шел к решению. Он делал по дороге массу слабых ходов. Но он отдавал себе отчет в этих ошибках, имел достаточно сил, чтобы признать их ошибками и отбросить. Поэтому четвертый вариант был пропущен, и Пушкин вернулся к третьему.

Рассмотрим, что за система у нас получилась. Для реализации такой простой функции, как переход рассказчика к Пугачеву, нужны: сам рассказчик-дворянин; те, кто берет его в плен; солдаты, которые просят не казнить его. Не слишком ли много?

В таких случаях стоит посмотреть, не могут ли какие-то элементы выполнить сразу несколько нужных функций. Подробнее этот механизм мы еще разберем в дальнейшем. А пока просто посмотрим, что с чем можно соединить, чтобы упростить систему. Как, например, объединить рассказчика с теми, кто берет его в плен? А пусть он сам "возьмется" в плен. Ехал-ехал - и попал к Пугачеву.

Эта задача противоречия не содержала. Сложнее объединить рассказчика с солдатами, которые просят за него.

ПРОТИВОРЕЧИЕ: "спасатель" должен быть, чтобы рассказчика не казнили, и его не должно быть, чтобы не усложнять систему.

РЕШЕНИЕ: переход к антисистеме. Не рассказчика спасают, а он сам спасает башкира, близкого к Пугачеву. Затем он случайно попадает к Пугачеву, тот хочет казнить его, но башкир спасает.

Дальше должна была развертываться сама повесть, из которой следовало бы, что Пугачев - хороший человек. Но тут есть один психологический нюанс. Одно дело не казнить, совсем другое - проявить постоянные теплые чувства к представителю враждебного лагеря. Какой-то дворянин, хоть он и спас пугачевского подручного, вряд ли станет достаточно близким Пугачеву человеком. Значит, нужен еще один ход по сближению Пугачева с рассказчиком. Еще один эпизод?

ПРОТИВОРЕЧИЕ: Рассказчик должен совершить еще что-то, чтобы приблизиться к Пугачеву, и не должен этого делать, чтобы не усложнять систему.

РЕШЕНИЕ: снова переход к антисистеме. Не рассказчик, а Пугачев приближается к рассказчику. При таком повороте появляется возможность объединить Пугачева с тем башкиром, которого спас главный герой. Пусть уж он сразу спасет Пугачева.

Но, как обычно, всякое хорошее решение вызывает новые проблемы.

Если уж герой-дворянин настолько порядочен, что его нельзя сделать перебежчиком, то чего ради он будет спасать вора и бунтовщика?

ПРОТИВОРЕЧИЕ: спасаемый должен быть Пугачевым, чтобы рассказчик стал к нему близок, и не должен быть Пугачевым, чтобы рассказчик не нарушал своего долга.

РЕШЕНИЕ: разделение во времени. Спасаемый вначале "не-Пугачев", во всяком случае, для рассказчика, который может и не знать, кого он спас по дороге. А затем становится Пугачевым, точнее, рассказчик узнает об этом.

Таков и был, как мы уже знаем, окончательный вариант завязки повести. А уж дальнейший ход событий (будем откровенны) достаточно обычен для тогдашней романтической повести. Аналогичные сюжеты с любовью, злодеем, спасением в последний момент, не раз встречались в повестях романтиков того времени, например, у Бестужева-Марлинского.

ПРИМЕЧАНИЕ 4. Мы вышли к контрольному ответу: к реальной повести Пушкина. Это, как мы уже знаем, вовсе не значит, что возможен только такой вариант. Решения каждого противоречия могли быть другими, линия могла повернуть в совершенно ином направлении. Было бы хорошо дать возможность ученикам сконструировать и другие "повести". Еще лучше, как уже отмечалось, если преподаватель найдет примеры сюжетов, основанных на других решениях и назовет их ученикам. Например, при решении противоречия: "спасатель" должен быть, чтобы рассказчика не казнили, и не должен быть, чтобы не усложнять систему, ученики могут назвать, скажем, прием перехода в надсистему. Объединить спасателя еще с кем-то. Мы также знаем, что простейший вид такого

объединения - с самим собой. Именно так и поступил Виктор Гюго в романе "Отверженные". Бывший каторжанин Жан Вальжан крадет серебряный подсвечник у приотившего его епископа Мириэля. Кражу обнаруживает полицейский. Епископ спасает Жана, заявив, что он сам подарил ему этот подсвечник. Теперь надо усилить, закрепить ситуацию. Но не усложнять систему. И Гюго повторяет ситуацию спасения. Когда Вальжан собирается уходить, епископ останавливает его и делает дополнительный подарок. Резко увеличивается убедительность ситуации, ее воздействие на слушателя.

(Кстати, когда журналист Понмартен разговаривал с реальными прототипами романа Гюго, он узнал, что этой ситуации в реальных событиях не было. Гюго придумал ее сам. Т.е. пошел именно тем путем, что и мы.)

Подобные заготовки желательно сделать и для других, лучше для всех ответвлений, ведущих в стороны от контрольного ответа. Таким образом, давая возможность ученикам самим сконструировать за короткое время ряд сюжетов, принадлежащих талантливым писателям, а может быть, и никем еще не написанных, учитель заложит понимание того, что не боги горшки обжигают. Еще одна радость от "Я могу!" - самая большая радость на свете.

Творчество - право каждого, и каждому надо предоставить возможность *уметь* работать творчески.

Да и читать потом то, что только что сконструировал сам, да еще и "вместо Пушкина" – для школьника куда интереснее.

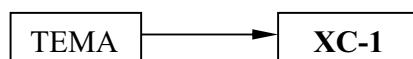
13. Закон неравномерности развития.

Можно, конечно, попробовать остановить время, но, пожалуй, оно снесет каждого, кто захочет его остановить. Нужно, может быть, не останавливать, а постараться как-то постичь это стремительное движение. Направление этой стремительности.

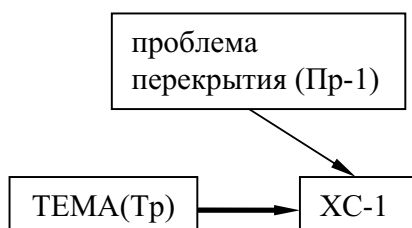
А. Эфрос.

Давайте еще раз вернемся к истории с готической стеной. И рассмотрим ее без деталей, крупным планом.

Первой появилась вовсе не стена, а **тема**. Тема легкости, взлета. А стена, арки, стрельчатые крыши - все это было уже воплощением, исполнением этой темы. **Художественной Системой**, которая тему выразила. Схематически это можно изобразить так:



И только после того, как мы построили первый вариант этой системы, обнаружилось, что "гладко было на бумаге, да наткнулись на овраги". И первый овраг - перекрытие. Не удержит его наша **ХС-1**.

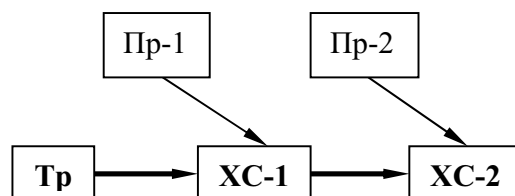


Исходную потребность (в нашем случае - тему) будем называть **требованием** (на схеме обозначено **Тр**), а последующие проблемы - **претензиями** (на схеме - **Пр**).^{*} В нашем случае требованием было выражение темы легкости, а претензией - большой для полученной стены вес перекрытия.

Для выполнения требования создается система. В нашем случае **ХС-1** - тонкая стена. И когда к этой системе предъявляется претензия, возникает ситуация, известная нам уже под названием **противоречие**.

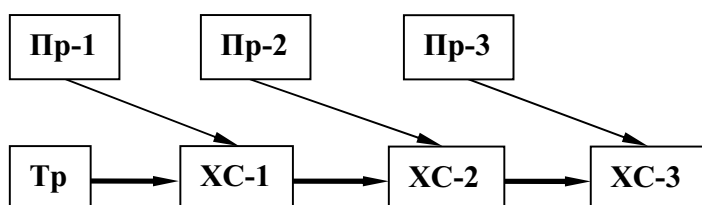
Решением противоречия является создание следующей системы (или нужная модификация уже имеющейся). В нашем случае **ХС-2** - это стена с внутренними выступами.

^{*}Термины предложены специалистами по ТРИЗ Ю.П.Саламатовым и И.М.Кондраковым.



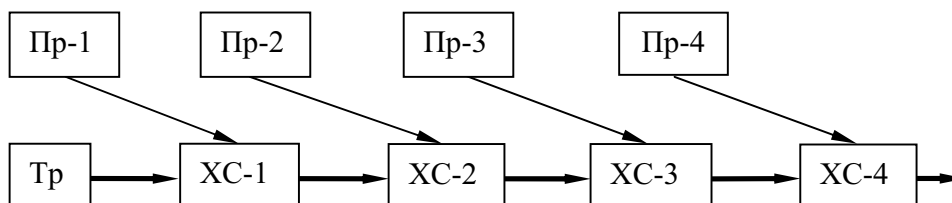
Но как только **ХС-2** создана, к ней тут же предъявляется следующая претензия **Пр-2**. В данном случае оказалось, что традиционные маленькие окошки не давали возможности рассмотреть тонкость стены. Тема терялась.

И чтобы выполнить эту претензию, пришлось пойти на новое изменение - увеличить окошки. Так возникла **ХС-3** - стена с выступами и большими готическими окнами.



Но - "на свете счастья нет..." - тут же появилась следующая претензия (**Пр-3**). Сквозь огромные окна осветились все внутренние помещения храмов. А в храме, как мы помним, по тогдашним правилам, должен царить полумрак.

Проблема была решена созданием **ХС-4** - цветных полупрозрачных стекол в окнах. А из них, как вы уже догадались, и возникло искусство витражей. Как обычно, решение маленькой проблемки привело к впечатляющим последствиям.



Закончится ли когда-нибудь этот процесс? Похоже, что нет. Таково, как сказал А.Эфрос, (см. эпиграф) "направление этой стремительности". Это - один из законов развития систем - **закон неравномерности развития**:^{*}

Художественные системы развиваются неравномерно. Между элементами систем и их надсистем возникают противоречия. Развитие ХС идет в направлении возникновения и разрешения этих противоречий.

^{*} Впервые этот закон для технических систем сформулировал Г.С.Альтшуллер (Творчество как точная наука. М., Советское радио. 1979). Как видим, этот закон справедлив и для художественных систем.

Вспомним уже описанные линии развития конкретных **ХС**: стоящая скульптура (гл.10), рисунок пером, архитектурный ордер (задачи 45 и 46, гл.10а), сюжет "Капитанской дочки" (гл.12б). Все они развивались именно таким путем: **Требование** → **ХС-1** → **Претензия-1** → **ХС-2** → **Претензия-2** → **ХС-3** и так далее.

Любая художественная задача, содержащая противоречие, является звеном долгой цепи развития данной **ХС**. Причем звеном не первым и не последним. И уж никак не лучшим из всей цепи. Повторим еще раз: остановки происходят не потому, что достигнутый результат является лучшим. А либо потому, что он устраивает автора и потребителей (как в случае с "Капитанской дочкой"), либо потому, что автор не замечает претензий (как с балетом "Волшебная птица Лолиты" (**пример 84**), где постановщик не заметил, что слепой король не может увидеть танец птицы). Либо же потому, что автор не сумел решить возникшее противоречие (как в пьесе М.Горького "На дне" - со словами Сатина о человеке-правде).

В любом из этих случаев можно попытаться посмотреть, какова будет следующая претензия. Сформулировать противоречие. Решить его. И получить будущую, еще никем не созданную **ХС**.

Только не забывайте, что, если уровень очередного изменения будет слишком высок, то новая **ХС** будет неузнаваемой, а значит, непризнаваемой. Пока не придет ее время.

А это обычно случается позже, чем мы надеемся, но намного раньше, чем мы боимся.

Развитие художественных систем через возникновение и разрешение противоречий – это один из основных законов развития. Процесс этот бесконечен. Любое решение само по себе является источником следующего противоречия.

14. Умелые идеалы.

Знаменитый охотник переохотился на всех зверей, кроме таежного медведя. Отправился он в тайгу, нашел местного жителя:

- Как на медведя поохотиться?

- Надо метко стрелять, хорошо ходить на лыжах и шибко умным быть, - отвечает тот.

Прошли они километров тридцать, подошли к берлоге, а оттуда огромный медведь на них бросается. Местный повернулся и бежать. Приезжий за ним. Километров через пять приезжий опомнился, повернулся, выстрелил - и убил медведя. Местный посмотрел и говорит:

- Стрелял хорошо, и на лыжах хорошо. А ума маловато будет. До дома-то еще двадцать пять километров. Будешь сам медведя тащить.

Анекдот

"Контрольный ответ", о котором уже несколько раз шла речь, - тоже система. И к нему тоже предъявляются претензии. Одна из них - как бороться с тем, что он часто кажется самым правильным. Мы склонны забывать, что авторы, даже самые талантливые, делали массу ошибок, создавали слабые произведения. Так, автор гениальной пьесы "Горе от ума" А.С. Грибоедов написал еще почти полтора десятка пьес - откровенно слабых, порой просто беспомощных.

На нас слишком часто действует магия имен.

ПРИМЕР 102. На одном из семинаров я процитировал слушателям строки из популярной песенки и попросил оценить рифму (и только рифму):

Наконец-то понял я,

Что тебе не до меня.

Слушатели единодушно заявили, что рифма примитивна, банальна и вообще, такие рифмы - надежный признак отсутствия вкуса и поэтических способностей. Тогда я прочел другие строки:

...где, может быть, блистал и я.

Но вреден север для меня.

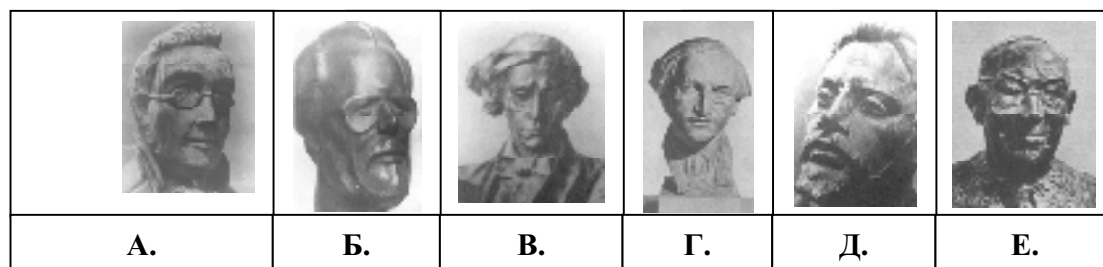
В аудитории возникла неловкость. Ведь это - "Евгений Онегин".

Трудно, очень трудно свыкнуться с мыслью, что созданное и вошедшее в привычку - отнюдь не лучшее из возможного. И что имя автора вовсе не страхует от банальности, неудачи. Признав это, мы отнюдь не умаляем достижений художника. Скорее, наоборот, именно приписывание лишних заслуг унижает его.

Наша работа станет результативнее, если мы будем помнить, что контрольный ответ - это не более, чем контрольный ответ. Всегда можно решить задачу лучше. Мы видели уже, что даже самое четко сформулированное **ФП** решается шестью разными приемами. А в каждом есть еще свои подприемы, варианты. Да и каждый вариант можно совершенно по-разному воплотить. Не исключено, что выбранный вариант хорош. И все же другой может оказаться лучше.

Но может быть, в этом множестве вариантов есть какие-то закономерности, какие-то критерии оценки? Чтобы ответить на этот вопрос, давайте сравним несколько разных решений одной и той же задачи.

ПРИМЕР 103. Ниже приведены фотографии разных **ХС** на одну тему: очки на скульптурном портрете.



- А.** Портрет А.С. Грибоедова. Скульптор И.Г. Фрих-Хар.
Б. Портрет искусствоведа Г. Штейнметцера. Скульптор Г.А. Йокубонис.
В. Портрет Н. Чернышевского (фрагмент). Скульптор А. Кибальников.
Г. Портрет П. Антонова-Овсеенко. Скульптор С. Лебедева.
Д. Портрет Я.М. Свердлова. Скульптор Г.В. Нерода.
Е. Портрет английского физика Джона Конкрофта. Скульптор Н. Никогосян.

На фото "А" очки сделаны полностью: "стекла", переносица, дужки.

На фото "Б" от них осталось меньше: рамки стекол, переносица, часть дужек.

На фото "В" от очков осталось еще меньше: переносица, рамки неполны, дужки меньше, чем в предыдущем портрете.

На фото "Г" от рамок только половинки, цела переносица, кончиками намечены дужки.

На фото "Д" осталась переносица и края рамок.

Если же мы посмотрим внимательно на фото "Е", то увидим только переносицу и очень схематические концы дужек. Но очки совершенно ясно видны! Как же это удалось скульптору? Очень просто: функцию очков выполняют элементы лица - брови, мешки под глазами. Очков практически нет, - но мы их видим.

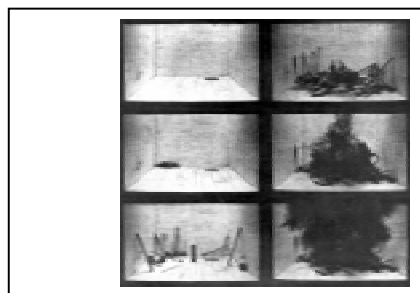
Давайте посмотрим еще несколько хороших решений. Нет ли в них чего-либо общего?

ПРИМЕР 104. ...портрет М.Н. Ермоловой работы В.А. Саврасова. Фигура актрисы несколько смещена от центральной оси картины, но зрительного перевеса в правой части холста

не ощущается, чему способствует как бы случайно введенное темное отражение в зеркале. Оно уравнивает композицию и тем самым усиливает выразительность портрета. (Изобразительное искусство, курс 1, под ред. Г.Б. Смирнова. М.; "Просвещение". 1977.)

Небольшой комментарий. Композиция на полотне должна быть равновесной. Если задумана значительная фигура в правой части холста, то в левой должен быть другой объект, уравновешивающий ее. В качестве такого объекта Саврасов берет саму Ермолову (в виде отражения).

ПРИМЕР 105. В следующей работе - пьесе А.Упита "Жанна д'Арк" (реж. А.Кац, Театр русской драмы, Рига, 1973 г. - Ю.М.)... для зрителя раскрывается белый стерильный четырехугольник. <...> Во время спектакля каждый персонаж что-то приносит и оставляет на сцене. Постепенно все помещение захламляется разным мусором, бедняцкими торбами, проволокой, лестницами и т.п... Атрибуты вещественной среды - разные реквизиты - И.Блумберг (сценограф спектакля - Ю.М.) объединяет в своеобразную драматургическую систему. "Жизнь" вещей на сцене "сопровождает" действия персонажей и символично расширяет информативный смысл словесного материала. Предметы, которые артисты приносят на сцену - своеобразные символы. Так оружие, латы, придворные украшения, ряса священника, посуда, одежда, веревки и т.д. персонифицируют грубую власть. Вся эта куча предметов - это не только воплощение лицемерия священников, цинизма, скотства офицеров, равнодушия, продажности господствующих кругов. По ходу действия пьесы они создают динамичную "драматургию костра" - топливо, на котором сжигают Жанну д'Арк. (E.Jaunzeme. **Funkcionālā scenogrāfija Ilmāra Blumberga daiļradē. Latviešu tēlotāja māksla. Sast. S.Cielava. Rīga. "Liesma". 1978. lpp.46-54.**)



ПРИМЕР 106. Пьеса В.Шекспира "Отелло" представляет собой переработку новеллы Джиральди Чинтио "Венецианский Мавр" (сб. "Necatommithi", 1566.). Прапорщик нашептывает Мавру, что его жена Дездемона обманывает его с Капитаном. Чтобы подтвердить это, он подговаривает свою трехлетнюю дочь украсть платок Дездемоны. Затем, с помощью своей жены, Прапорщик передает платок Мавру. Переделывая этот эпизод, Шекспир уменьшил число действующих лиц, исключив ребенка. Задачу кражи платка он перекладывает на жену Прапорщика. (по ст.: А.Смирнов "Отелло" - в кн.: У.Шекспир, полн. собр. соч. в 8 томах, т. 6, М., Искусство. 1960, с. 651-652.)

ПРИМЕР 107. Премьера первой части (оперы "Война и мир" - Ю.М.) состоялась в июне 1946 года... Опера завершалась картиной "На Бородинском поле". <...> Красные вспышки взрывов освещают мужественные лица солдат, выхватывают силуэты наблюдающих за сражением Багратиона, Барклая и других военачальников. Бой на сцене не был показан. Он как бы возникал в воображении зрителей, рожденный великолепной батальной музыкой Прокофьева... (Л.Тарасов. Волшебство оперы. Л., Дет.лит. 1979. с.162)

Давайте выделим **СВ**, о которых идет речь в этих примерах:

- объект, уравнивающий фигуру Ермоловой;
- декорации к сцене сожжения Жанны д'Арк;
- персонаж, крадущий платок жены Мавра;
- сцена битвы.

И во всех четырех примерах этих **СВ** как бы нет. Нет специально нарисованного "уравнивателя", нет специально нарисованных декораций, нет девочки, крадущей платок, нет и сцены битвы. Так же, как в последнем варианте скульптурного портрета - очков практически нет.

Но вот что интересно: функция этих **СВ** продолжает выполняться.

Фигура Ермоловой уравновешена. Костер для Жанны д'Арк сложен. Платок успешно украден. И битва в опере происходит. Как и с очками: их почти нет, но мы ясно видим, что персонаж в очках! Выходит, что лучшая **ХС** - это та, которой нет.

А в самом деле, зачем нам нужны **ХС**?

Мы уже говорили, что они выполняют определенные функции. И даже перечисляли их. Функции-то нам и нужны. А художественными системами мы, по выражению специалиста по ТРИЗ Б.Л.Злотина, расплачиваемся за эти функции. Естественно, чем меньше плата - тем лучше. Если, конечно, функция не страдает.

Мы подошли к одному из основных понятий ТРИЗ - понятию *идеальной системы*.

*Идеальная система - это система, которой нет, а функция ее выполняется.**

В анекдоте, с которого началась эта глава, местному охотнику тоже нужна была вполне конкретная функция: транспортировка медведя к дому. Но он не стал строить вездеход или вызывать вертолет - т.е. не привлек новую систему. Транспортную функцию выполнил сам медведь. (Точнее, должен был выполнить, если бы не помешал приездий.) В наших примерах мы тоже можем заметить, что с исчезновением исходных **ХС** их функции взяли на себя элементы, которые уже были. Функцию очков выполнили части лица. Функцию "уравнивателя" - отражение самого персонажа портрета. Функцию декорации костра - реквизит других персонажей пьесы. Функцию "вора платка" - тоже другой персонаж. А функцию битвы - знания самих зрителей. (Правда, им помогли музыка, свет и некоторые детали на сцене.)

Рассмотрим с этих позиций еще несколько примеров.

ПРИМЕР 108. ...правило МХАТа: "Короля нельзя играть, короля играют окружающие". (Г.М.Козинцев. Наш современник Вильям Шекспир. Л.;М., "Искусство". 1966. с.36.)

ПРИМЕР 109. А в "Объяснении в ненависти" И.Штока Завадский уберет со сцены решительно все. Пересечет пустую сцену световая дорожка, и пойдет по ней из глубины к рампе под четкий перебор гитары, на ходу надевая мундир, советский солдат Василий Воробьев. (Ростислав Плятт. "Учитель". "Советская культура". 3.12.88.) (Функция исходной системы была - показать, что речь идет о военном времени.)

* Понятие идеальной системы введено автором ТРИЗ Г.С.Альтшуллером.

ПРИМЕР 110. ... в пьесе М.А.Булгакова "Последние дни". действие происходит в конце января-начале февраля 1837 года. Сюжет строится на истории трагической гибели А.С.Пушкина. Поэт незримо присутствует в каждой сцене, о нем говорят, спорят. Однако реально самого Пушкина в пьесе нет. (Е.П.Загданский. *От мысли к образу. Киев. Мистецтво. 1986. с.124.*)

Как видим, идеальная система - отнюдь не редкость в искусстве. Больше того, увеличение степени идеальности - постоянная тенденция в его развитии.

Сравним истории небольших и очень похожих ХС из "зрелищных" искусств.

ПРИМЕР 111. Ведь не часто артисту удастся сразу определить свою маску: костюм, походку, манеру поведения, грим. Даже талантливые мастера тратят на это многие годы.

Так, например, начинающие артисты Никулин и Шуйдин считали, что Юрику необходимо играть в рыжем парике, а Миша должен выступать с толстым накладным животом и картофелеподобным носом.

- Сколько было разных париков! Разной формы носов! Шляп! Кепок - с улыбкой вспоминает Никулин.

И что интересно, все эти поиски пришлось провести для того, чтобы однажды артисты смогли появиться на арене без традиционных клоунских гримов. (С.Макаров. *Юрий Никулин и Михаил Шуйдин. М.;"Искусство". 1981. с.103-104.*)

Сами артисты постепенно поняли эту закономерность.

- Когда, - рассказывает Михаил Шуйдин, - приходившие за кулисы говорили нам, что мы ничего не делаем на манеже, а смешно, - это было для нас высшей похвалой. (Там же, с.56.)

ПРИМЕР 112. (Из воспоминаний Мариса Лиепы.) Я был в Большом театре первым, кто последовательно отказался от париков. Делаю прически из своих волос, это живые, естественные локоны, не мешающие чувствовать себя свободным. Когда-то я волосы Красса завил: так на камнях и барельефах изображены благородные римляне. Потом в какой-то момент понял, что буквальное подражание ничего не дает и даже не вписывается в сценографию С.Вирсаладзе аскетичного стиля. Отказался и от этого. Легкая и свободная стрижка волос, светло-золотистые волосы, не залитые лаком, которые развеваются на ветру, когда в пылу боя я срываю шлем... (M.Liepa. *Gribu dejot simfs gadu. Rīga. Liesma. 1981. lpp.97-98*)

А теперь давайте попробуем решить задачу на прогнозирование развития конкретной ХС. Правда, ХС, о которой идет речь, уже прекратила свое существование. Это облегчит нам проверку наших рассуждений. Мы возьмем начальные этапы ее развития и попробуем "спрогнозировать", чем она закончит.

ЗАДАЧА 67. Речь пойдет о ХС - грим и одежда Ленина и его соратников в спектаклях и кино.

В первых театральных и киноролях Ленина режиссеры пытались использовать двойников. Так в фильме "Октябрь" С.Эйзенштейна и в пьесе "1917-й год" Н.Суханова и И.Платонова, поставленной на сцене Малого театра, роль Ленина исполнял уральский рабочий В.Никандров, удивительно похожий на Ленина (этому сходству поражалась даже Н.К.Крупская). Но Никандров мог передать только внешность и заученные позы. Художественного образа не возникало.

Первым артистом, сыгравшим Ленина, был М.М.Штраух ("Правда" А.Корнейчука – Театр революции). Он тщательно подбирал грим и одежду. Та же Крупская отметила удачный результат.

Затем Ленина в "Человеке с ружьем" Н.Погодина сыграл на сцене Театра Вахтангова Б.В.Щукин. Он не только подобрал грим и одежду, но и копировал мельчайшие детали походки. Следующие артисты сохранили этот уровень. Точно такой же подход был и к ролям соратников Ленина.

Однако в поставленном Театром Вахтангова в 1957 году спектакле "Большой Кирилл" артист Н.Плотников уже не столь похож на Ленина. Внешность его скорее символическая, чем детализированная. Так же, не проявляя особой заботы о гриме, играл Ленина К.Лавров в спектакле "Перечитывая заново" (Ленинградский академический Большой Драматический театр).

Спрогнозируйте дальнейшее развитие грима и одежды для ролей Ленина и его соратников.

Для начала определим функцию грима и одежды. Это в первую очередь узнаваемость. И подчеркивание особенностей образа. Мы уже знаем, что идеальный грим - это отсутствие грима (при сохранении узнаваемости и нужных особенностей образа. Особенности эти можно передать поведением и речью. Узнаваемость же вполне обеспечивается названием пьесы или фильма, списком действующих лиц и т.п. Значит, следующий шаг в развитии этой ХС - отказ от грима и характерной одежды. Как для образа Ленина, так и для ролей его соратников.

И действительно, в 1979 г. в Театре имени Ермоловой в пьесе М.Шатрова "Синие кони на красной траве" О.Янковский играет Ленина вообще без грима; а в одежде остается всего пара мелких "ленинских" элементов. (А.Г.Моров. **Три века русской сцены. Книга вторая. М., Просвещение. 1984. с.285-286.**)

А в фильме "В.И.Ленин. Страницы жизни" без грима и специфической одежды играют роли не только Ленина, но и его окружения. (А.В.Караганов. **Страницы киноленинианы. М., Просвещение. 1987. с.135**)

Обратите внимание: линия развития этой ХС в точности повторяет линии клоунских атрибутов Никулина и Шуйдина, париков Лиэпы. Можно вспомнить и маски А.Райкина, исчезнувшие к последним годам его работы на сцене.

Казалось бы, стоит, создавая новые системы, сразу заложить в них высокую степень идеальности. Увы, этого не происходит. Годами, десятками лет бьются художники над повышением силы и выразительности своих ХС, чтобы в конечном итоге прийти к одному и тому же - к идеальным системам. И каждый раз эту повторяющуюся "находку" называют талантливой, гениальной, непостижимой и неповторимой.

Теперь мы знаем еще одно из имен этой непостижимой неповторимости - **идеальность.**

А заодно это и еще один критерий оценки решения художественных задач. Вариантов решения одной и той же задачи действительно может быть много. Но степень идеальности их разная. И всегда предпочтительнее выбрать тот вариант, идеальность которого выше. Даже если менее идеальный уже освящен магическим именем гения.

Художественная система – не самоценность, а плата за функцию. Ею мы расплачиваемся за возможность узнать, понять, почувствовать. Идеальная художественная система – это когда все эти функции мы получаем «задаром», без самой системы. В своем развитии все художественные системы идут именно в этом направлении. Поэтому и творческий поиск должен стать поиском идеального решения.

15. Стройматериалы для воздушных замков.

*Из чего только сделаны мальчики?
Из чего только сделаны мальчики?
Из колючек, ракушек
И зеленых лягушек.
Вот из этого сделаны мальчики.*

*Из чего только сделаны девочки?
Из чего только сделаны девочки?
Из конфет и пирожных,
И сластей всевозможных.
Вот из этого сделаны девочки.*

*(Английская детская песенка,
перевод С.Я.Маршака.)*

С мальчиками и девочками все понятно. И сомнений давно ни у кого не вызывает. А вот из чего сделаны идеальные ХС? По определению, они должны быть сделаны "из ничего". Но кто же тогда выполнит функцию?

Исполнителей хватает. Всегда есть непосредственный *носитель*, есть ХС более высоких рангов, есть, в конце концов, знания и ассоциации самого потребителя. Почему бы их не "заставить" выполнять нужную функцию? Тем более, как мы уже знаем, многие ранги любой ХС остаются незагруженными. Их и можно загрузить новой функцией. Тогда идеальность не уменьшится. Ведь мы ничего не вводим. А функция будет выполняться. Ее выполнит то, что уже есть в системе.

Это "то, что уже есть" в ТРИЗ принято называть словом *ресурсы*.

ПРИМЕР 113. (О работе скульптора Б.Королева "Памятник борцам революции" в Саратове - Ю.М.) Постамент памятника, как писала 23 сентября 1924 года газета "Известия Саратовского Совета рабочих, крестьянских и красноармейских депутатов", "не просто подставка, как это было в старых памятниках, а часть памятника, может быть, главная часть. Массивы постамента (взбеги, падения и крутые подъемы) дают изображение той или иной эпохи." (О.В.Яхонт. Советская скульптура. М.; Просвещение. 1988. с.48.)

Скульптору нужно было передать новую (для данной работы) *тему*: "изображение той или иной эпохи". Как это сделать? Можно было, конечно, прилепить к памятнику дополнительные фигуры, раскрывающие эти самые эпохи. Так, к памятникам писателям часто добавляли фигуры их персонажей. Но идеальность такой ХС крайне низка: ради одной темы вводится несколько дополнительных элементов.

Скульптор же заметил, что совершенно незагруженным остался постамент. И загрузил его нужной функцией. Постамент оказался прекрасным ресурсом.

При создании новых **ХС** именно из ресурсов строятся основные части системы - носитель, средства выражения, управляемый элемент. Вернемся к задачам из главы 5а.

Контрольный ответ к **ЗАДАЧЕ 26**. **Т**: боги как люди. **Н**: изображения богов. **СВ**: позы богов, размеры их относительно людей. Ресурсы внутренние - позы, размеры фигур. Сами фигуры все равно должны были быть на барельефе.

Контрольный ответ к **ЗАДАЧЕ 27**. **Т1**: порывистая, стремительная натура. **Н1**: скульптурное изображение лица. **СВ1а**: сжатые челюсти, **СВ1б**: сдвинутые брови, **СВ1в**: волевой подбородок. Усиление **СВ1в**: контраст с тонким кружевом воротника. **Т2**: сила. **Н2**: скульптурное изображение бюста. **СВ2а**: ломкие складки мантии. **СВ2б**: форма рыцарского панциря. Кроме того, сжатые челюсти, сдвинутые брови могут служить и *управляемым элементом*. Если мы посмотрим на бюст с позиций темы - "Петр - жестокий, бездушный человек" - то именно эти элементы сделают портрет соответствующим новой теме. Ресурсы внутренние - черты лица, части лица, и внешней среды - воротник, панцирь.

Контрольный ответ к **ЗАДАЧЕ 28**. **Т**: мир стоит на страданиях и муках. **Н**: архитектурные элементы (из всех наиболее подходят подкупольные столбы, традиционные опоры для православных храмов). **СВ**: изображения мучеников на этих столбах. Ресурсы надсистемные - святые мученики входят в "багаж" потребителя.

Контрольный ответ к **ЗАДАЧЕ 29**. **Т**: божественность василевса. **Н**: скульптура Гелиоса. **СВ**: лицо скульптуры сделано похожим на лицо василевса. Чисто теоретически, исходя из темы, следовало бы сказать, что **Н** - скульптура василевса, а **СВ** - тело василевса сделано похожим на Гелиоса. Но, видимо, задача создания скульптуры василевса не ставилась. Скорее, традиционная скульптура Гелиоса оказалась подходящим ресурсом внешней среды для "приставления" лица василевса.

Контрольный ответ к **ЗАДАЧЕ 30**. **Т**: Люди идеальны. **Н**: фигуры людей на полотне. **СВ**: формы частей тела написаны идеальными, геометрическими. Ресурс внутрисистемный - части уже нарисованного тела.

Контрольный ответ к **ЗАДАЧЕ 31**. **Т**: Уход Глумова не проигрыш, а победа. **Н**: персонаж в исполнении актера. **СВ**: "наполеоновская" поза персонажа. Ресурс из знаний потребителя - "наполеоновскую" позу знает большинство тех, кто посещает театры..

Контрольный ответ к **ЗАДАЧЕ 32**. **Т**: возвышенность подвига Зои Космодемьянской. **Н**: скульптурный портрет героини. **СВ**: поза героини повторяет позу античной скульптуры Артемиды. Если учесть, что скульптура предназначалась не для интеллигенции, а для массового советского зрителя, то становится ясно - ресурс (скульптура Артемиды) не входит даже в знания потребителя. Совершенно посторонний ресурс.

Контрольный ответ к **ЗАДАЧЕ 33**. **Т**: добро - это хорошо, зло - это плохо. **Н**: персонажи и мотивы их действий. **СВ**: внешность и мотивы: положительные персонажи красивы, их действия осознанно-богоугодны; отрицательные персонажи уродливы, их действия связаны с помрачением ума. Ни в природе персонажей, ни в знаниях потребителя прямой связи между добром и красотой нет. Ресурс посторонний, как и большинство средневековых аллегорий.

Контрольный ответ к **ЗАДАЧЕ 34**. **Т**: "упрощенное" по сравнению с придворной культурой самоощущение среднего слоя. **Н**: произведения живописи. **СВ**: "примитивный" стиль изображения. Такой "примитивизм", как следует из самой задачи, был свойственен культуре потребителя. Значит, ресурс взят надсистемный.

Контрольный ответ к **ЗАДАЧЕ 35**. **Т1**: радости жизни ("дионисийское начало"). **Н1**: изображения напольной мозаики. **СВ1**: изображение лозы, как символа вина и связанного с ним веселья. Эта же лоза служит и **управляемым элементом**. Когда сменилась тема - **Т2**: спасение, бессмертие - в качестве **СВ2** была использована та же лоза. То есть, если для первой **ХС** лоза являлась ресурсом посторонним (аллегория), то для второй **ХС** - ресурсом внешней среды. И в физическом смысле - она уже давно была в язычестве, и в культурном - лоза, как символ бессмертия, уже входила в знания потребителя.

Однако, сказать, что для создания идеальной **ХС** надо поискать подходящий ресурс, - значит, не сказать почти ничего. Где их искать? Какие они? Как их использовать?

Попробуем хотя бы частично ответить на эти вопросы.

В реальных художественных системах повышение идеальности происходит за счет использования ресурсов, - незагруженных элементов соседних систем, непосредственных надсистем или самой рассматриваемой системы.

15а. Кто? Где? Когда? Как? и О чем?

*Согбенный старостью, трудами изнуренный,
Какой-то Дровосек под ношей дров стонал,
И вдруг, последних сил усталостью лишенный,
Он, сбросив с плеч дрова, кончину призывал.
"Зачем ты звал меня?" - пришедши, Смерть спросила.
"Затем, чтоб ты дрова тащить мне пособила".*

П.П.Сумароков.

Начнем с первого вопроса - *где* брать ресурсы? Их можно искать:

- а) на стороне (посторонние ресурсы);
- б) в надсистеме или во внешней среде;
- в) в потребителе;
- г) внутри самой художественной системы.

Посторонние ресурсы не имеют отношения к данной ХС (а иногда и вообще к искусству). Тем не менее, их вполне можно использовать в художественных целях.

ПРИМЕР 114. Лицо Екатерины II и орел у ее ног на известной картине Левицкого дают различную меру условности (лицо изображает лицо, а орел - власть)" (Ю.М.Лотман. **Проблемы типологии культуры, сб. 2. Тарту, 1973, с. 43.**)



Какое отношение имеет орел к Екатерине, к власти? Реально - никакого, это посторонний ресурс. Понять его применение в качестве СВ можно, только заранее "договорившись" о его значении. Такие аллегории вообще были характерны для искусства до XIX века.

Гораздо ближе к конструируемой ХС ресурсы надсистемы. Из них чаще всего используют те, которые находятся на ближайшем верхнем ранге.

ПРИМЕР 115. Вспомним **задачу 66** о партии Головы ("голос шумный") в опере "Руслан и Людмила". Певец, исполняющий эту партию, не может достичь нужной громкости, "не выполняет функцию". Поищем ресурсы рангом выше. Надсистемой певца является вся труппа. Оттуда можно взять других исполнителей, которые "усилят" первого. Решение: партия Головы написана для мужского хора в унисон. Прием разрешения ФП - "объединение". (По кн.: В.Васина-Гроссман. **Книга для любителей музыки. М., "Сов.Россия", 1964.**)

Удобны ресурсы надсистемы и для приема "разделение противоречивых свойств сравнением". С чем сравнивать объект-инструмент? С ресурсом надсистемы.

ПРИМЕР 116. Вспомним **задачу 61**. Чтобы показать сверхгероизм Ахилла, его явно нужно сравнить с кем-то другим. Сравнивать с трусом нелепо, на таком фоне Ахилл не будет героем. Но есть удобный ресурс - весьма героические "коллеги" - греки и их противники - троянцы. У Гомера, когда на поле боя выходит Ахилл, остальные герои становятся ненужными, и троянцы не рискуют покидать город. (А.М.Левидов. **Автор-образ-читатель. Л., Изд-во Ленинградского университета, 1983, с.281**)

Надсистемой "физической", в отличие от "художественной", является прямое окружение ХС, ее "внешняя среда". И ресурсы этой внешней среды тоже можно использовать.

ПРИМЕР 117. Показывая на выставке 1910 года целый ряд своих и своих друзей примитивистских полотен, Ларионов как бы предпослал экспозиции и соответствующий ярлык: тон "добродушия и ругательства" должен был начинаться даже не с "вешалки", а прямо с афиши на улице, где бубновый валет, изображенный то вверх головой, то вниз, "как это есть на картах", исполнял своего рода роль балаганного зазывалы. (Г.Поспелов. О "валетах" бубновых и валетах червонных. В сб.: "Панорама искусств". №1. 1978. с.132.)



В данном случае функцию предварительного создания нужного настроения перед выставкой выполнял ресурс внешней среды - афиша выставки.

Ресурсом внешней среды может служить и подбираемый для ХС материал, и условия функционирования ХС.

ПРИМЕР 118. При создании петроглифов помимо топографии скал важен был и характер слагающих их пород. Цвет их может быть серым и желтым, черным и белым, красноватым и синеватым. Нередко поверхность камня отполирована ветром или водой и покрыта блестящей корочкой - пустынным загаром. Древний художник и это все учитывал.



Еще существеннее плотность материала. Твердые граниты и базальты, мягкие известняки и песчаники подсказывали каждый раз особую технику исполнения. В твердых породах фигуры с трудом выдалбливали, в мягких - легко вырезали или прополировали. На слабо и сильно углубленных линиях и пятнах солнце играет неодинаково. (А.А.Формозов. Что такое наскальные изображения. В сб.: "Панорама искусств". № 8. М.; "Советский художник". 1985. с.31.)

Элементом надсистемы можно считать и потребителя ХС. Но он оказался настолько важным, что пришлось им заняться особо. Ресурсами потребителя являются физиологические и культурные особенности его восприятия, а также его действия.

ПРИМЕР 119. (Физиологические особенности восприятия). Знаменитый зодчий и скульптор Лоренцо Бернини так спроектировал лестницу в Ватиканском дворце, что она кажется гораздо длиннее, чем есть на самом деле, потому что она сужается, свод становится ниже, колонны меньше по размеру и промежутки между ними теснее. Когда на верхней площадке лестницы во время торжественных церемоний появляется папа римский, его фигура, благодаря ложной перспективе, казалась снизу неожиданно большой и потому величественной. (Дмитриева Н.А. Краткая история искусств. Очерки. Вып.2. М., Искусство. 1975.)



ПРИМЕР 120. (Культурные особенности восприятия). Контрольный ответ **ЗАДАЧИ 63:** Петр приказал сперва строить колокольню, а только потом - собор. Этим подчеркивалась



* Носителем в данной системе является внешняя среда - материал, солнечный свет. ВС - глубина линий.

большая значимость светских аспектов строения.

Люди той культурной группы были настроены на определенный, "незыблемый" порядок строительства, на каноническую форму колокольни. Поэтому они и восприняли сложившуюся ситуацию так, как рассчитывал Петр. Люди, воспитанные в других группах, например, мы с вами, без специальных пояснений так не воспримут.

ПРИМЕР 121. (Действия потребителя). (Спектакль по пьесе классика азербайджанской литературы М.Ф.Ахундова "Мусье Жордан, ботаник, и дервиш Масталишах, знаменитый колдун". - Ю.М.) На всем протяжении спектакля зритель погружен в искрящееся веселье. Чтобы его окончательно закрепить, режиссер обрамляет спектакль двумя празднествами: Новрузом с его песнями, танцами, с угощением зрителей всевозможными яствами и в финале свадьбой героев, во время которой граница между зрительным залом и сценой перестает существовать. (И.Павлова. Как разрушить Париж?. "Советская культура", 28.05.88.)

Частным случаем этого вида ресурсов является использование не знаний потребителя, а его *незнания*. В свое время именно этим воспользовался А.С.Пушкин в "Анчаре". Мало кто из читателей того времени в России знал, что анчар не выделяет никаких ядовитых испарений.

ПРИМЕР 122. В упомянутом выше азербайджанском спектакле действие происходит в 1848 году в глухой деревушке. Туда приезжает из Парижа ученый-ботаник мусье Жордан. Молодой азербайджанец, наслушавшись рассказов француза, хочет ехать учиться в Париж. Родственники в панике. Они приглашают знаменитого колдуна. Колдун "разрушает Париж" с помощью злых духов. В это время приходит известие о французской революции, и мусье Жордан спешно уезжает. Одной из задач режиссера было показать, что дух Парижа постоянно сопровождает все действие. Поэтому на заднем занавесе в течение всего спектакля видно изображение Эйфелевой башни. Слушатели семинаров в этом примере *ни разу* без подсказки не обратили внимания на то, что в 1848 году Эйфелевой башни не существовало. Незнание потребителями времени ее строительства и позволило режиссеру создать красивую и остроумную **ХС**.

Но максимальная идеальность достигается при использовании *внутренних ресурсов ХС*. Функция **СВ** передается одной из незагруженных *подсистем*.

ПРИМЕР 123. Контрольный ответ к **ЗАДАЧЕ 58** - о скульптуре В.И.Мухиной "Ветер". Одежда крестьянки явственно видна только в нижней части фигуры - юбка. Верхняя же часть выполнена, как обнаженная, с рельефными мускулами. И может быть воспринята либо как обнаженная, либо в облегающей от ветра одежде. (О.Яхонт. Советская скульптура. М., Просвещение. 1988. с.29)



ПРИМЕР 124. Контрольный ответ к **ЗАДАЧЕ 66** - о костюме Гамлета для фильма. Художник фильма С.Б.Вирсаладзе предложил костюм, имеющий средневековый общий вид, контур. Все же его детали были вполне современными. (Г.М.Козинцев. Наш современник Вильям Шекспир. Л-М., Искусство. 1966. с.287)

В примере 123 новую функцию взял на себя ранг довольно крупных подсистем - половина фигуры. В примере 124 новая функция была загружена на ранг подсистем помельче - деталей одежды. Но в обоих случаях для выполнения функций не было привлечено никаких средств извне. Идеальность полученных таким образом ХС очень велика.

Довольно часто красивые решения получаются, когда используют так называемые "запрещенные" ресурсы. Это СВ, считающиеся в данном жанре, роде или виде искусства неправильными, некрасивыми, нехудожественными.

ПРИМЕР 125. (Из воспоминаний

скульптора-анималиста Ф.Марца.- Ю.М.)

Или, например, кабан. <...> Вы ведь знаете, наверное, что скульптуру вначале лепят из воска, потом красят специальным покрытием, замешанным на песке. А потом воск вытапливают, и в эту корку заливают металл. И песок въедается в металл иногда очень глубоко. Обычно его счищают, а в данном случае я решил частично оставить корку. Зверь ведь это такой... не очень приятно пахнущий. И мне казалось, что наждачно-корявая фактура может быть использована для выражения этой образно-кабаньей сути. (Ф.Марц. О языке скульптуры. В сб.: "Панорама искусств" N 1. М.; "Советский художник". 1978. с.169-170)



ПРИМЕР 126. Композиция "*I Feel Fine*" начинается необычным, намеренно искаженным звуком гитары. Получили его простейшим способом: Пол Маккартни тронул струну бас-гитары, под воздействием усиленного звука завибрировала струна гитары Джона Леннона, специально вставшего лицом к колонке. Звукосниматель послал вдогонку первому сигналу новый, возник эффект так называемой "обратной связи" или попросту "фон". Его мы и слышим на пластинке. Прежде рок-музыканты старались избегать подобных искажений звука. "Битлз" же первыми использовали их как элемент аранжировки. ("Студенческий меридиан". Спецвыпуск 1991. с.32)

Перейдем теперь к следующему вопросу: *какие* бывают ресурсы? Их можно разделить на пять групп:

- а) ресурсы пространства (места);
- б) ресурсы времени;
- в) ресурсы "вещества" (материал, объекты, персонажи и т.п.);
- г) ресурсы действия (или энергии);
- д) ресурсы информации.

ПРИМЕР 127. Контрольный ответ к **ЗАДАЧЕ 63** - священная роща была высажена на верхней плоскости стен, окружавших дворец вавилонского царя. (Древними греками по ошибке эта роща была названа "висячими садами Семирамиды".) Таким образом, не царь спускался к роще, а роща "поднялась" к царю.



(Б.Бродский. Связь времен. М., Дет.лит. 1974. с. 21-23) Эта декоративно-прикладная задача была решена отысканием ресурсного **места**.

ПРИМЕР 128. В уже упоминавшейся песне "Битлз" "*Withing You, without You*" (**ПРИМЕР 93**) функция введения ироничных элементов реализована **после** песни, в паузе перед следующей. А в телебалете "Озорные частушки" (**ПРИМЕР 101**) использованы паузы **между** кадрами: мужская и женская труппы показаны в паузах друг друга. В обоих случаях найдено ресурсное **время**.

ПРИМЕР 129. (О мультфильме режиссера Арнольда Буровса "Соколики". Нужно с первых же кадров показать, что в семье главного героя нет матери. - Ю.М.) "Ненавязчивая выразительность предметов многое рассказывает нам и о жизни рыбака с маленьким сыном... Входя в их дом, не сразу замечаешь, что к стене прикреплена фотография женщины, что кровать заправлена домотканым одеялом совсем неумело, что у глиняной кружки ручка наполовину отбита..." (А.Сваринска. Поэт мечты. "Советская Латвия". 4.08.87.) Найдены ресурсные **объекты**, которые могут выполнить нужную функцию.

ПРИМЕР 130. Контрольный ответ к **ЗАДАЧЕ 60** - о постановке во МХАТе спектакля "Бронепоезд 14-69". По предложению Станиславского кульминационное слово "Ленин" артист не кричал, а произносил шепотом. (Л.Фроловская. Наш "Бронепоезд". "Советская культура" 3.11.87.) Найдены ресурсный (шепот входит в обычные актерские выразительные средства) способ **действия** на зрителя.

ПРИМЕР 131. Контрольный ответ к **ЗАДАЧЕ 59** - о троне византийского императора. Трон делался двухместным: на одной половине сидел император, а на другой - Христос. Но реально Христа на троне быть не могло. Поэтому на подушку клали большой крест. (Б.Бродский. Связь времен. М., Дет.лит. 1974. с. 95-96) Это крест и нес **информацию** о том, кто незримо сидит на византийском троне.

Последний пример показывает: разделение ресурсов по видам весьма условно. В самом деле, крест - это ресурс информации или "вещества"? Или места (трон-то пришлось делить)? Условность эту нужно иметь в виду. Хотя реально она вовсе не мешает решать художественные задачи.

Сложнее с другой особенностью. Часто для хорошего решения нужно сразу несколько ресурсов.

ПРИМЕР 132. ЗАДАЧА 64 имеет два контрольных ответа. Речь с экрана должна быть и реально-неграмотной, и учебно-грамотной. Один вариант реализован в кинотрилогии о Максиме: персонаж сперва говорит неправильно, но по мере становления исправляет речь. Второй вариант хорошо виден в фильме "Чапаев": одни персонажи говорят неправильным бытовым языком (Петька, солдаты, денщик), другие правильным (комиссар, белые офицеры). (И.М.Шилова. Проблемы звуковой образности в советском кино. М., Знание. 1984.) В первом случае использованы ресурсы **действия и времени**, во втором - **действия и "вещества"**.

Теперь попробуем решить конкретную задачу.

ЗАДАЧА 68. Скульптура в готических храмах несла вспомогательную, иллюстративную функцию. Время круглой скульптуры еще не наступило, фигуры были привязаны к стенам и не могли от них отделяться. Потребность же в храмовой скульптуре росла. Фигуры облепили все стены. Они окружили колонны. Они поднялись "на второй этаж" - в поднятые ниши стен и колонн. Больше ставить их было некуда. Но добавить скульптуры необходимо. Что же делать?

**Известно, что круглую скульптуру изобрели еще в Древней Греции. Но христианская культура средневековья сделала все, чтобы уничтожить языческую античную культуру. Ее достижения пришлось переоткрывать заново через многие сотни лет.*

Что нужно сделать, какую функцию получить? Расположить новые скульптуры, сохранив при этом их "пристенность". Какой тип ресурса нужен? Ресурс места. Можно ли использовать внутренние ресурсы? Судя по условию задачи, в храме для скульптур места больше нет. Есть ли ресурс "места у стены" в надсистеме или во внешней среде?

В этом месте решение становится очевидным. Скульптуры можно разместить на наружной стене храма! Лучше на фасаде.**

Это решение (такое простое теперь, не правда ли?) само по себе не превышает третьего уровня изменений. Но привело к важным последствиям. Фигуры в храме рассматривались зрителями только вблизи, по одной. Поэтому каждая из них имела самостоятельный "сюжет", не связанный с окружающими фигурами.

На фасаде фигуры стали видны издалека. И их уже можно было рассматривать не по одной, а вместе. Родился новый жанр - скульптурные группы. А это уже пятый уровень. (По кн.: Joanna Guze. *Na tropach sztuki. Nasza Księgarnia. Warszawa. 1982.*)

ЗАДАЧА 69. Один из обязательных и объемных элементов романа – описание всевозможных событий. Традиционно это делал либо автор, либо введенный рассказчик, либо персонаж романа. Но романы увеличивались в объеме. Теперь описания событий, сделанные однотипным языком автора, рассказчика или персонажа стали просто скучны. Менять же язык персонажа (рассказчика, автора) несколько раз за роман тоже нежелательно. Что же делать?

Ход решения тот же, что и в предыдущей задаче. Какую функцию нужно получить? Разнообразие языка описания событий. Какой тип ресурса нужен? Ресурс действия (изложения), ресурс "вещества" ("излагателя"), ресурс времени (когда это делать). Можно ли использовать внутренние ресурсы "излагателя"? Вероятно пару раз можно изменить характер "излагателя", каким-то образом объяснив эти метаморфозы. Но много раз это не удастся. Следовательно, придется поискать ресурсы надсистемы. А надсистемой "излагателя" являются остальные персонажи. Пусть они рассказывают о событиях каждый своим индивидуальным языком, со своими особенностями восприятия. Это одновременно будет всеми тремя нужными ресурсами.

Природа у него (Л.Толстого - Ю.М.) является только так, как она отражается в действующих лицах; он не описывает дуба, стоящего среди дороги, или лунной ночи, в которую не спалось Наташе и князю Андрею, а описывает то впечатление, которое этот дуб и эта ночь произвели на князя Андрея (т.2, ч.3, гл.1-3) (Страхов Н. Критические статьи об И.С.Тургеневе и Л.Н.Толстом. СПб., 1895, с.237-239.)

** Когда эта задача давалась в начале семинаров, приемлемого решения ни разу получить не удалось. Предлагали разместить скульптуры на потолке (не думая о том, как они искажутся, да и вообще, будут ли они видны в полумраке храма). Пытались, нарушая логику развития скульптуры сразу оторвать ее от стен. И т.п. Если же эту задачу давать после темы "ресурсы", то ход решения становился однотипным во всех группах.

...битвы и события всякого рода рассказываются (в романе "Война и мир" - Ю.М.) не по тем понятиям, которые составил себе о них автор, а по впечатлениям лиц, в них действующих. Шенграбенское дело описано большей частью по впечатлениям князя Андрея (т.1, ч.3, гл.8, 10, 13, 17-18.); приезд императора Александра в Москву изображен в волнениях Пети (т.1, ч.3, гл.21.), и действие молитвы о спасении от нашествия - в чувствах Наташи (т.3, ч.1, гл.18). (А.М.Левидов. Автор-образ-читатель. Изд-во Ленинградского университета. 1983. с.170.)

Теперь мы можем с позиций ресурсного подхода взглянуть на предыдущую тему - приемы разрешения физпротиворечий. Эти приемы отнюдь не случайны. Они высокоидеальны, ресурсны. В самом деле:

- разделение в пространстве: таким образом выделяется ресурс места, ресурс "вещества", ресурс действия, ресурс информации (см. **ЗАДАЧИ 55, 56, 58, 59**);
- разделение во времени: этим приемом можно загружать ресурсы времени, действия, информации (см. **ПРИМЕРЫ 86, 87, 93, 101, ЗАДАЧИ 62, 64**);
- разделение между системой и подсистемами: так можно использовать ресурсы "вещества", действия, информации (см. **ПРИМЕРЫ 89, 90, 91, ЗАДАЧУ 66**);
- объединение (теперь мы уже знаем, что объединять исходную ХС нужно с ресурсными элементами): используются практически все виды ресурсов (см. **ПРИМЕРЫ 92, 94, ЗАДАЧИ 59, 64, 65**);
- переход к антисистеме: тоже дает широкий спектр ресурсов (см. **ПРИМЕРЫ 95, 96, 97, ЗАДАЧИ 61, 62, 63**);
- сравнение (опять-таки, теперь ясно, что сравнивать надо с ресурсом): так загружаются ресурсы "вещества", действия, информации (см. **ПРИМЕРЫ 98, 99, 100**).

Остался еще вопрос *как?* Как использовать выявленные ресурсы?

Беда в том, что далеко не всегда ресурсы можно использовать напрямую, в том виде, в котором они даны. Чаще всего их необходимо слегка изменить, подстроить под нужную нам функцию.

О других же приемах работы с ресурсами мы поговорим позже.

Ресурсы в художественных системах легко классифицируются по видам и по «месту нахождения». Это помогает легче найти нужный ресурс для решения конкретных задач.

156. Задачи на идеальность и нахождение ресурсов.

При решении этих задач надо помнить: ресурсы системы используются для решения противоречия, а не для "самовыражения". Противоречия надо формулировать в первую очередь. Это поможет уточнить, на каком ранге возникла проблема, какой вид ресурсов следует искать для решения.

Перед тем, как решать каждую задачу, задайте себе три вопроса: *какое противоречие нужно решить? на каком ранге системы возникла и решается проблема? какой вид ресурсов нужен для решения этой проблемы?*

ЗАДАЧА 70. Один из популярных сюжетов бронзовых статуэток XII-XIII веков - охота. Например, всадник, гонящийся за зайцем. Но статуэтка тех времен должна была представлять собой единое целое. Заяц же, по идее, должен быть отдельно. Делать всадника и зайца на общем основании тоже нельзя, нарушаются правила тогдашней скульптуры.

Как же изобразить сцену погони за зайцем?

ЗАДАЧА 71. Художники позднего средневековья сделали первые попытки изображать на картинах не только сюжеты, но и чувства персонажей. В основном это делалось за счет знаний потребителя (ведь изображались хорошо известные библейские сюжеты). Например, если изображена группа людей, стоящих у тела Христа, то ясно, что они испытывают скорбь. Люди же в толпе изображались абсолютно одинаковыми.

Очень скоро этот прием исчерпался. Одновременно от художников требовалось изображать все более глубокие чувства.

Каков, по-Вашему, следующий шаг в развитии живописи? Какие следующие ресурсы будут использованы для изображения чувств?

ЗАДАЧА 72. Эстрадные клоуны З.Малков и А.Тряпицын задумали новую сценку. Нужно было сатирически показать события, происходящие за кулисами перед выходом актеров на сцену. Волнение артистов, недоделки в декорациях и реквизите, конфликты между актерами, рабочими сцены, режиссером.

Чтобы было предельно ясно, что действие происходит до начала представления, занавес должен быть закрыт. Но тогда зрители не увидят сценку. Полуоткрытый занавес тоже не дает нужного эффекта. Клоуны попробовали прозрачный занавес, но он искажает "изображение".

Как же показать закрытый занавес?

ЗАДАЧА 73. Хотя уже с начала XX века средства массовой информации протестуют против типового строительства, стандартных домов, любому разумному человеку ясно: при резком росте населения и потребности в жилье - это единственный выход. Архитектура должна опираться на типовое строительство. Но аргументы, приводимые противниками, тоже серьезны. Стандартные дома в массе своей некрасивые, угнетающие. В районе из таких домов легко потеряться.

Разукрашивать типовые дома, чтобы они выглядели индивидуально - тоже не выход. Придильвать какие-то специальные украшения, разнообразить отдельные элементы - сложно и дорого. Как бы там ни было, а экономичность строительства - требование очень серьезное, обойти его не удастся.

Что же делать, чтобы при обычном массовом строительстве обеспечить высокий эстетический уровень современных городов?

ЗАДАЧА 74. Скульптуры крупных творческих личностей обычно делают большими, мощными, чтобы еще раз подчеркнуть величие сделанного ими. Вспомните памятники великим деятелям человечества – везде мощь тела поддерживает мощь духа.

Но если для полководцев или политиков такое направление подходит, то деятели именно мысли – изобретатели, ученые, художники – выглядят сомнительно.

Представьте себе, что вам нужно создать памятник писателю, "титану духа". Причем подчеркнуть именно работу мысли. Не нужно усаживать писателя в роденовскую позу – он обычный человек. Нужен нормальный стоячий памятник – но памятник мысли.

Как выразить это средствами скульптуры?

ЗАДАЧА 75. В песне "Битлз" "*She's leaving home*" ("Она ушла из дома") речь идет о девушке, ушедшей от обеспеченных родителей, от скуки размеренного существования, от вечной погони за деньгами и вещами. Те части песни, где речь идет о действиях и мыслях девушки, написаны в несколько романтическом духе. Одновременно (вторыми голосами) звучит и "речь родителей", жалующихся на свою дочь. Они сделали для нее все, обеспечили ее всем, что можно купить за деньги – почему же она ушла от них и так их огорчила? Слова родителей (по тексту) звучат контрастом к рассказу о героине песни.

Но мелодия "родительской" части звучит одновременно с мелодией героини. Обе они должны быть с одинаковым настроением. Да и голоса, исполняющие обе партии, почти одинаковые – и с ними уже ничего не поделаешь.

Как же все-таки показать противоположность тематики обеих партий?

ЗАДАЧА 76. Лилли Уинтон – героиня рассказа Д.Паркера – любит и умеет выпить. И делает это быстро и профессионально. Она сидит, держа в руке бокал с коричневой жидкостью, а напротив робко пьет чай маленькая миссис Мердок. Пока миссис Мердок делает глоток, Лилли Уинтон успевает выпить весь свой бокал. Это произвело **мгновенное** впечатление на миссис Мердок. Поэтому описывать процесс выпивания бокала Паркер не мог. Нужен какой-то образ, по которому читатель вместе с миссис Мердок может увидеть именно мгновенность.

Что это может быть?

ЗАДАЧА 77. Грузинский фильм "Меквеле" повествует о покинутых деревнях. Камера показывает дома, пустые комнаты, пыль на посуде, нетронутый снег на улицах.

Вообще, фильм довольно грустный. И видеоряд, и звукоряд в нем (то, что вместе и называется фильмом) работают на то, чтобы зритель задумался об этих деревнях. Но сцены, о которых идет речь, должны показать, что еще совсем недавно в этих домах кипела жизнь – в них рождались и умирали, веселились, праздновали.

Фильм короткий, десятиминутный. Показывать пустые дома и праздники в них последовательно – нет времени. Видеоприемы, вроде параллельных кадров, тоже невозможны.

Как недвусмысленно передать, что в этих домах недавно кипела жизнь?

16. Закон повышения степени идеальности.

Незнание законов не освобождает от ответственности.

Юридическая мудрость

В начале этой книги говорилось о том, что критериев оценки ХС должно быть много. Может ли одним из них служить полнота использования ресурсов? Если понятие идеальности является общим для всех ХС, то может. Если же идеальность – это какой-то частный случай, то нет.

Давайте сравним два примера.

ПРИМЕР 133. (*Устройство театра в древнегреческом городе Пергаме – Ю.М.*) На оркестре – полукружии, образованном первым рядом зрительных мест – размещался хор. Как бы от имени зрителей он обсуждал и комментировал то, что делали или говорили актеры на особом помосте – проскении. Хотя проскений был поднят над оркестрой, большинство зрителей оказывалось выше помоста, и поэтому действие разворачивалось на фоне далеких туманных гор и цветущих долин. (Б.Бродский. *Связь времен. М., Дет.лит. 1974. с.60*)



ПРИМЕР 134. Памятники древней архитектуры тесно взаимодействуют с природой Китая. Происходит как бы их "взаимопроникновение". Так, во внутренних интерьерах храмов привлекают внимание оригинальные, разнообразные по форме проемы окон – в форме овала, круга, вазы. Место этих окон выбиралось не случайно – определяли такие точки, откуда в любое время года можно было любоваться живописным пейзажем или просто цветущей веткой красавицы вишни. Помещение таким образом как бы приобретало постоянно открытые в мир природы глаза. Да и какая картина может лучше украсить интерьер, чем живой пейзаж... (В.Михалев. *Вечно живое. "Советская культура" 29.10.87.*)



Разные времена. Разные места. Разные народы. Но схожие проблемы. В первом случае нужно было оформить место действия персонажей (у древних греков не было декораций в современном смысле). Во втором – понадобилось оформить внутреннее помещение храма (в древних китайских храмах не было росписи стен, икон и т.п. украшений). Внутренних ресурсов явно не хватало. И решение тоже оказалось схожим: были использованы ресурсы внешней среды – элементы пейзажей.

Примеры, конечно, не доказательство. Но они показательны. В двух, очень различных случаях для решения применен один и тот же принцип: использование ресурсов внешней среды. Сравним эти решения с другими, менее идеальными, менее ресурсными.

ПРИМЕР 135. В ранний период развития древнегреческого театра, когда еще не были изобретены декорации, информация о месте действия доносилась до зрителя так. С утра на базарной площади шла торговля. По этому базару и ходил специальный театральный раб. Он рассказывал гражданам – будущим зрителям – как выглядит место действия персонажей вечернего представления.

Сравнение **ПРИМЕРОВ 133** и **135** свидетельствует, что степень идеальности (или "глубина" использования ресурсов) вполне могут быть одним из критериев оценки ХС. Если мы примем, что чем более "глубокий", внутренний ресурс использован для решения противоречия, тем эффективнее получается ХС, то решение из **ПРИМЕРА 133** вполне поддается развитию. В самом деле, пейзаж вокруг театра, хоть и ресурс внешней среды, но все же далек от самого спектакля. Какие же ресурсы лежат в непосредственной надсистеме? Это другие актеры театра, не занятые в данном спектакле. Почему бы их не "загрузить" этой функцией - рассказать о месте действия? Если наши рассуждения верны, то именно к этому должен был рано или поздно прийти театр.

И действительно, в средние века в театре появляется актер, который перед началом спектакля рассказывает зрителям о месте действия в стиле будущей пьесы. Этот актер назывался Пролог. Впоследствии так стали называть и сам его рассказ.

Внимательный читатель уже, наверное, увидел, что Пролог - тоже не верх ресурсности. Еще есть где развернуться и внутри спектакля. Описанием места действия можно было бы загрузить монологи и реплики самих персонажей. И действительно, уже в XVI веке Пролог перестал выполнять функцию единственного "пейзажиста". Место действия описывают персонажи по ходу самого действия.

ПРИМЕР 136.

Б р у т

...ларьки, прилавки
И двери от людей черны; на крышах
Торчит народ; зеваки на коньках
Сидят верхом. Везде пестреют лица.

(У.Шекспир. "Кориолан". Акт II. Сцена 1.)

Итак, от совершенно постороннего (для спектакля) театрального раба, к пейзажам из внешней среды, затем к надсистемному Прологу и, наконец, к внутренним ресурсам - репликам персонажей спектакля. Вот дорога, которую прошла функция рассказа о месте действия. Дорога повышения идеальности ХС. И это не случайно. Ибо таков еще один закон развития систем. Он определяет направление развития ХС.

*Системы развиваются с повышением степени своей идеальности.**

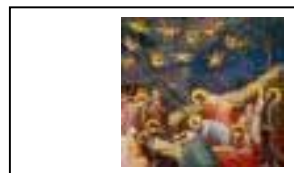
* Впервые закон повышения степени идеальности для технических систем был сформулирован автором ТРИЗ Г.С.Альтшуллером.

Давайте с позиций только что сформулированного закона разберем задачи предыдущей главы. **ЗАДАЧА 70**: как показать зайца в статуэтке? Ясно, что нужно найти ресурс пространства, места. Место рядом с фигурой всадника - ресурс внешней среды. А есть ли ресурс в самой фигуре? Есть - поверхность.

"На бронзовых водолеях XII-XIII веков в виде статуэтки всадника на шее коня вытравлена фигурка бегущего зайца. Все вместе понималось как сцена охоты: всадник гонится за зайцем." (А.А.Формозов. **Что такое наскальные изображения. В сб.: "Панорама искусств".** N 8, М.; "Советский художник". 1985. с. 39.)

Сюжеты в **ЗАДАЧЕ 71** изображались положением всей группы людей. Для выполнения новой функции - показать чувства этих людей - нужен новый ресурс. Закон повышения степени идеальности говорит, что лучше всего искать ресурс внутри системы. "Внутри" людей, изображенных на полотне. Это их позы, положения частей тела, выражения лиц.

"Фигуры до него (Джотто - Ю.М.) рисовались... как артисты в театральном зрелище. Когда Джотто в своих фресках в Падуе показывает оплакивание Христа, все персонажи, участвующие в этой сцене, глубоко растроганы, все выражают то же чувство - выражением лица, воздеванием рук, наклоном головы." (Joanna Guze. **Na tropach sztuki. Nasza Księgarnia. Warszawa. 1983.**)



В **ЗАДАЧЕ 72** противоречие особенно жесткое: занавес должен быть, но его ни в коем случае не должно быть. Значит, должно быть нечто, выполняющее функцию занавеса, но не мешающее видеть происходящее за ним. Посторонний вариант - занавес из прозрачного материала - провалился. (И это неудивительно. Незнание закона повышения идеальности не освободило артистов от неудачи.) Ресурс нужно искать в самом занавесе. Часть занавеса. Уже лучше, но все равно мешает видеть всю картину. Продолжаем повышать идеальность - полоска от занавеса... Боковая кромка занавеса...

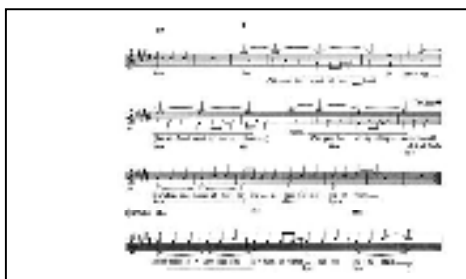
"Идея о прозрачном занавесе принадлежит дрессировщику Дерябкину, - рассказывают Малков и Тряпицын, - он хотел, пользуясь клеенчатой занавесью, показать закулисную жизнь артистов. <...> В процессе работы над клоунадой Малков и Тряпицын отказались от идеи прозрачного клеенчатого занавеса. Они лишь обозначили его края (двумя веревками, свисающими с потолка - Ю.М.), что позволило не только максимально приблизить действие к специфике манежа, но и предельно обнажить закулисную жизнь." (Е.Чернов. **Дайте занавес! "Советская эстрада и цирк"** N 1. 1989.)

А вот в **ЗАДАЧЕ 73** внутренние ресурсы домов уже исчерпаны. Поэтому поищем их в ближайшей надсистеме. Такой надсистемой для дома будут соседние дома. И архитектор Ле Корбюзье разработал удивительно красивые комплексы из совершенно стандартных домов-коробок. (Ле Корбюзье. **Архитектура XX века. М., Прогресс, 1977.**)

Функцию "показать мощь мысли" в скульптуре (**ЗАДАЧА 74**) можно показать лицом, головой. Но новизна ситуации состоит в том, что эту функцию необходимо еще усилить. Противоречие такого типа (голова должна быть мощной, чтобы показать мощь мысли, и должна быть обычной, чтобы не выходить за пределы портрета) обычно решается разделением противоречивых свойств сравнением. Значит, нужно искать ресурсное "вещество", с которым можно сравнить голову. Внутри ХС "памятник" таким ресурсом может служить тело персонажа. Его надо ослабить, тогда на этом фоне голова станет значительнее.

(О памятнике Л.Толстому скульптора С.Меркурова - Ю.М.) "Тело Толстого, плотно облегаемое рубахой, скульптор сделал подчеркнуто немощным, отчего голова и руки кажутся преувеличенно огромными. Лев Толстой слаб физически, но силен духом." (Яхонт О.В. Советская скульптура. М., Просвещение. 1988. с.21)

Интересно использование ресурсов у "Битлз" в композиции *"She's Leaving Home"* (**ЗАДАЧА 75**). Для создания необходимых СВ уже использованы такие ресурсы голосов и мелодий, как тембр, громкость, сочетание нескольких голосов. Но новая функция - контраст с темой героини песни - должна быть передана. Леннон и Маккартни используют для этого такой до сих пор не загруженный ресурс, как взаимодействие мелодий. Тема родителей развивается как бы в противоположном направлении, контрапунктом к теме героини. (**BEATLES. Песни ливерпульской четверки. М., Музыка, 1990. с.8-9**)



Посмотрим теперь повнимательнее, какие ресурсы можно использовать для решения **ЗАДАЧИ 76**. ХС, в которую нужно ввести функцию ощущения мгновенности - Лилли Уинтон, пьющая из бокала. Ресурсы, которыми можно показать мгновенность действия (внутри системы): движения рук, глотательные движения, части лица - неприменимы. Описание эпизода идет как бы глазами миссис Мердок, а она как раз в этот момент не смотрит на Лилли Уинтон.

Есть еще один ресурс - жидкость в бокале. Попробуем. Миссис Мердок видит Лилли Уинтон с полным стаканом в руке, опускает глаза, делает глоток, поднимает глаза и видит Лилли Уинтон с пустым бокалом. Ощущение мгновенности такой вариант дает. Но - не впечатляет. Недостаёт какой-то эмоциональной оболочки.

А ведь в том же бокале есть еще один, не столь явный, как наличие жидкости, ресурс. Цвет. Ведь, как сказано в условии, жидкость была коричневой. Может миссис Мердок до своего глотка видеть коричневый бокал, а после - уже бесцветный?

"Лилли Уинтон сидела, откинувшись в кресле. В руке, затянутой в перчатку, она держала широкий, толстого стекла бокал, окрашенный в коричневый цвет наполнявшей его до краев жидкостью. Маленькая миссис Мердок опустила взгляд на чашку, из которой она пила чай, осторожно поднесла ее к губам, сделала маленький глоток,

поставила чашку на блюдце и вновь взглянула на Лилли Уинтон. Та по-прежнему сидела, откинувшись в кресле. В руке, затянутой в перчатку, она держала широкий, толстого стекла бокал совершенно бесцветный." (D.Parker. "Glory in the Daytime") (Пример из картотеки А.Г.Федорова.)

И, наконец, **ЗАДАЧА 77**. Противоречие в ней лежит буквально на поверхности. Деревня в фильме должна быть пустой, чтобы показать тему покинутых деревень, и должна быть полна людей, чтобы показать, что она совсем недавно была живой. Описанная в условии **ХС** - кадры пустой деревни - по целому ряду причин не может выполнить вторую функцию. Элементы этих кадров тоже не удалось загрузить этой функцией. Ну, что ж, поищем ресурс в ближайшей надсистеме. В любом эпизоде фильма кроме изображения (видеоряда) есть еще и звук (звукоряд). Почему бы ему, в контраст с видеорядом, не взять на себя передачу кипящей в деревне жизни?

"В грузинской короткометражной картине "Меквеле" рассказывается о покинутых, брошенных деревнях. Камера заглядывает в пустые дома, смотрит на нетронутый снег, по которому не прошел ни один человек, видит выбитые окна, запыленную утварь, разрушающиеся постройки. Контрапунктом к этому реально безмолвному изображению является звук. Звучат праздничные тосты в честь Мекуле, сказочного маленького человечка, приход которого в дом знаменует благоденствие и счастье. Звучат радостные голоса, песни, приветствия. Лишь отдельные реплики вырываются из этого праздничного шума: "Вот и в этой деревне праздник!", "Плодитесь, будьте счастливы!", "Я люблю свою деревню и буду любить!", звучания гармошки, оркестра. А камера все вглядывается в оставленные помещения, задерживается на фотографиях, висящих на стене, на карте, на глобусе, на кувшинах. Все усиливается звучание трагической ноты от чудовищного несоответствия видимого и слышимого." (И.М.Шилова. **Проблемы звуковой образности в советском кино. М., Знание, 1984.**)

Теперь давайте сравним ход решения наших задач с реальным развитием **ХС**. Очки на скульптурном портрете, описание места действия спектакля и другие **ХС**, чьих историй мы коснулись в последних главах, развивались строго по закону. От посторонних ресурсов к надсистемным (и ресурсам из внешней среды), от надсистемных - к внутрисистемным. На это уходили иногда годы, иногда и столетия. В **ЗАДАЧЕ 72** описан реальный процесс решения задачи о занавесе. И тоже от далеких, малоидеальных вариантов, через "муки творчества", к красивому высокоидеальному решению. Потеряно время, силы артистов, потеряны десятки представлений, которые могли увидеть зрители за время этих поисков. Такова плата за незнание законов развития **ХС**.

Мы же решали все эти задачи в обратном порядке. Зная, что **ХС** неизбежно придет к самому идеальному варианту, мы сразу начинали анализ с внутрисистемных ресурсов. И только если по каким-то причинам они не подходили, мы переключались на надсистемные.

Тут есть еще один нюанс. Внутрисистемные ресурсы могут не подойти по двум причинам.

Первая - условия функционирования *данной* **ХС** могут не допускать использование внутрисистемных ресурсов. Так было в **ЗАДАЧЕ 73**. Невозможность использовать элементы самих стандартных домов вытекала из

технологии строительства. Когда же появились новые технологии, задача изменилась, в ход пошли и внутренние ресурсы.

Вторая - по каким-либо причинам мы можем не заметить нужного ресурса (или не понять, что его можно использовать). Иногда это происходит от отсутствия системного видения ХС. Скажем, в **ЗАДАЧЕ 76** ближайший внутренний ресурс - наличие жидкости в бокале - не выполнял функцию во всей полноте. Для хорошего решения пришлось опуститься еще на ранг ниже. В ход пошла не сама жидкость, а ее цвет.

Иногда же ресурс не используют из-за элементарной инерции мышления. Считая, что это невозможно, неправильно. В **ПРИМЕРАХ 125** и **126** показано использование "неправильных" ресурсов. Авторы смогли переступить через свою инерцию. Но невольно задаешься вопросом: а сколько способных, талантливых людей до них не рискнули сделать этот смелый шаг. Песчаные наросты на металлической скульптуре известны чуть ли не с античных времен. Сколько прекрасных **СВ** потеряло человечество из-за неумения видеть в этих наростах ресурс. Эффект обратной связи (фон) тоже стал известен с первых электроинструментов - т.е. лет за тридцать до "Beatles".

Сторонники «непостижимости творчества» часто говорят о стремлении сохранить «радость творческого поиска». Они забывают, что личная радость этого поиска лежит только на одной чаше весов. А на другой лежат потери для всего человечества. Так нужные людям новые, сильные ХС попадут к ним с опозданием или вообще не попадут.

К тому же, как показывает практика, радость искать незначительна по сравнению с радостью находить. Те же, кто знает закономерности поиска, находят новое значительно чаще и значительно быстрее.

Повышение степени идеальности художественных систем является еще одним законом их развития. Поэтому при решении художественных задач нужно в первую очередь искать ресурсы внутри системы. Если это не удалось, стоит поискать в непосредственной надсистеме или во внешней среде. И только в самую последнюю очередь применять посторонние средства. Идеальность использованных ресурсов – это еще один критерий оценки ХС.

V. "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, пятнадцать-двадцать лет назад слушателям семинаров было 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.*

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 было нелегко привыкнуть к собственным результатам. Но слушатели семинаров, которые нарешали по

* Тем более что искусство и стандарты связаны изначально. Само слово «стандарт» (станд-арт) означает «состояние искусства».

Стандартам не одну сотню задач, испытали при этом колоссальную творческую радость. Так может быть, не так это все страшно?

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, недослушав бормотание депутации, махнул рукой, чтобы их вывели.

Режиссер и все присутствующие были разочарованы. "Похожий" играл плохо. Ему попытались объяснить, что нужно играть не мелкого 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

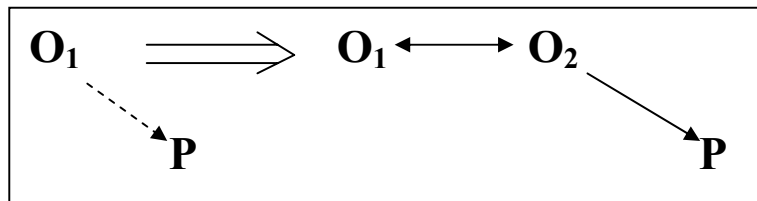
противоположных описания. Возможно, дело в том, что каждый человек сразу видит реальные явления в виде определенного образа. Грубо говоря, никто никогда не видит взрыв корабля. Мы видим только наши собственные мысленные макеты в наших собственных мысленных бассейнах.

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. Известно давно: 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_1 - некий объект или явление реальности;

O_2 - 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_2 .

Сейчас проверим, распространяется ли область применимости этой схемы на разные виды, роды и жанры искусства. При этом еще раз напомним читателям (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... (Г.Поспелов "О "валетах" бубновых и валетах червовых". В сб.: Панорама искусств N 1, М., Сов.художник. 1978. с. 128-129)

Тема - примитивная стандартность провинциальной жизни. Нарисовать просто сюжет такой жизни (O_1) - восприятие не будет столь обостренно-издевательским, как хотелось бы Ларионову и его коллегам по "Бубновому валету". И художник вводит "провинциально-вывесочные" приемы живописи (O_2). 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. (А.Сваринска. Поэт мечты. "Советская Латвия", 4.08.87.)

Тема - непрерывно и неизменно уходящее время (O_1). Чтобы сделать эту тему "ощутимой", Буровс и вводит изображение ангелочка с песочными часами, висящего в верхнем углу кадра в течение всего фильма (O_2). 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_1). Чтобы это передать, скульптор вводит позу статуи Артемиды (O_2).

ПРИМЕР 140. Подлинный взрыв произвел фильм режиссера Т.Золоева 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 нескольку 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 репетициями оркестра. Материал обрел глубину, эмоциональную окраску, звуковая деталь включила образное мышление, фильм стал восприниматься как явление искусства. (Е.П.Загданский. 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, 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.

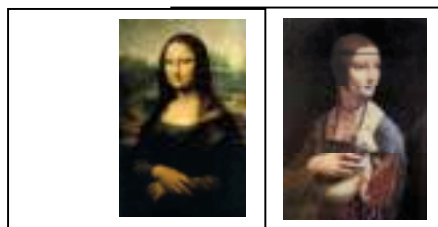
Мы увидим, что ресурс для построения O_2 взят весьма посторонний, неидеальный. Надпись на полотне далека от традиционных ресурсов живописи. Ангелочек далек от сюжета "мультика" о моряке, мечтавшем о далеком острове. Артемиды никак не связана с Зоей Космодемьянской. А тренировки гимнаста - с репетициями 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 потребуется 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 сосредоточенность. Сложенные руки Моны Лизы полны некоторого беспокойства, легкого, смутного движения: пальцы чуть изгибаются, шевелят ткань



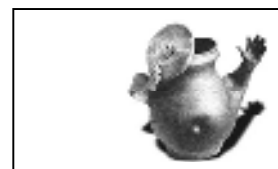
рукава не ради какой-нибудь определенной цели, а в такт мыслям и настроению... (А.Каменский. *За мертвой и живой водой*. В сб.: *Панорама искусств N 1, М., Сов.художник. 1978. с.32*)

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... (Г.Оганов. *Сражающийся экран. "Советская культура" 2.07.87.*)

Совершенно аналогичная ситуация. Понятие тишины (O_1) не передается прямыми средствами немого 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. (фото из газеты *"Literatūra un Māksla"*, 1.05.86.)



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. (S.Cielava. *Mākslinieks un viņa dardnīca. Rīga. "Liesma". 1983. lpp.17*)

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. (Э.Графов. *Жила и была сказка. "Советская культура" 28.01.88.*)

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.*

ПРИМЕР 146. Да, мечта для Буровса - движущая сила жизни. И недаром рассказ о баншике Ансисе ("Сказка о медяке") стал поэтической метафорой судьбы человека, предавшего свою мечту, оказавшегося во власти алчности. Жизнь обошла его стороной, пролетела мимо, словно карусель, на которой нет для него свободного места. Найденный медяк постоянно скрючивает его пальцы, привыкшие только считать деньги. Даже во сне они не могут разжаться... (А.Сваринска. Поэт мечты. "Советская Латвия". 4.08.87.)

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". (Л.С.Левитан, Л.М.Цилевич. 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 выражен 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



* 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.

стремительной мягкой формы! Ведь заметьте: 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, стремительная масса при очень сухих, контрастных, я бы сказал, металлических ногах – это только лиса. (А.Марц. О языке скульптуры. В сб.: "Панорама искусств" N 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 *веполь* (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.

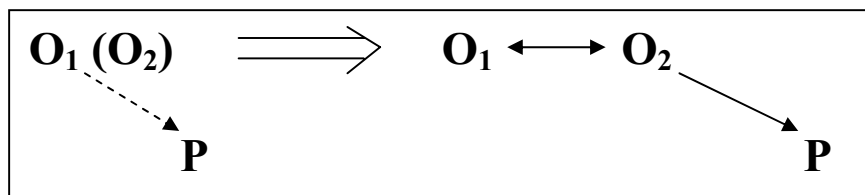
Веполь отражает не столько свойства материала системы, сколько свойства структуры. Поэтому основные принципы вепольного анализа (с учетом свойств материала, конечно) оказались пригодны и для описания развития художественных систем. Мы уже убедились в этом на ряде примеров.

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 невепольная 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 (какой O_2)? Для чего?

Пример 145 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 полыхающей желто-красной парчей и тяжелыми цепями драгоценностей я увидел холодное жесткое лицо человека, который отнюдь не театрально положил руку на меч. (*Виктор Липатов. 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.

(*А.С.Пушкин. Полтава. Поэмы. М., Худ.литт. 1982. с.201*)

ПРИМЕР 151: (*Шекспировская хроника "Ричард II" в постановке Кирово-Волжского 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... (*А.Карась. Детская вера в добро. "Советская культура" 4.08.87.*)

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" 28.07.87.*)

ПРИМЕР 153: (О памятнике Пушкину в Калининe. 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. (О.В.Яхонт. 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."

(С.Кирсанов. Эдем. Соч. в 4-х томах. Т. 1. М., Худ.лит. 1976. 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" 3.12.88.)

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." (А.Аникст. "Король Лир". В кн.: У.Шекспир. т.6, полн.собр.соч. в 8 томах. М., Искусство. 1960. 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 трактовка шедевра Шекспира вызвала весьма противоречивую критику во французских изданиях. ("Литературная газета" 29.07.87)

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 спящую рыбину, только в сюртуке." (Л.Леонов. 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 - рефери на том моральном ринге, где "работают" братья." (Л.Наточанная. Обездоленные. "Огонек" N 32, август, 1985.)

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). (Б.Р.Виппер. 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. (Б.А.Рыбаков. Русские княжества XII - начала XIII веков. В кн.: 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, бравидура своим легкомыслием, он обнимает змееподобную Вражду... (Т.Тюрина. Двое в мире вражды. "Советская культура" 21.02.89.)

176. 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.

Веполь



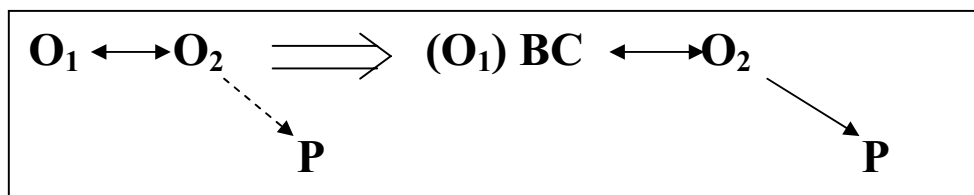
достроен.

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. (Н.В.Гоголь. *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. (Е.П.Загданский. *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.

Денег 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." (Е.С.Добин. 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 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

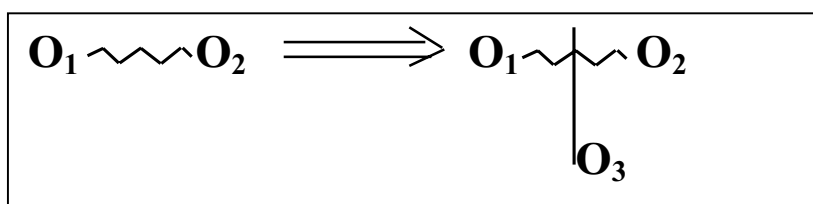
возникает "вредное взаимодействие", которое заключается именно в том, что они не могут встретиться, как того требует сюжет.

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".

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

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". (Б.Р.Виппер. 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 Е, а композитор (Моцарт – Ю.М.) берет это Е как терцию от С и таким образом модулирует в С-dur. (Э.Т-А.Гофман. Крейсериана. Собр.соч.в 3-х томах. 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 170: 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. (Б.Р.Виппер. 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. О₂ 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"..." (Н.Лукиных. Двое и комедия. "Советская культура" 25.06.88.)

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".

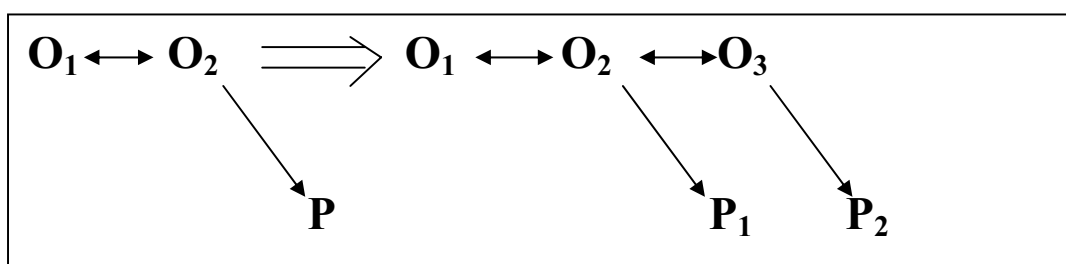
Требование: нелепость ситуации. Чтобы ее показать и выстроена **ХС** - эпизод у проруби. **Претензия:** подчеркнуть смешную унижительность ситуации. И к *уже построенной* **ХС** добавляется еще элемент - мизансцена и звукоряд, напоминающие известный фильм. Если помните, в "Алекサンドре Невском" дело кончается 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 - мизансцена 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 колокольной 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 колокольной. Но этот собор, в отличие от московского, должен был стать "символом веков грядущих".

В традиционную формулу "собор + колокольная" было внесено изменение: колокольную венчал не обычный православный купол, а совершенно светский позолоченный шпиль. (Б.Бродский. Связь времен. М., Детлит. 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 Фецана - 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. **(В.Б.Мириманов. 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 детализацией 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. **(Л.Польская. 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 крокодилья 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 крокодилья 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, предоставляем 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 фрыштитке в пятьдесят кувертов, в бытности многих отменно важных персон, так выразил: "Государь мой! 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 О₃? 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 отношении к Анне к мужу и к Вронскому. (А.М.Левидов. Автор-образ-читатель. 2-е изд. Л., Изд-во Ленинградского университета. 1983. с.222)

Особенности характера Каренина (О₁) передаются при помощи его ушей (О₂), внутрисистемный ресурс). Но эти же уши позже использованы для выполнения второй функции - "индикации" отношения к Каренину его жены Анны.

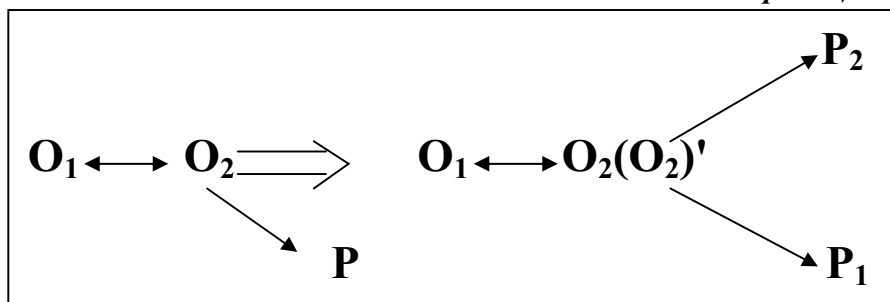
ПРИМЕР 176: "...чаще всего одна и та же деталь (на русских портретах XVIII века - Ю.М.) должна читаться и как конкретная подробность обстановки, и как знак общественного положения, заслуг, круга деятельности изображенного лица. (Ю.Герчук. Век портрета. В сб.: Панорама искусств N 1, М., Советский художник. 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 векполя, 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 совой 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, закоренельми,
В кандалы **убранный**,
Царь всемирный! Царь свободы,
царь,
Клеймом **увенчанный**!

(Т.Г.Шевченко. Сон. Твори в п'яти томах. т.1. Київ. Дніпро. 1978. с.234-235)

В подстрочнике выделены слова, на которые 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 разных функции: преступников и декабристов. Поэтому **способ применения** O_2 слегка модифицируется. Преступники кандалы "волочат". Они "клейменные". Декабристы же **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 178: Режиссер Кристоф Шрот из театра "Берлинер Ансамбль" ставил историческую драму Фолькера Брауна "Смерть Ленина". Режиссер хотел снять официальный 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. **(Л.Полетова. Лениниана: продолжение следует. "Советская культура" 12.11.88.)**

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 веполья 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 Пруткова-деда. Он на себе самом построил двойной веполь, воплотив свойства матери (кушавшей долго) и отца (кушавшего много). Двойной веполь оказался эффективен даже в области тревоугодия.

20а. Сохранять ли внешнюю среду?

Дознано, что земля, своим разнообразием и величиною 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... (В.Катаев. **Что им "Иванов"? "Советская культура" 25.07.89.**)

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. (Г.Поспелов. О "валетах" бубновых и валетах червовых. В сб.: **Панорама искусств N 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 Грея в Соединенные Штаты и происходит в период, предшествующий кризису 1929 года." (Аджео Савиоли. "Унита". Рим. Цит. по: "За рубежом", 6-12.02.87)

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 лиллипуты 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 лиллипутов..." (Г.Калиновский. **Как создается книжная иллюстрация. В сб.: Панорама искусств N 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!"

(А.С.Пушкин. **Медный всадник. Поэмы. М., Худ.лит. 1982. с.282**)

Теперь сравним это описание с отрывком из уже упоминавшейся поэмы Т.Г.Шевченко "Сон" (рядом приведен подстрочный перевод):

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

(Т.Г.Шевченко. **Сон. Твори в п'яти томах. т.1. Київ. Дніпро. 1978. 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.

206. 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 — злодеи, 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 антитеме, 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 предписано 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 каменистой 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 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 Растрелли. 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 группы "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. Преемственность своей военной славы от древнеримских триумфаторов и хотел показать Павел в новом здании. Это должно было чувствоваться издали, 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 Холл 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 веполям, 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 пробегали 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 вдаль. 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: Л.Польская. 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 ни 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.) **

"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". (**Marlĕna Dĭtriha. Nĕmĭet manu dzĭvi... "Literatūra un Māksla" 16.08.85.**)

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"...". (**Л.Е.Маслобоева. Античность и современность в поэтической реформе Плеяды. В сб.: Культура в эпоху Возрождения. Л., Наука. 1986. с.51**)

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.

* *Напуганный новым искусством, Виктор Шкловский назвал цветное кино "взбесившийся ландрин". (Ландрин - это тогдашние леденцы, выпускавшиеся в кричаще-разноцветной обертке.)*

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

Параметры частей системы должны быть согласованы.

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 чудовишно, невообразимо однообразной бесконечности космоса. И их падение в разные стороны тоже невыразимо однообразно и бесконечно.

Поэтому диалоги героев согласованы именно по этому параметру: Стипсон однообразно кричит о своем падении, Эплгейт 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. (Л.С.Левитан. Л.М.Цилевич. 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 Сереже: "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. (А.С.Немзер. Проза Владимира Соллогуба. В кн.: Соллогуб в.а. Избранное. М., Правда. 1983. с.11-12)

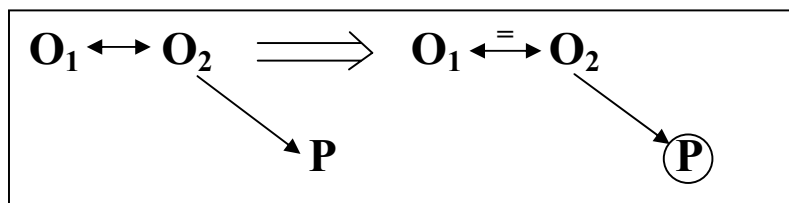
Но даже если бы нам удалось согласовать все параметры на всех рангах (позже мы увидим, почему это невозможно), то получившаяся ХС будет предельно несогласована со своей надсистемой. И этим тоже придется заняться. Если продолжать линию литературы, то даже самый внутренне согласованный роман при его издании 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 подвел костюм артистов. Они были одеты по московской моде. На следующий день их одели, как поляков. И номер прошел с колоссальным успехом. (С.Макаров. "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 Р 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. (Б.Бродский. 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 Кэррола, 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 Кэррол, 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. (Г.Калиновский. Как создается книжная иллюстрация. В сб.: Панорама искусств N 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.

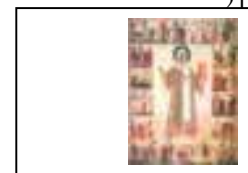
ПРИМЕР 197: В палаццо Пикколомини в отличие от прототипа, палаццо Ручеллаи, нет двойственности во взаимоотношении ордера и стены... ..поярусно уменьшая высоту пилястр, Росселино впервые применил ордер как средство ритмического облегчения фасада по вертикали. В безордерных флорентийских палаццо такое развитие по вертикали достигалось преимущественно более тонкой обработкой каменной кладки в верхних ярусах. (В.Ф.Маркузон. Античные элементы в архитектуре итальянского Возрождения. В сб.: 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 сверху. 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...
(Е.С.Левин. *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. (Л.Польская. *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 ниже. 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.



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. (Г.М.Козинцев. 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.

Я ломаю голову, чтобы найти радующую глаз обстановку. Уже снял проход через светлый парадный зал; очаровательные дамы в придворных платьях ведут приятную беседу, доносятся упражнения на клавесине. Великолепный лакей с почтительным поклоном принимает плащ принца.

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." (И.Хейфиц. *О друзьях-товарищах... "Советская культура". 20.01.87.*)

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. (В.В.Кусков. *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, а голова и руки почти в фас. Так складывается впечатление медленного и несколько странного вращения фигуры женщины. (А.Каменский. *За мертвой и живой водой. В сб.: 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, согласуются. 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, колющих, 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. (И.Попов. Стал роман оперой. "Правда". 16.04.85.)

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. (Н.Аркина. Не танцуйте Печорина, пусть стреляет! "Литературная газета" 1.08.84.)

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 подсистем, а сверху, из надсистемы, то увидим, что согласованный танец разных персонажей был бы совершенно не согласован с характерами этих персонажей. Рассогласовав 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. (Г.М.Козинцев. 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. (Л.Мельникова. Любовь к быстрой езде. "Советская эстрада и цирк" N 1, 1989)

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 малого 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. (Л.Тарасов. 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 исполнения 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, желателен высокоидеальный, 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. (**О.В.Яхонт. Советская скульптура. М., Просвещение. 1988. с.21**) (илл. стр.20)



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. (**И.М.Шилова. 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." (**А.Гаврилов. 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 диктатором 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**. Далее 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 веполей 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, прибывшие на железнодорожную станцию.

ПРИМЕР 215: Полотна Б.Кустодиева «Большевик», «Купчиха за чаем»? «Портрет Ф.И.Шалапина». Центральные фигуры написаны непропорционально большими.

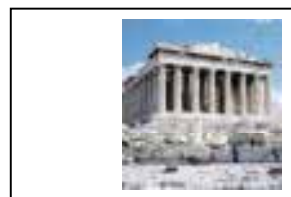


ПРИМЕР 216: У полицеймейстера Чичиков расчувствовался и стал читать послание в стихах Вертера к Шарlotte – кому же?.. Собакевичу! Был же там Манилов...Но к Собакевичу, осовевшему после изрядной порции осетра, обратился Чичиков. Алогизм поступка великолепно говорит о степени головокружения от успехов, мгновенно охватившего "херсонского помещика". В самом деле, надо представить себе характер послания Вертера к Шарlotte (Гете 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. (А.М.Левидов. 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 моде 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. (С.Беднов. Споры в горах. "Советская культура" 21.02.89)

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. (Б.Бродский. Связь времен. М., Детлит. 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..." (Л.С.Левитан, Л.М.Цилевич. Основы изучения сюжета. Рига. Звайгзне. 1990. с.109-110)

ПРИМЕР 220: Работа фотохудожника Т.Шахверднева. Рассогласована 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-х 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 мрачноватой и пустынной равнины, как бы из душ умерщвленных фашизмом людей, производит огромное впечатление. (О.А.Швидковский. *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. Вырабатывается 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. (Е.С.Левин. **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. (Т.Воробьева. **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 заинтересованно обсуждают какую-то проблему. Это позволяет показать лица в момент напряжения мысли, делает весь портрет очень оригинальным. (S.Cielava. **Mākslinieks un viņa darbnīca. Rīga. Liesma. 1983. lpp.82**)



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 перемешиваются, мешая 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".

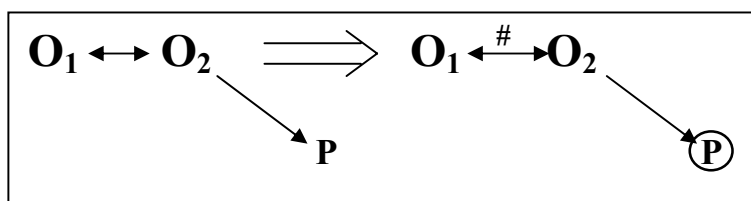
Теперь все четыре примера начинают складываться в некую общность.

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.*

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... (А.А.Формозов. **Что такое наскальные изображения.** В сб.: **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 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. (Д.С.Лихачев. **Прогрессивные линии развития в истории русской литературы.** - О прогрессе в литературе. Л., 1977. с.71-72)

Следующим этапом структурирования становится придание ХС *равномерной структуры*.

* На самом деле между этапами нет границ. Структурирование - процесс непрерывный. Но можно условно выделить несколько этапов этого процесса, имеющих существенные отличия.

ПРИМЕР 227: Стадо на фреске из Баруа представляет собой скопление довольно однообразных и несколько схематизированных фигур, изображенных в одной и той же позе... (В.Б.Мириманов. *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... (О.В.Яхонт. *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. (А.Аникст. *Гамлет, принц датский. В кн.: У.Шекспир. полн.собр.соч. в 8 томах. 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. (И.Б.Крайнева. *Эстетика живописи кватроченто и античная идея о родстве живописи и поэзии. В сб.: 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. (М.Медведев. *Кони стальные... "Советская эстрада и цирк". № 1, 1989*)

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" № 12, 1988)

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 этой модальной 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 восьмью 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. (Карлхайнц Штокгаузен. Цит. по: Г.Шмидель. 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 15 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. (S.Cielava. Mākslinieks un viņa darbnīca. Rīga. Liesma. 1983. lpp.63)



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

ПРИМЕР 235: Тот общепотребительный 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 отвечу, 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... (М.Р.Зезина, Л.В.Кошман, В.С.Шульгин. 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": **Т**вори т**В**ори тв**О**ри тво**Р**и твор**И**.

Структурирование - особый прием. Согласование дает возможность усилить старую функцию или выполнить новую *на одном* ранге ХС. Рассогласование позволяет нам вводить новые функции *на двух* рангах. Структурирование может работать сразу *на нескольких*, загружая их сильными и высокоидеальными СВ.

Неструктурированная ХС все-таки выполняет свою функцию (обозначим ее Φ_1). Придаем ей равномерной структуры мы получаем дополнительно функцию Φ_2 , которую выполняет вид этой равномерности (как в **примере 228**: ласточки - Φ_1 , круг, ими образуемый - Φ_2).

При выделении элемента мы сохраняем и исходную ХС, и равномерность структуры остальных элементов, но само выделение начинает выполнять функцию Φ_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 Φ_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...

(С.Кирсанов. Собр.соч. в 4-х т. М., Худ.лит. 1976. Т.4. с.390)

Еще одна из богатых выразительных возможностей структурирования:

если нужно передать структуру исходного объекта, то средством 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 стеной. Большой орден центральной части соответствует главному нефу, более низкий с разорванным фронтоном, - боковым нефам. (В.Ф.Маркузон. **Античные элементы в архитектуре итальянского Возрождения.** В сб.: **Культура эпохи Возрождения.** М., 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 действо было не пестрым, а разноплановым. (из интервью с А.Градским - о работе над оперой "Мастер и Маргарита". "Собеседник" N 12. 1987.)

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". (В.В.Кусков. **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 хулиганы 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 бодрю 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 В. Черных в "Литературной газете" - Что происходит с кино? 14.01.87)**

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 происходящее. А иногда – 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 стальных покачать 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.*

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?

* Справедливости ради заметим, что у рыцарей были основания для недоверия.

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! Гоголевская "Тройка" этого не отражает. Сравним ее с другим примером.

ПРИМЕР 243: За грязью, бездорожьем, губернскими неурядицами, купеческим плутовством начала вырисовываться другая Россия, Россия чаемого 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 знавал 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. (А.С.Немзер. Проза Владимира Соллогуба. В кн.: 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.* Существовали жесткие нормы, писанные и неписанные каноны. Картина состояла из вполне определенных, стандартных блоков, расположенных в канонически закреплённом 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

* Точнее, они видели не то, что было перед ними. Увы, человек видит не столько "физическими" глазами, сколько "психологическими". Мы в этом смысле тоже не исключение.

ракурсах. (Л.Кашук. Творческий метод Питера Брейгеля Старшего. В сб.: 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.) ...актерский 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. (Е.Полякова. Эней был парубок моторный. "Советская культура" 23.07.87)

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. (В.Столяров. Новые подходы - новые решения. "Советская культура" 29.10.87)

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. (Е.П.Белова. 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 показалась 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. (Л.С.Левитан, Л.М.Цилевич. 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 Роллер 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. (Л.Тарасов. *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 шестидесятых 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 определяют жанр пьесы, замысел режиссера и остальные элементы композиции, которые участвуют в создании образа спектакля. (E.Jaunzeme. *Funkcionālā scenogrāfija Ilmāra Blumberga daiļradē. Latviešu tēlotāja māksla. Sast. S.Cielava. Rīga. Liesma. 1978. lpp. 46-54*)

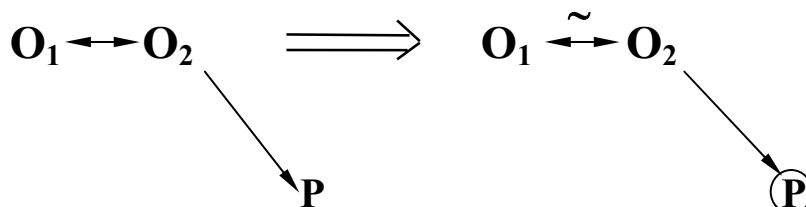
Если продаться сквозь "научный" язык последнего отрывка, то станет ясно, что за сто тридцать лет, прошедших с тех первых движущихся декораций, динамичным стало *все* оформление сцены. Возникло новое направление искусства - "действенная" сценография - динамичное на всех своих рангах.

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 Пруткова, "качнет маятник" этой системы.

А чтобы это было уделом 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:

1. Переход от **фиксированных** элементов ХС к **сменным** (как в **примерах 243 и 244**).
2. Переход от **сменных** элементов к **самостоятельно изменяющимся** (как в **примере 248**).
3. Переход от **отдельных** динамичных элементов ко **всей ХС** из механических, технически изменяемых элементов (как в **примерах 246 и 250**).
4. Переход от **отдельных технических изменений** к **постоянному принудительному управлению ХС** (как в **примерах 247 и 249**).
5. 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 небыллицей.

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 веполь, нужно внимание, нужны определенные знания. Зато результат оправдывает эти усилия.

ЗАДАЧА 91: "Ромео и Джульетта" В. Шекспира. Финал. Оба героя погибают. Трактуют 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 (**Г.Бояджиев. От Софокла до Брехта за сорок театральных вечеров. М., Просвещение. 1988. с.100**)

Сам спектакль, все его подсистемы сохранили свои традиционные функции. Но загруженным 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 усиливать. 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 разбуженной 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.

246. Задачи на форсирование ХС

ЗАДАЧА 93. В Лиепайском театре поставлена пьеса Х.Гулбиса "Оливер". Главный герой развлекается, посещая одиноких жензин, 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, расprostертая 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..." При этом 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, то 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

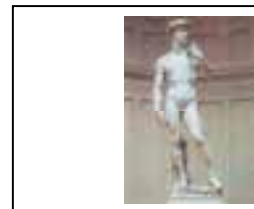
Въедливый читатель наверняка заметил некоторое несоответствие между лозунгами, которыми размахивает автор, и результатами. Лозунг - "Даешь идеальную систему!" А результат? Сперва для получения хоть какой-то функции вообще усложняем систему, достраивая веполь (даже с использованием внешней среды). Затем новыми усилиями приходится разрушать вредные веполь, которые мы сами же и наплодили. Потом для увеличения функциональности достраиваем цепной веполь 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.) (S.Cielava. *Mākslinieks un viņa darbnīca. Rīga. Liesma. 1983. lpp.60-62*)



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. (В.Рынкевич. *Вершины драматургии Чехова. В кн.: А.П.Чехов. Пьесы. М., Худ.лит., 1982. с.7*)

ПРИМЕР 255: Любуясь картиной ("Март" И.И.Левитана - Ю.М.), мы чувствуем, как пригревает солнышко, хотя и не видим его. И не потому ли человек забыл прикрыть



дверь? (В.Н. Осокин. 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 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.

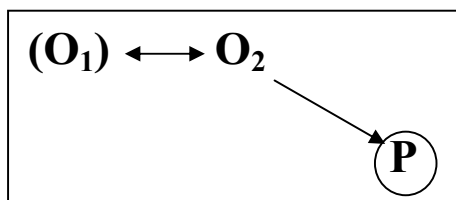
Но самое интересное - мы точно знаем о том, чего нет в этих ХС.

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.

Такие веполы называются "*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 эпитафии, 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... (В.Б.Мири-манов. **Первобытное и традиционное искусство. М., Искусство. 1973. с.188**)

ПРИМЕР 257: (О памфлете Ивана Пересветова "Сказание о Магмете-салтане" - 1547 г.) Пересветов не разъясняет смысла своей аллегории, как это делал Максим Грек. (В.В.Кусков. **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. Пересветов первым в древнерусской литературе оставляет смысл аллегории "в айсберге". - Ю.М.)

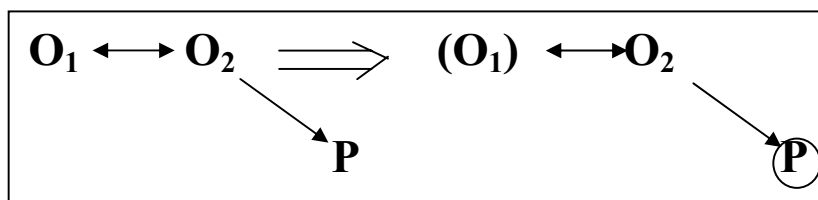
ПРИМЕР 258: Между прочим, я хочу душить Дездемону за занавеской; по-моему, страшнее. Заставляет зрителя самого дорисовывать данное действие... (Л.М.Леонидов. **Письмо к К.С.Станиславскому от 19 февр. 1930 г. В кн.: Воспоминания, статьи, беседы, переписка. Л., 1960. с.333**)

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 - Р - 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" - Ю.М.) Да, вижу, эскиз акварелью... Тут эти барышни, кавалеры, дачная обстановка, что-то вроде пикника; а эти чумазые 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! (И.Репин. **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 веполю 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. (С.Юткевич. О документальности кино и телевидения. В сб.: 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 получше 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" 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 перебили руки, 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!

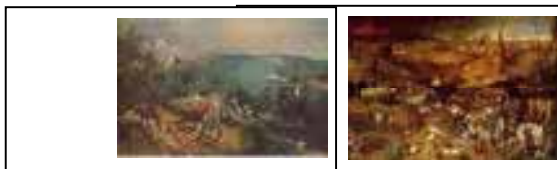
Эти случаи и "задали вопрос": что именно надо знать (и почему) для понимания ХС? Особенно тех ХС, которые с первого взгляда непонятны.

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." (Б.Барахта. Эти разноликие куклы. "Правда" 11.08.87)

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. (Л.Кашук. Творческий метод Питера Брейгеля Старшего. В сб.: Панорама искусств N 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 прочитать, 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." (А.Кривель. **Слышу тишину... "Правда" 20.07.87**)

Теперь вопрос: какие вести везет почтальон?

Статистика примерно такая: девять из десяти человек отвечают, что это какие-то светлые, радостные вести. И только подозрительный 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 проницательностью, 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 ХС 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 тяжелораненных), 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 каких идеалов, какой культуры эти молодчики прилетели из-за океана

уничтожать народ, борющийся за свободу, за человеческое достоинство."
(Г.М.Козинцев. 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**" 13.12.88)

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, ковбой для американцев равен 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 "бескультурии" 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, задаваемых 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 насыщенные 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... (И.Х.Черняк. Термин HUMANITAS у Марсилио Фичино. В сб.: 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. (Г.М.Козинцев. 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.

256. 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 шпата, 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. (Г.М.Козинцев. 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.



ПРИМЕР 270: Картина Ван Гога "Прогулка заключенных". Стены тюремного двора показаны не полностью. Возникает ощущение, что они страшно высоки, чуть ли не бесконечны.



Нетрудно заметить, что во всех трех случаях O_1 не исчезает полностью, а только лишается некоторой части. В качестве O_2 выступает оставшаяся часть O_1 .

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". (Е.П.Загданский. **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. (А.А.Потебня. **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 богоматерь. 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. (Е.С.Левин. **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. (А.Л.Осват. **Несколько слов об Александре Бестужеве. В кн.: 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 традиционном изображении 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 консорте виол, но и во всей венецианской школе живописи. (А.Е.Майкапар. Музыкальные сюжеты античности в трактовке художников итальянского Возрождения. В сб.: 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?!" <...>

(А.Вознесенский. 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 вепоям, 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 веполь оказались не отдельным плодом на "вепольном дереве", а мощной ветвью. У нее свои особенности развития, далеко не полностью исследованные. Но линия развития айсберговых веполь 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. (Д.Косырев. И образ Невского возник... "Правда". 18.07.84.)



ПРИМЕР 280: Михаил Семенович был черный и бритый, с бархатными баками, чрезвычайно похожий на Евгения Онегина. (М.А.Булгаков. Белая гвардия. Мурманское книжное издательство. 1990. с.107)

И в одном, и в другом примерах (O₁) - истинный внешний вид Невского или Шполянского описан не прямыми "напоминалками", а "полуподводными" (O₂) - кинообразом князя и литературным образом Онегина. А уж эти элементы раскрыты конкретными O₃ - 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 веполь.

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, посторониваются и дают ей дорогу другие народы и государства. (Н.В.Гоголь. 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 лютости 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, буян играючи разметал толпу и, втаптывая в землю неувертливых, уносился за околицу, на зеленое приволье лугов. <...> По бровке насыпи на подъеме царапался хлебный поезд. Паровоз буксовал, устало отпыхивался, стонал, и с таким трудом тащил свой хвост, что продвигался, казалось, не больше одной сажени в минуту. Анархист 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 встичь паровозу и всаживал могучие рога в грудь паровозу... Уже были сбиты фонари, обмят передок, но паровоз – черный и фырчащий – наступал: на подъеме машинист не мог остановить. Два рева старались перебороть друг друга и заглушали крики набежавших и суевившихся вокруг людей. Анархист с разбегу ударялся снова и снова... Рога его уже были сломаны, дрожали точеные ноги, ходили взмыленные бока, и морда его была залита кровью, измазана нефтью... Разбежался в последний раз, стукнулся, передние ноги подломились... 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 авторов и постарался решить их сейчас, - сравните с ними свои решения. Тем же, кто решать не стал... Значит, им это не нужно. Это 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 веполь. Между корпусом и окружающей природой введена "смесь" - ступенчатая декоративная стенка, повторяющая форму корпуса и сделанная из местного необработанного камня. (Literatūra un Māksla. 16.11.84.)

Контрольный ответ к **ЗАДАЧЕ 80**: Достройка веполь из ресурсов. Прическа Горького сделана похожей на крылья птицы. (О.В.Яхонт. 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. (Г.М.Козинцев. 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. (**И.Эренбург. Хроника наших дней. Собр.соч. в 9-ти т. М., "Худ.лит." 1966. Т.7. с.36**)

Контрольный ответ к **ЗАДАЧЕ 83**: Достройка веполя. Был введен второй исполнитель – знаменитый чернокожий композитор и певец Стиви Уандер.



Контрольный ответ к **ЗАДАЧЕ 84**: Достройка веполя из внешней среды. Памятник установлен так, чтобы передним фоном ему служило Балтийское море. (**Б.Бродский. 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. (**Г.М.Козинцев. 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. (**Б.Бродский. 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. (**Г.М.Козинцев. 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. (**V.Čakare. Par diviem uzvedumiem, kuriem nav nekā kopīga. "Literatūra un Māksla". 28.03.86.**)

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", 30\84**)

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, придававшие ему злое выражение." (**Л.Польская. 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". 3.10.87.**)

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.

(**А.Азимов. "Стальные пещеры". М., "Воздушный транспорт", 1990. с.347**)

VI. 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 старался 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 проделывать 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). **(А.Д.Михайлов. 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. (Л.Польская. 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, дую 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..." (А.П.Чехов. 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." (Курт Воннегут. 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". (В.Б.Мириманов. **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 поотдельности.

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.) Неторопливо 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 монтажом 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". (Р.Соболев. **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." (Е.С.Левин. **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 отдались долговому, нескончаемому

(Переход в надсистему на ранге слова; объединение

вращению и падению сквозь безмолвие."

"...он, силясь не потерять сознание, затащил рычажок на колене, остановил кровотечение, восстановил давление воздуха, выпрямился и продолжал *падать, падать* - больше ничего не оставалось."

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...*"

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. (Л.Н.Толстой. *Война и мир*. т.4, ч.1, гл.16)

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. (М.А.Булгаков. *Мастер и Маргарита*)

ПРИМЕР 295: Одним из наиболее распространенных приемов является прием "сдвоенных персонажей", традиционные персонажи немецких сказок Ганс и Гретель, знаменитые Том Сойер и Гекльбери Финн, Дон Кихот и Санчо Панса, Тиль Уленшпигель и Ламме Гудзак. (Е.П.Загданский. *От мысли к образу*. Киев. Мистецтво. 1986. с.121)

ПРИМЕР 296: Весьма своеобразно использован прием "сдвоенных персонажей" Эдмоном Ростаном. Героический образ Сирано де Бержерака подсвечивается комическими персонажами поэта-кондитера Рагно и поэта Линьера. (Там же, с.121)

ПРИМЕР 297: Давно известен прием перестановки событий во времени: более позднее по фабуле событие в сюжете описано раньше.

В романе "Бойня № 5" Курт Воннегут

слов.)

(Переход в надсистему на ранге словосочетания.)

(Переход в надсистему на ранге реакции персонажа на событие.)

(Переход в надсистему на ранге описания внешности персонажа.)

(Переход в надсистему на ранге персонажа.)

(Переход в надсистему на ранге сюжетного приема.)

применяет многократные перестановки во времени. Это дает возможность показать жизнь героя романа в наиболее контрастных ситуациях.

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. (Е.П.Загданский. *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.

(Переход в надсистему на ранге стиливого приема: приемы художественной прозы объединены с приемами документальной.)

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.

ПРИМЕР 300: ...реалистической драмы, в которой единство действия осуществляется, как правило, в многообразии сюжетных линий, их сложном переплетении и взаимодействии.

(Переход в надсистему на ранге сюжетной линии.)

Такую картину являет читателю-зрителю первая русская реалистическая комедия "Горе от ума". (Л.С.Левитан, Л.М.Цилевич. *Основы изучения сюжета.* Рига. Звайгзне. 1990. с.165)

ПРИМЕР 301: ...романтические новеллы легко циклизируются. "Вечер на Хопре" Загоскина, "Рассказы на станции" В.Н.Олина – это циклы с "обрамлением"; собеседники, которых свело приключение или случай, обмениваются чудесными историями, вместе разбираются в том, что, как сказал Гамлет, и любили повторять в романтическую эпоху, "вашей философии и не снилось". (А.Немзер. *Тринадцать таинственных историй.* В кн.: *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**

(Переход в надсистему на

(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" 1.01.89.)**

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". **(И. Андронников. Дебют. "Литературная газета" 18.10.62.)**

(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 расплюснутый затылок сдавлен сейчас в резиновых руках прозектера, чью шею сейчас колет кривыми иглами профессор? Погиб он, и не нужна ему

(Переход в надсистему объединением нескольких типов рассказчика в одном лице.)

никакая телеграмма. Все кончено, не будем больше загружать телеграф".)

ПРИМЕР 306: Первый же сборник романтических новелл Антония Погорельского "Двойник, или Мои вечера в Малороссии" строился как диалог автора и... его двойника. (А.Немзер. Тринадцать таинственных историй. В кн.: 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"...

(Переход в надсистему объединением разных рассказчиков.)

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]

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. Получено 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 выплетается, каким голосом говорит. Тут автору инсценировки и постановщику Ю.Аксенову пришлось точно нелегко: без этого "как" от автора, того гляди, один анекдотец останется - мелковато. Значит, автора на сцену, да не в едином лице, а рассыпав его на полтора десятка персонажей "от театра". Они и добрых китежан изобразят, и сотрудников редакции, и активных студентов, и членов Общества охраны природы - словом, составят 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. (Т.Марченко. **Один в поле - воин? "Советская культура" 28.05.88**)

Отметим попутно одну особенность начального этапа в развитии полисистем: их части пока еще можно использовать поотдельности 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 демократически 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 отвешивала звучную пощечину фашиствующему канцлеру, и несколько раз авторы картины комментировали событие: "Эта пощечина за Орадур! Эта пощечина за Лидице! Эта пощечина за Хатынь!" (Е.П.Загданский. **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. (Т.Воробьева. 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. (По статье М.Бархина Как развязать узел? "Советская культура" 4.06.88)

ПРИМЕР 313: Новой формой монументального искусства, зародившейся в условиях советской жизни, была "Аллея ударников" в Центральном парке культуры и отдыха в Москве. (О.В.Яхонт. 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.

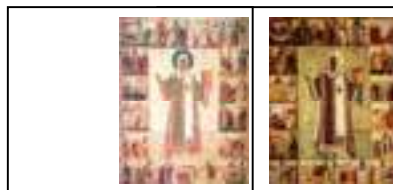
ПРИМЕР 314: В начале 1642 года Рембрандту заказала групповой портрет организация добровольных стрелков, как именовалась местная служба городской охраны. Надо было написать 17 офицеров - всю верхушку корпорации. По существующей традиции на такой картине все портретируемые размещались вокруг начальника и каждый из них должен был быть хорошо виден. И Рембрандт неоднократно так писал. А в это 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, высвечивал 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. (S.Cielava. *Mākslinieks un viņa darbnīca. Rīga. Liesma. 1983. lpp.83-84*)

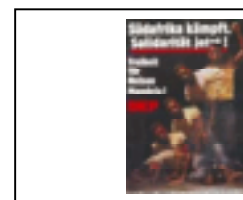
С точки зрения нашей модели такая композиция не просто так "пришла в голову" художнику, а была естественным развитием жанра группового портрета. От однородной (по характеристикам положения и освещения) полисистемы он перешел к полисистеме со сдвинутыми характеристиками. А уж что такая ХС кому напоминает - 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.) (Ю.Е.Красный, Л.И.Курдюкова. *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.

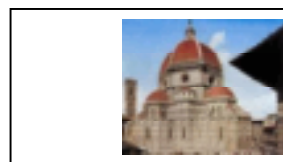
ПРИМЕР 319: Вспомните "Евгения Онегина" (музыка П.Чайковского), "Укрощение строптивой" (по мотивам музыки Д.Скарлатти), которую показывали в Риге (балет Вюртембергского театра, руководитель Джон Кренко - Ю.М.). Это был прекрасный ответ людям, которые считают, что

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 баланчинский симфонизм или философский реализм Григоровича, а был близкий и понятный любому зрителю бытовой спектакль с сочными, рельефными характеристиками, психологической глубиной, человечностью. (M.Liepa. *Gribu dejot simts gadu. Riga. 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 всерьез 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.Гоголем 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. (О.В.Яхонт. *Советская скульптура. М., Просвещение. 1988. с.196-197*)

ПРИМЕР 321: Образцом купола для кафедры Святой Марии дель Фьоре для Брунеллески послужил купол Пантеона. Готический костел увенчал купол, происходивший из Рима - первый наглядный триумф нового стиля над старым. (Joanna Guze. *Na tropach sztuki. Nasza Księgarnia. Warszawa. 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*". 13.04.89)

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".*

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 ХС 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.

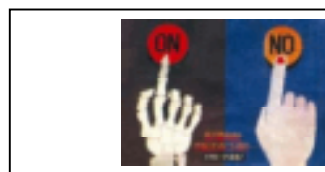
Однако, вернемся к нашим полисистемам.

Разнородность элементов в них может иметь разную степень. Максимальная степень разнородности - это просто противоположные элементы, антиэлементы. (Вспомним, такой прием разрешения физпротиворечий 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). (Л.С.Левитан, Л.М.Цилевич. Основы изучения сюжета. Рига. Звайгзне. 1990. с.165)

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:

* 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. (Г.Шмидель. BEATLES. Жизнь и песни. М., Музыка. 1990. с.112)

Степень различия между элементами полисистем увеличивается.

Это не значит, что каждая ХС обязательно пройдет все этапы 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.

1. **Однородные** (примеры 308-310).
2. **Со сдвинутыми характеристиками** (примеры 311-317).
3. **Разнородные** (примеры 318, 322).
4. **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: **Б.Р.Виппер Введение в историческое изучение искусства. М., Изобразительное искусство. 1985. с. 38.** (примеры из картотеки Р.С. Флореску)

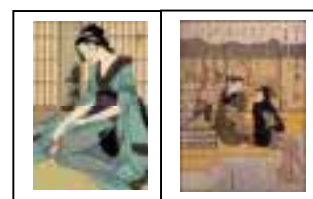
ПРИМЕР 326: Художник Моронобу пользовался контрастом черного и белого, извлекая из линий и пятен декоративное звучание. (То есть, на ранге краски пока моносистема - черная. Белый цвет дает бумага. - Ю.М.)



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 портретах 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. **(В.Б.Мирманов. 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. **(А.Немзер. Тринадцать таинственных историй. В кн.: 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 ранние 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 неимпрессионизму. 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. (Г.Поспелов. О "валетах" бубновых и валетах червовых. В сб.: 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. (Т.Грум-Гржимайло. Пусть танцуют! "Литературная газета". 24.06.87)

По сравнению с прототипами — обычными балетными или телебалетными спектаклями — здесь виден, во-первых, переход в надсистему (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. (В.Семкин. Балтым, центр: вход свободный. "Комсомолец" (Петрозаводск). 13.07.85)

ПРИМЕР 339. Молодежная музыкальная культура у нас появилась как бы 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. (И.В.Орлова. 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 "трехголосие": 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. (М.Юрева. Преодоление. "Советская культура" 6.11.88)

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 поминать его соратников, павших на Куликовом поле. Погибших было такое множество, что перечислять приходилось все известные имена, и поэтому церковь назвали "Всех святых"... (Б.Бродский. 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. Это 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. (А.Стругацкий, Б.Стругацкий. "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 умещалось такое отчаяние. И едва ливень в два могучих маха промыл застойный воздух, горная свежесть разлилась по Москве. (Л.Леонов. Русский лес. М., Молодая гвардия. 1954. с.116)

Полное свертывание не просто завершает цикл развития ХС. Оно дает поразительный диалектический эффект. Если полисистему поначалу 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 обрастать дополнительными 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.

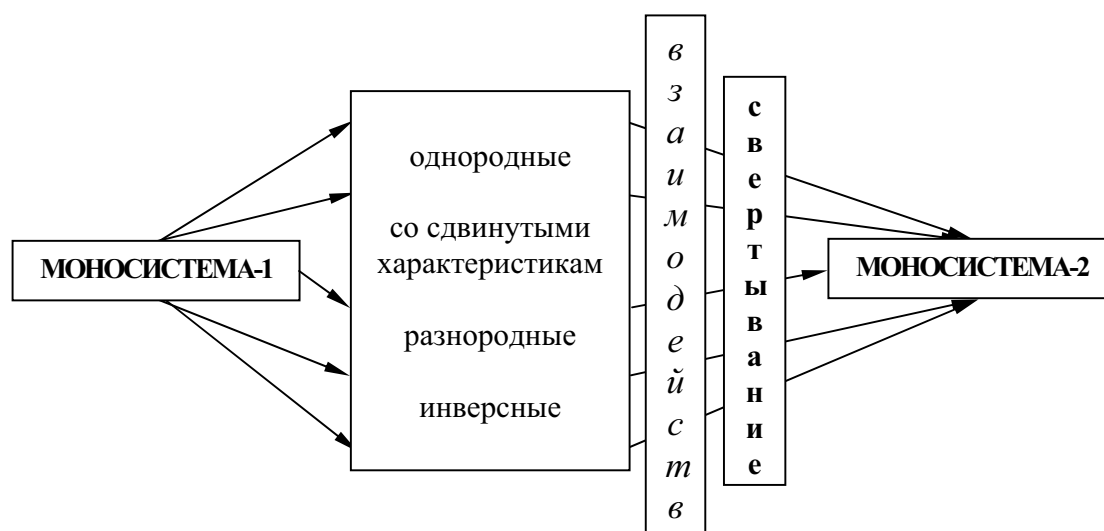
Изначально сложная система никогда не работает и нет никакой возможности что-либо исправить, чтобы она работала. Нужно начать сначала, взяв за основу просто функционирующую систему.

(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.

ПОЛИСИСТЕМЫ



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 дискам-циклам, 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", "Вольты у врат зари", "Обратная сторона Луны"; "The Who" - "Мое поколение" и т.д. (И.В.Орлова. 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 "р я д", 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".) (В.Васина-Гроссман. 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 (партиты 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 киноматериала относятся жанры ретроспективы, антологии, попытки выстроить фильмы в более или менее продолжительную серию. Из опыта прошлого (1987-го - Ю.М.) года назовем многомесячную антологию советского мультипликационного кино, ретроспективы фильмов И.Пырьева и С.Герасимова. В январе-феврале нынешнего к этому ряду добавилась...ретроспектива работ 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, думается, в туманности - даже для создателей передачи - целей и смысла предлагаемого "вступительного слова" к картине. Ощущаемая комментатором неопределенность своей роли передается 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 кинорежиссуры, богатстве и сложности пронизывающих его связей, тенденциях развития, законах ремесла и мастерства художника. (С.Пархоменко. Говорить ли, показывая кино? "Советская культура". 24.05.88)

Похоже, не правда ли? Сначала по телевидению показывают отдельные фильмы.

Затем переходят в полисистему со сдвинутыми характеристиками - показывают ряд фильмов одного режиссера. Это дает новую функцию - возможность отслеживать развитие режиссера, связь его работ с изменяющимися временами.

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 взаимодействовать, 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 миниатюр, пусть и объединенных сквозной темой. И хотя много музыки, танца, нет музыкальных номеров как самостоятельной ценности. Гротеск и патетика, эксцентрика и Шекспир, Лермонтов, актуальность газетной публицистики и вечные проблемы бытия - здесь все отважно перемешано." (В.Кичин. Дом, который построил Райкин. "Литературная газета" 17.12.86)

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 $A+A+A...$. 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.

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... Несколько вариантов 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

* 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 много хотим от первобытных людей, приписываем им наши взгляды и умения.

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 А+В). Обычно это зверь и человек, сцена охоты. Напомню гравировку на горе Бежк-даш 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: А+А+А...+В+В+В...). Пример – росписи пещеры Зараут-камар в Узбекистане.

Наиболее сложен пятый тип – близкий к картине со многими персонажами и аксессуарами, изображение повествовательного характера. Формула его: А+В+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. **(А.А.Формозов. Что такое наскальные изображения. В сб.: 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 моносистемы 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 данных условиях резервы своего 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 Уэллса не решалась ни в одном психологическом или философском романе. Уэллс 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 Гриффин именно тогда становится личностью, когда расстается со всем внешним: с глазами, с фигурой, с лицом - и без остатка растворяется в воздушной среде. (Г.С.Гор. Ученый - герой научной фантастики. В сб.: 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.

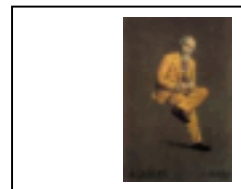
Такое отсутствие объекта в ТРИЗ принято называть термином *пустота*.

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.) (А.Марц. О языке скульптуры. В сб.: Панорама искусств N 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 дугообразности, 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 вздутного зверя. И надо было, чтобы там все было пустым и бездонным. (А.Марц. О языке скульптуры. В сб.: Панорама искусств N 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... (Н.Лордкипанидзе. Когда есть что сказать. "Правда" 26.10.87)

- 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 несостыгившихся героев, принужденных вечно рассказывать свои "незаконченные повести" (едва ли не самое характерное соллогубовское название). (А.С.Немзер. 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. (В.Ф.Маркузон. **Античные элементы в архитектуре итальянского Возрождения.** В сб.: **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. (Б.Р.Виппер. **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. (Е.П.Загданский. **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 важнейшей 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 удастся 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" (И.М.Шилова. **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 приучен 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." (Цит. по: I.Dolgopolovs. *Stāsti par māksliniekiem. Rīga. Zinātne. 1984. lpp.210*)

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. (А.С.Козлов. *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 Богомоллове. 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?
- Богомоллов Геннадий Александрович.
- Профессия?
- Токарь.
- Ваша дневная выработка?
- Триста процентов.
- Зарплата?
- Семьсот рублей.

После этого эпизода аппарат отъезжает, и зрители видят, что Богомоллов играет в пинг-понг с самим собой - бьет мяч о

стенку. Отсюда возникает название фильма "Ищу соперника". (Е.П.Загданский. От мысли к образу. Киев. Мистецтво. 1986. с.174)

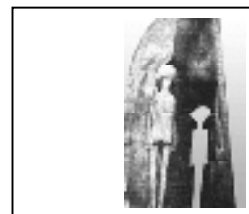
На этот раз характеристика героя фильма усилена введением пустоты вместо партнера по теннису. Структурно же этот эпизод как две капли воды похож на оба предыдущих примера.

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.Грюшиса (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.

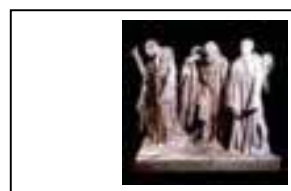
Стало уже банальностью упоминать старинную притчу о трех слепых мудрецах, изучавших слона. Первый, ощупывавший ноги, сказал: "Слон - это столбы". Второй, ощупывавший хобот, возразил: "Слон - это труба". Третий же, ощупывавший хвост, высказал свое убеждение: "Слон - это веревка". Притчу эту обычно рассказывают, 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 эти комплексность, системность законов развития ХС видны 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. (Б.Р.Виппер. 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 (держать 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. Лучшее 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.**

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 хористами-людьми продолжали ставить и представления с хористами-козлами: так называемые "сатиловские 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

** Когда я опускаюсь вниз, я возвращаюсь на вершину, где останавливаюсь, поворачиваюсь, и опять мчусь, падая вниз, и снова вижу тебя.*

последовательных, связанных сюжетно пьесы. Три трагедии и одна сатирическая драма. (Поэтому объединение трагедии с сатирической 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 запеваляй. Но отделить ее от тетралогии было невозможно.

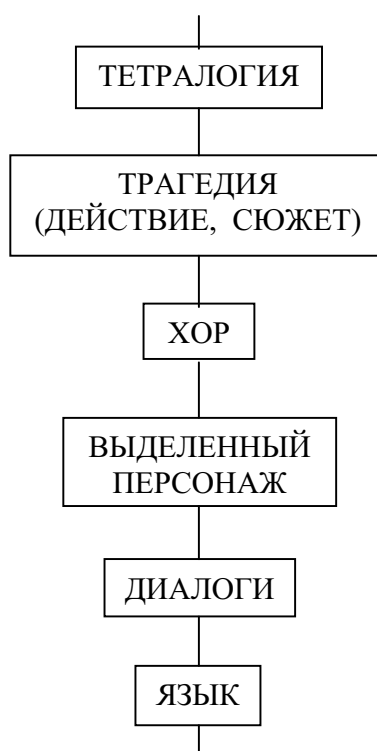
Подсистемами трагедии (действия) будем считать хоры и запевал.

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 из 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 из 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 недошедшая до нас сатирическая драма. А самая знаменитая тетралогия Эсхила включает трагедии "Агамемнон", "Хозфоры", "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 - эскилема. Если действие переносилось с улицы или площади в дом, то эскилему 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 одно за другим, образуя отдельные сцены. Даже в "Прометее" появление Океанид, Океана и Ио не подвигает действие вперед, и только угрозы Гермеса подготавливают развязку. (С.И.Радциг. 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", недошедшем до нас "Паламеде" 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 "Хоэфорах" 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 впадает 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 Трою 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.

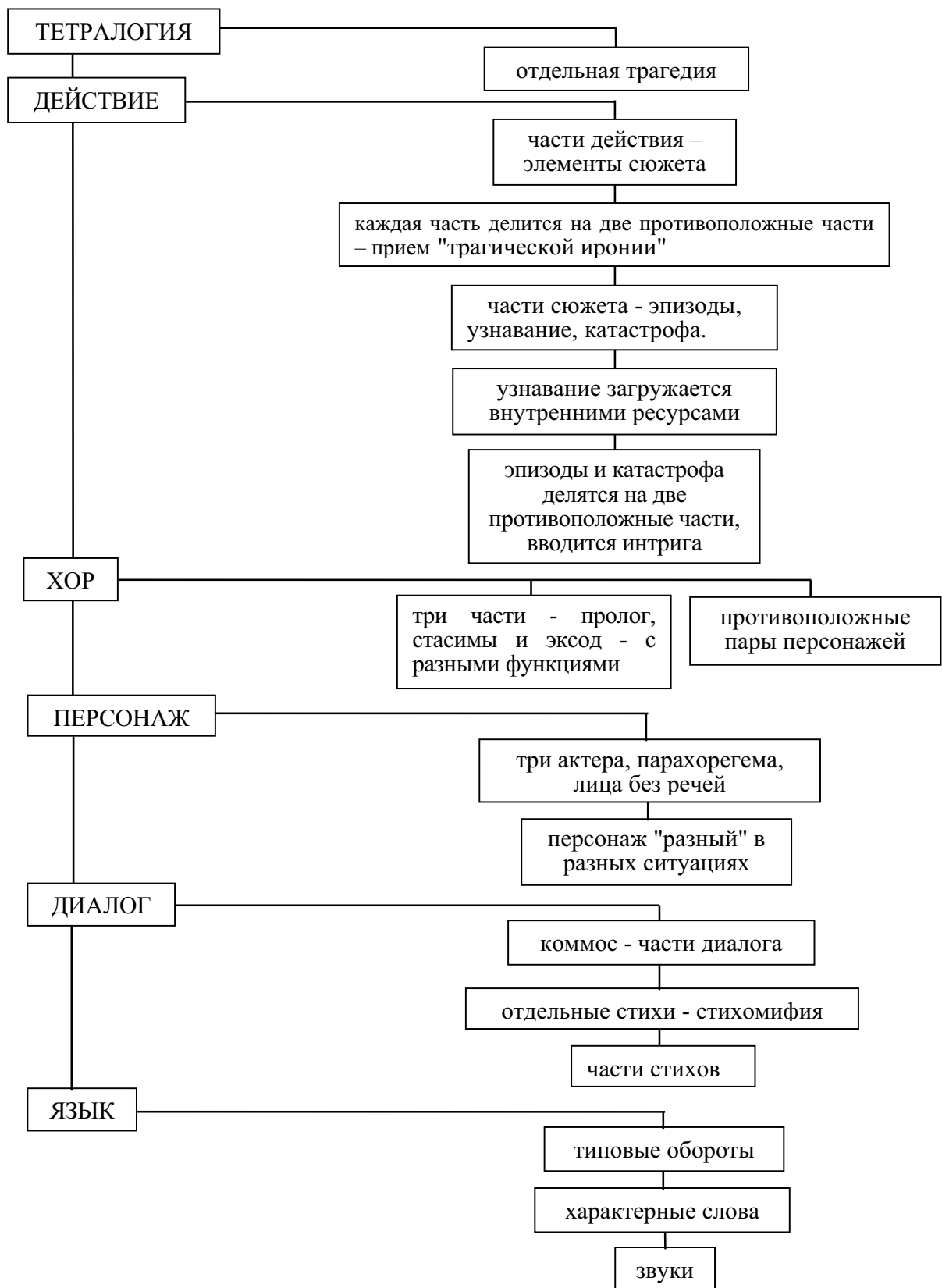
ПРИМЕР 375: Интересна также игра слов, основанная на созвучиях, как Елена - "захватчица" кораблей, мужей, города (*helenaus, helandros, heleptolis*, "Агамемнон", 689); Аполлона Кассандра называет "губителем" (*apollyon*, "Агамемнон", 1080 сл.). (Там же, с. 226)

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 недошедшей до нас трагедии "Андромеда" он гениально использует звуковые ресурсы внешней среды. Прикованная к скале героиня в жалобных песнях ведет переключку 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:***

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 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.

* *Аналогичный процесс наблюдается и в области тематики. Но там он еще не настолько исследован, чтобы уверенно говорить о законах.*

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 крупных 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 попрошу 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".
(Е.Чекалова. С точки зрения телезрителя... "Советская культура" 6.08.87.)

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, мелодраматизация, 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 сценарев), 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:

- *связан со всей системой или с ее наиболее важными частями;*
- *хотя бы минимально должен поддаваться динамизации.*

При этом не имеет значения, оправдана ли динамизация логически. 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. Темур Чхеидзе. – Ю.М.) Облик Отелло... – сам лад, сама гармония. Он здесь светел кожей. Лицо его чернеет, когда он убивает Дездемону, – почернела его душа. (О.Корнева. Что там за занавесом? "Огонек" №30, 1984.)*

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.Кирсанова "Июньская баллада". Рассмотрим первую его часть.

День еще не самый длинный,
длинный день в году,
как кувшин
 из белой глины,
свет стоит в саду.

А в кувшин
 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.

* Интересно, не воспримут ли негры эту ХС как оскорбление?

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 подтемок, 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 динамизация 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 красивой распушенных волосах, что появилась необходимость в противоядии. От сентиментальности необходимо было отучать." (Г.М.Козинцев. 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. Повторим цитату:

"...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". 12.11.86.) 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 помешают 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: А.М.Левидов. 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!" (М.Горький. 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". "Поделаться" 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.

VII. 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, желательной 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 обзреть 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 "г" - для технических изобретений)
1832 г.	Бельгийский физик Жозеф Плато сконструировал специальный прибор " <i>фенакистоскоп</i> ". Прибор давал возможность простым вращением получить иллюзию движения рисованных фигур.	5г
1834 г.	Английский математик Вильям Хорнер построил прибор " <i>зоотроп</i> ". Он приобрел большое распространение в середине 19 в. как техническая игрушка под названием "стробоскоп".	5г

Получив возможность "оживить" рисунки в стробоскопе, стали думать о проецировании этих рисунков на плоскость экрана.

1845 г.	Австриец Ухациус начал успешно <i>проецировать на экран</i> движущиеся картинки "зоотропа". Сконструированный им аппарат известен под названием "колесо жизни".	4г
1853 г.	Ухациус объединил "зоотроп", в котором рисунки были нанесены на бумажную ленту, с волшебным фонарем. Ухациус заставил <i>двигаться статичные картинки</i> ; получился почти кинематограф.	4г

Но рисунков было мало, изображения вращались очень быстро, бумажная лента рвалась.

1876 г.	Француз Эмиль Рейно сконструировал аппарат для просмотра движущихся картинок - <i>праксиноскоп</i> (в нем бумажную ленту перед объективом двигала шестерня, зубья которой попадали в специальные вырезы в ленте - перфорацию).	4г
---------	--	----

1877 г.	Эмиль Рейно, используя вращающуюся катушку зоотропа Хорнера и усовершенствовав систему зеркал фенакistosкопа Ж.Плато, создал новый и усовершенствованный аппарат, назвав его "праксиноскопом Рейно".	3г
----------------	--	-----------

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".	4г
1880 г.	Соединив свой праксиноскоп с волшебным фонарем, Э.Рейно с большим успехом демонстрировал свои праксиноскопические рисунки на экране.	3г

*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.*

1892 г.	Э.Рейно открыл " оптический театр ". В нем он демонстрировал нарисованные на бумажной ленте сюжетики, например, "Бедный Пьеро", "Клоун с собачками" и др.	
1895 г.	Вышла брошюра Уильяма Диксона, в которой этот сотрудник Эдисона возвестил миру о существовании аппарата, с помощью которого можно демонстрировать " говорящие " фильмы . Этот аппарат назывался "кинетофонограф".	5г (?) <i>(До сих пор неизвестно, было ли сделано это изобретение)</i>

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.Дементи, 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.

22 марта 1895 г.	Луи Люмьер демонстрирует свой первый фильм .	4г
28 декабря 1895 г.	В Индийском салоне в кафе "Grand Cofe" за 1 франк 33-м посетителям братья Огюст и Луи Люмьеры показали свое новое изобретение, которое они назвали синемаграфом .	5

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 фотографию .	4
	Латам (Америка) сконструировал аппарат, в котором подвижная лента, прежде чем дойти до объектива, образовывала амортизирующую петлю .	3г
	Аншут (Германия) успешно изготовлял серии фотографий с помощью прерываемого электрического освещения .	3г
1896 г.	Братья Люмьеры и кинооператор Промео, катаясь в гондоле по каналам Венеции, сняли панораму города в движении .	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 замедленной и ускоренной съемки, затемнений, наплывов, многократной экспозиции, стоп-кадра .	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 параллельный монтаж ("Жизнь американского пожарного").	4
1904 г.	Портер ввел ближний план, панораму ("Большое ограбление поезда").	4
1905 г.	Испанец Сегундо де Шомон открывает предметную мультипликацию . (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 съемки кадров мультипликации . В своем первом фильме "Отель с привидениями" С.Блектон оживил мебель и	4

	другие вещи. В его фильме вещи, без помощи других, сами перемещались по помещению.	
1907 г.	Французский карикатурист и художник Э.Кол в <i>рисованном мультфильме</i> "оживил" своих графических героев.	4г
1907 г.	Стюарт Блектон снимает первый в мире <i>рисованный мультфильм</i> "Волшебная авторучка". Он же первым ввел <i>в мультипликацию фотографию</i> .	4
1907 г.	Портер ввел художественное использование <i>съемок на природе</i> .	4
17 августа 1908 г.	Э.Кол на экране парижского театра "Жимназ" показывает первую мультипликационную "фантазмагорию", в которой было множество <i>превращений одних фигур в другие</i> .	3
С 1908 до 1914 гг.	Идут малорезультативные эксперименты в области звукового кино.	
1908 г.	Д.Гриффит использует <i>ближние планы</i> , чтобы показать внутреннее состояние персонажа.	4
С 1908 по 1915 гг.	Д.Гриффит ввел <i>параллельный монтаж, систему актерской игры, кинодраматургию, связанную с повествовательной прозой, творческое использование съемочных планов и параллельного действия</i> .	4
	А.Смит из Брайтонской школы в Англии впервые <i>монтирует общий план с ближним</i> .	4
	Д.Вильямсон для подчеркивания напряжения действия использует <i>параллельный монтаж</i>	3

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.

1909 г.	М.Ипполитов-Иванов пишет <i>музыку для целого оркестра</i> вместо тапера ("Песнь про купца Калашникова").	4
1910 г.	Аста Нильсен от жестикуляции перешла к <i>мимике</i> для выражения чувств ("Бездна")	4
1912 г.	Русский режиссер, оператор и художник В.Старевич заложил основы <i>объемной мультипликации</i> (фильм "Прекрасная Луканида", где роли исполняли засушенные насекомые)	4
1913 г.	Пастроне снимает фильм "Кабирия", в котором применены <i>трехлинг, параллельный монтаж</i> ,	4-3

	световые эффекты, гигантские декорации.	
1914 г.	Эрл Херд рисунки для мультипликации с бумаги переводит на прозрачный целлулоид . Это дало возможность работать с фоном.	3т
1915 г.	Начинают применять единый план декораций .	3
1916 г.	Изобретены вертикальные и горизонтальные панорамы, эмоциональные крупные планы, массовые сцены, связанные единой линией .	3
1916 г.	Гриффит прикрепил камеру к корзине воздушного шара и снял макет древнего города сверху в движении .	4
1916 г.	Евгений Бауэр снял часовой немой фильм без единого титра .	2
1913-1916 гг.	Американская мультипликация использует принципы комиксов и комедийных "гэг"-фильмов .	3
1920-е гг.	Немецкая художница и режиссер Л.Рейнигер создает теневую мультипликацию .	3
1920-е гг.	У.Дисней вводит постоянного героя мультфильмов - Микки Мауса.	3
1923 г.	Изобретена кинолента формата 16 мм .	3т
Середина 1920-х гг.	Открытие "эффекта Кулешова" . Его сущность - кинокадры, снятые в разных местах, и относящиеся к разным событиям, изображающие разных людей, будучи объединены вместе в монтажной фразе, связываются как формально, так и по содержанию.	4
Середина 1920-х гг.	Д.Вертов разработал приемы ритмического монтажа .	4
1925 г.	В лаборатории Белла идут успешные эксперименты со звуковым кино .	5т
1926 г.	Эйзенштейн и Э.Тиссэ ввели в фильм чисто пейзажный элемент - "Сюиту туманов" ("Броненосец "Потемкин")	4
1926 г.	В.Пудовкин ввел новые ракурсы съемки персонажей - сверху и снизу ("Мать"). (То же в фильме Козинцева и Трауберга "Шинель".)	3
1926 г.	Оператор А.Головня ввел освещение объектов снизу ("Мать").	3
1926 г.	Эйзенштейн при помощи монтажа удлинил Одесскую лестницу , сконцентрировав внимание зрителя на заданном эпизоде ("Броненосец "Потемкин")	3
6 октября 1927 г.	Премьера первого звукового фильма "Певец джаза" (реж. А.Кросленд). В фильме было несколько диалогов и песни.	5
1927 г.	Абель Ган использовал трехкратный экран для демонстрации своего фильма "Наполеон".	4
15 июля	Премьера первого полностью звукового фильма "Огни	4

1928 г.	Нью-Йорк".	
---------	------------	--

Звезды немого кино - Чарли Чаплин, Кинг Видорс, Рене Клер, Всеволод Пудовкин, Фридрих Мурнау, Сергей Эйзенштейн - осуждали новую технику.

1928 г.	Премьера первого рисованного звукового мультфильма У.Диснея "Паровозик Вилли".	4
1929 г.	Оператор А.Москвин вводит сетчатые фильтры ("Новый Вавилон").	3
1930-е гг.	Изобретена "глубинная мизансцена" - как решение противоречия между монтажом и звуком.	4
1930-е гг.	Появляется речевая индивидуализация героев.	3

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.

Начало 1930-х гг.	Все чаще и чаще стали снимать двух , а позже и трехцветные ленты.	5
1931 г.	Изобретена лента формата 8 мм. За основу была взята половина 16мм ленты, но с удвоенной перфорацией.	3г
1935 г.	Демонстрируется первый цветной фильм "Бекки Шарп".	4
1935 г.	Рассогласованы стили музыки и фильма ("Юность Максима", реж. Козинцев и Трауберг, муз. Шостаковича).	3
1936 г.	По предложению М.Дитрих цвета одежды согласованы с цветами пейзажей. Появились пастельные тона.	3

Если в 30-е годы немое кино практически перестало существовать, то монохроматическое (черно-белое) продолжают снимать.

1936 г.	У.Дисней снимает первый цветной мультипликационный фильм "Цветы и деревья" (из серии "Глупые симфонии").	4
1937 г.	У.Дисней демонстрирует первый цветной полнометражный мультфильм. В фильме впервые были использованы технические новинки: съемки рисунков и декораций в разных плоскостях на специально сконструированном Диснеем оборудовании, а также использование искажающих стекол для получения эффектов воды и огня.	3
конец 1930-х гг.	Появляется широкий экран или "синерама". Его автор Фред Уолер, использовал технику, применяемую для обучения летчиков-истребителей во время войны: трехкратный составной экран и три синхронных проектора.	4г

1940 г.	Уолт Дисней, повторяя Гана, демонстрировал свой фильм "Фантазия" <i>с тремя звуковыми дорожками через три группы громкоговорителей.</i>	3
1945 г.	Эйзенштейн пригласил на съемки одного фильма <i>двух операторов</i> с разными стилями съемки ("Иван Грозный", 1 серия).	3
1947 г.	Оператор Сергей Урусевский ввел <i>негативные вставки</i> в фильм ("Сельская учительница").	3
50-е гг.	Появилось <i>цветное телевидение</i> , кинорежиссеры стали экспериментировать с <i>формой экрана.</i>	5
сентябрь 1952 г.	На <i>широком экране</i> Ф.Уолера в демонстрировалась <i>программа</i> , состоявшая из сенсационных короткометражных фильмов.	3
Весна 1953 г.	Спирос Скурас (представитель правления фирмы "20 век Фокс") заинтересовался <i>другим типом широкого экрана</i> , который назван "синемаскопом". С.Скурас купил у Анри Кретьена его секрет изготовления "анаморфотных" объектов.	4г
сентябрь 1954 г	Все кинозалы США и других стран демонстрируют <i>широкоэкранные фильмы.</i>	
1957 г.	<i>Ритм движения камеры согласован с ритмом движения героя</i> ("Летят журавли", реж. М.Калатозов, оп. С.Урусевский).	3
1960-е гг.	В фонограммах появляются <i>активные шумы.</i> Плотность фонограммы становится непомерно большой.	4
1960 г.	Режиссеры Г.Данелия и И.Таланкин <i>согласуют ракурс съемки со взглядом шестилетнего героя</i> фильма ("Сережа")	3
1962 г.	Михаил Ромм применяет <i>ракурс, искажающий относительные размеры объектов</i> для лучшего их сравнения ("Девять дней одного года").	3
1964 г.	Режиссер. Н.Грачев снимает <i>первый научный фильм в сузубо документальном ключе</i> ("Портрет хирурга").	4
1965 г.	Американская фирма "Истмен Кодак" разработала <i>узкоформатную систему кино "Супер-8"</i> . Не меняя ширину киноленты, - 8 мм - за счет полосы перфорации у этого формата примерно в полтора раза увеличили площадь кадра, а значит и качество демонстрируемого изображения.	3г
1967 г.	Первые <i>документальные фильмы, в которых научный эксперимент был основой сюжета</i> ("Язык животных", "Семь шагов за горизонт", реж. Ф.Соболев).	4
1969 г.	Антониони <i>применяет десятикратное повторение одного кадра</i> для показа мысленности события ("Забриски поинт").	3

середина 1970-х годов	Видео 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.	5г
1970-е г.	Появилась так называемая компьютерная мультипликация - здесь фазы движения создаются с помощью электронного оборудования.	5г
1970-е гг.	Звук стал планированным - появились комплексы из слова, музыки и шумов, со своей внутренней режиссурой.	4
1995 г.	Студия "Уолт Дисней" показала первый мультипликационный фильм снятый на компьютере ("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: (Кинохудожник Александр Адабашьян в интервью газете "Аргументы и факты" (4'98) 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 гг. - 6.
- С 1905 по 1915 гг. - 13.
- С 1915 по 1925 гг. - 3.
- С 1925 по 1935 гг. - 5. (Но часть из них в новых системах - звуковое и цветное кино.)
- С 1935 по 1945 гг. - 2.
- С 1945 по 1955 гг. - 0.
- С 1955 по 1965 гг. - 4.
- С 1965 по 1975 гг. - 2.
- С 1975 по 1995 гг. - 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!*

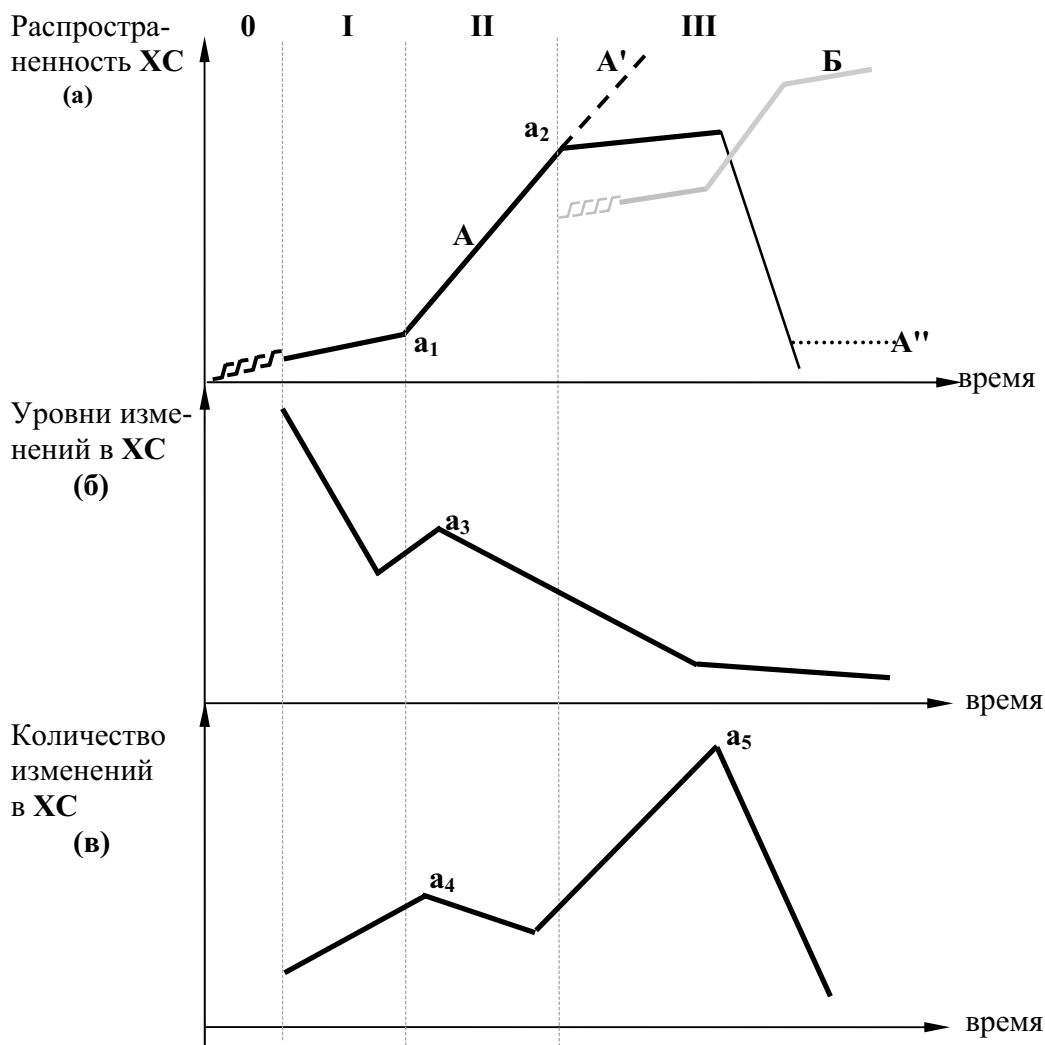
В. С. Высоцкий

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. И мы позволили себе предположить, что он верен для *всех* ХС.

Рассмотрим его поближе. И проверим наше предположение.

В жизни ХС четко выделяются три периода (на схеме они обозначены римскими цифрами I, II, III). Период, который обозначен 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.

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." (Валентин Распутин. "Левая, правая где сторона?" "Советская культура" 27.05.89.)

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 публичкой 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. (Г.М. Козинцев. "Наш современник Вильям Шекспир" Л.-М., Искусство. 1966.)

ПРИМЕР 384: (О "Божественной поэме" Скрябина - Ю.М.) "Это звуковое вырождение 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 наоборот, 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" ХС 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." (Г. Шмидель. BEATLES. Жизнь и песни. М., Музыка. 1990. с.12)

Куда уж "духовнее"!

Поступки часто не менее выразительны, чем слова. Первый в России театральные 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 Лень 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. (Б. Бродский. Связь времен. М., Детская литература. 1974. с.218-219)

Бецкий противился установке скалы в качестве постаментов. 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." (И. Фояков. "Невостребованные письма" "Литературная газета" 8.10.86.)

Несомненно, и певец Фрэнк Синатра, и художник Бецкий, и поэт Фояков 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. Вспомните пример с международным конкурсом 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". (Е. Чекалова. "С точки зрения телезрителя..." "Советская культура" 6.08.87.)

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 388: (Из интервью с германским кинорежиссером Вимом Вандерсом. - Ю.М.)

- Ваше отношение к видеокультуре, что вы думаете о возможности 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" 20.07.89.**)

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 случай, 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!" (П.В. Андреевский. Воспоминания о В.В. Верещагине. В сб.: 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, распространением 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 неоткрыты. 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 природы, 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 встречаются нас во многих работах безымянных художников начала XVIII века. (**Ю.Герчук. Век портрета. В сб.: Панорама искусств N 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". (Г. Шмидель. **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. Знатоки 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 построены шумовые эффекты и передано рычание зверей..." (Г. Шмидель. **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 грозди новых направлений, составивших в сумме то, что получило позднее общее название – рок." (А.С. Козлов. 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 представлена 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." (Л. Данько. Послесловие к книге: Л. Тарасов. 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 (рис. ...б).

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 (рис. ...в). Система становится по-настоящему массовой.

ПРИМЕР 398: "...постепенно оперные представления стали покидать дворцовые залы. Возникали "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 заметном 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." (Л. Тарасов. 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". (А.С. Козлов. Рок-музыка: история и развитие. ч.1. М., Знание. 1989. с. 32)

ПРИМЕР 400: Наиболее ярким представителем второго этапа русской силлабической поэзии был Симеон Полоцкий. Он написал 800 панегирических стихотворений и 2957 стихотворений других жанров. (По кн.: В.В. Кусков. 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. (Ю. Герчук. Век портрета. В сб.: Панорама искусств N 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 духовную атмосферу современной ему светской жизни. (Л. Данько. Послесловие к книге: Л. Тарасов. 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. (Н. Хелу. Мозаики V-VI веков в Ливане. В сб.: Панорама искусств N 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. (Л. Кашук. Творческий метод Питера Брейгеля Старшего. В сб.: 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. (Г. Анджапаридзе. 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 ХС "классический детектив" будет и впредь так же часто радовать читателей новыми хитростями преступников, новыми интеллектуальными победами детективов. Короче говоря, прогнозировали развитие ХС по линии А'. 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. ХС 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." (А. Латынина. "Дуэль на музейных пистолетах" Литературная газета. 27.01.88.)

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 24.12.86.)

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 26.10.86.)

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 хождения*, что объясняется прекращением регулярных общений Руси с христианским Востоком после завоевания турками Константинополя, а связи с Западной Европой только налаживались". (В.В. Кусков. История древнерусской литературы. Изд. 5-е. М., Высшая школа. 1989. с.214)

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)

* Жанр древнерусской литературы.

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." (А. Фальковский. "Проблемы..." "Советская эстрада и цирк" № 1. 1989)

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" 23.03.89.)

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 Джими 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". (А.С. Козлов. 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 поразительные 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 мэгзин", Лондон. Цит по: "За рубежом" № 43. 1987)

ПРИМЕР 416: "С другой стороны, наблюдается рост интереса к кантри и фолк-музыке. Эти жанры вызывают споры, современные они или нет. Одни говорят, что фолк 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." (Р. Джангужин. "Понять - значит пережить". Литературная газета 10.12.86)

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." (В.Васина-Гроссман. 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..." (О.В. Яхонт. 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. (М. Швыдкой. "Рядовые, лейтенант Володька и многие другие". Литературная газета. 1.05.85)

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". (Н. Старцева. "В командировку или в отпуск?" Литературная газета 3.12.86)

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". (V. Mājniece. "Tukstots un viena nakts - pro et contra". Literatūra un Māksla. 24.05.85)

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." (Т. Мартынова. "О Юрмале-87 без иллюзий". "Советская культура" 13.08.87)

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 неременной 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 услугой для слуха". (Л. Тарасов. *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" 25.10.88.)

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 (яркое талантливое меньшинство) и пользуются популярностью, то в целом современная "серьезная" музыка - наименее слушаемая область музыкальной культуры. Так произведения молодежной музыки составляют около 75% на рынке грамзаписи в западноевропейских странах, доля классической музыки - 10%, а современная серьезная музыка составляет лишь 0,6% из 10% упомянутых." (И.В. Орлова. "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." (В.Васина-Гроссман. Книга для любителей музыки. Советская Россия. 1964. с. 111)

Интересно сравнить этот пример с высказыванием великого русского балетмейстера конца XIX - начала XX вв.

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 улыбкой 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". (I. Dolgopolovs. Stāstī par māksliniekiem. 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..." (S. Cielava. *Mākslinieks un viņa darbnīca. 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, усладить, 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." (Н. Хелу. *Мозаики V-VI веков в Ливане. В сб.: Панорама искусств N 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. В сб: 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: А. Рассадин. "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". № 5. 1990)

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..." (В.В. Кусков. 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"... "возлюбилша 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: толстехунок, миленькой, стоит, и ноги-те у него, что стульчики. Ох, ох, бедная Русь, чего-то тебе захотелось немецких поступков и обычаев!" (В.В. Кусков. 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." (С. Балашова. "Откуда глухота к джазу." Советская культура. 28.02.89)

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?" ("Горячее кресло". Интервью с М.И. Костюрой, замдиректора Росконцерта. Советская культура. 9.02.89)

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 "сверенных", 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?" ("Пора конкретных дел". Интервью с эстонским режиссером Арне Микком. Советская культура. 12.11.88)

"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". (В.З. Черняк. 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." (Н. Попова. "Ищу полдень". Советская культура. 25.07.89)

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 "исписался", а Гребенщикова уличить в плагиате. Этим, с моей точки зрения, героям жанра мы обязаны прежде всего тем, что в этой музыке еще осталась душа". (Стас Намин. "Всему свое время". Московский комсомолец. 21.07.89)

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 пожинаем сейчас в экономической, социальной, нравственной сферах жизни общества, – следствие глухоты руководящих и планирующих органов к предчувствиям писателей". (В. Крупин, писатель. Литературная газета. 1.01.88)

Идет массивованная 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 целом. 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". (О. Чиладзе. "Ноев ковчег". Литературная газета. 3.12.86)

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.Л. Доктороу – 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 произведении 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. 24.09.86)

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..." (П. Загребельный. "Тревожась, но надеясь". Литературная газета 10.12.86)

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 основном мыслит и чувствует так же, как сам писатель, вернее, как ему хочется, чтобы он мыслил и чувствовал." (О. Чиладзе. "Ноев ковчег". Литературная газета 3.12.86)

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 19.11.88)

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. Брэдбери: *"Утопающий хватается за все что угодно, но если он вцепится в эти ку 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 сформированной ранее идее. <...> 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 истиной 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".

Отгромное 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: Г.Шмидель. 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 Мужичского обычно направлены против абстрактных понятий слепоты, жадности, разврата и т.п.)" (Б.Р. Виппер. 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 Брунеллески. Прием этот быстро распространился в культовой архитектуре, получил наиболее законченную форму на фасаде церкви Иль Дезу в Риме и вышел за пределы Италии." (В.Ф. Маркузон. Античные элементы в архитектуре итальянского Возрождения. В сб.: 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 - бибоп, элитарный для того периода стиль, не принятый как широкой аудиторией, так и большинством исполнителей." (А.С. Козлов. 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

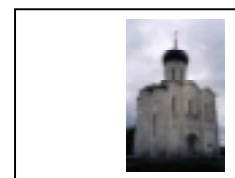
Не вливают также вина молодого в мехи ветхие; а иначе прорываются мехи, и вино вытекает, и мехи пропадают; но вино молодое вливают в новые мехи, и сберегается то и другое.

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. (рис....)

Церкви на Руси строили и до XI в. 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 в. на Руси стали строить каменные крестово-купольные церкви. И в них были автоматически перенесены эти изменения. Таким образом, новые храмы можно рассматривать, как новую ХС (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 ХС (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 вынуждено приблизительны. 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 останавливают 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.)

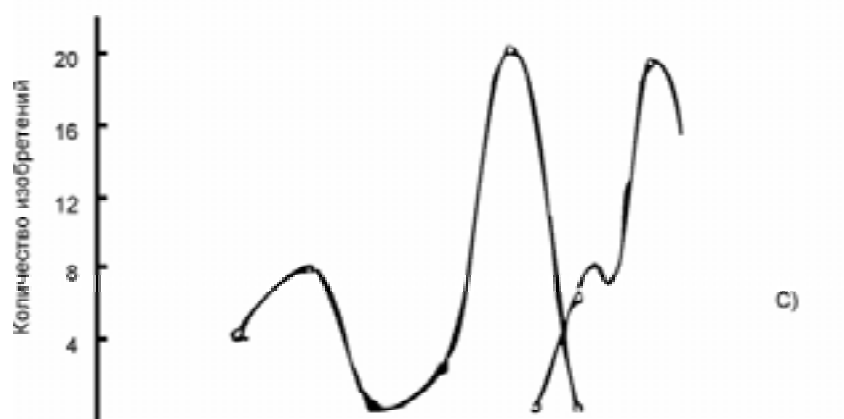
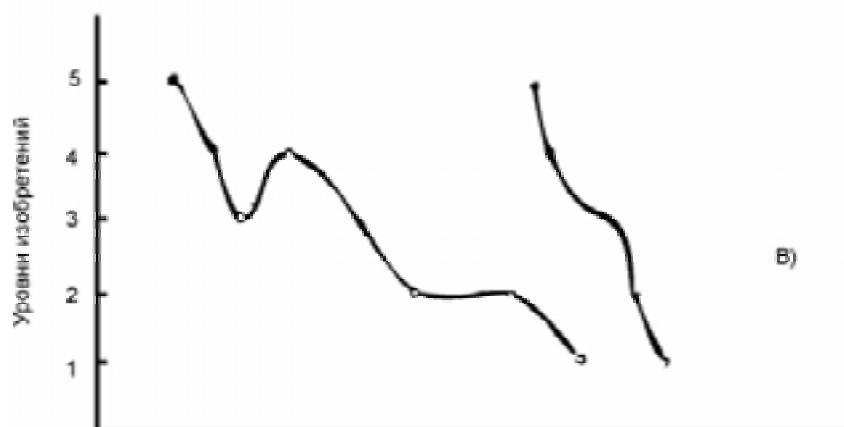
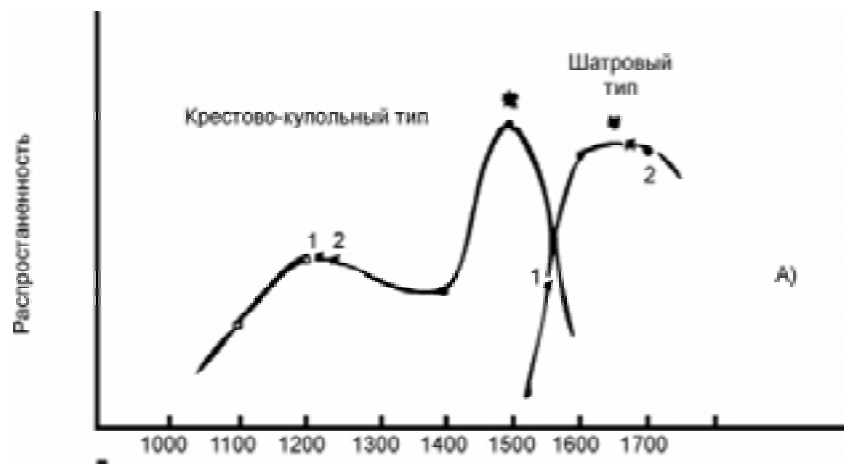
Как видим, и график А (крестово-купольные строения) и график Б (шатровые строения) и все их дополнительные графики принципиально не отличаются от теоретических кривых. Налицо все этапы развития и все их признаки. Первый период выражен нечетко. Возможно, сказывается неточность модели. Но можно допустить 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.



376. Росток древа русского реализма

*"ПУШКИН Ал-др Серг. (1799-1837),
рус. писатель, родоначальник новой рус.
лит-ры, создатель рус. лит. 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 церковно-славянским языком, вдруг возникла реалистическая проза Гоголя, Достоевского, Толстого? С ясной разговорной речью, с понятной образной системой. Можно объяснить это ничем 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 ощущения самоценности 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 церковно-славянской 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.

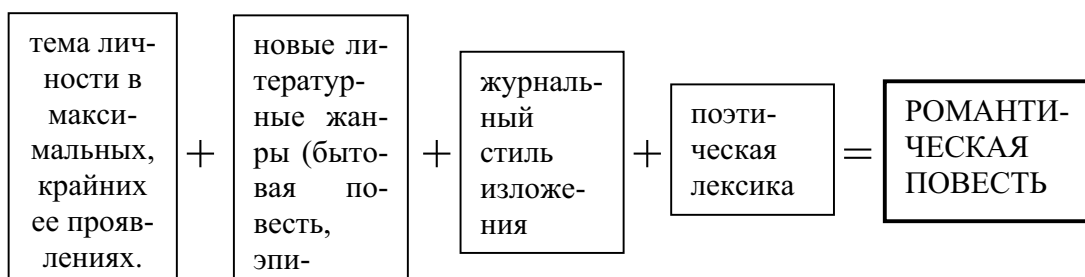
Вот в эту-то культурно-литературную обстановку и попали новые темы. И тут оказалось, что русский язык совершенно непригоден для литературы!

"Русский метафорический язык находится у нас еще в диком состоянии. Дай бог ему когда-нибудь образоваться 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 беспорядком 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 церковно-славянскому 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 ругал) — 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". *

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, педагогией.

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 писательниц. 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

* 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.)

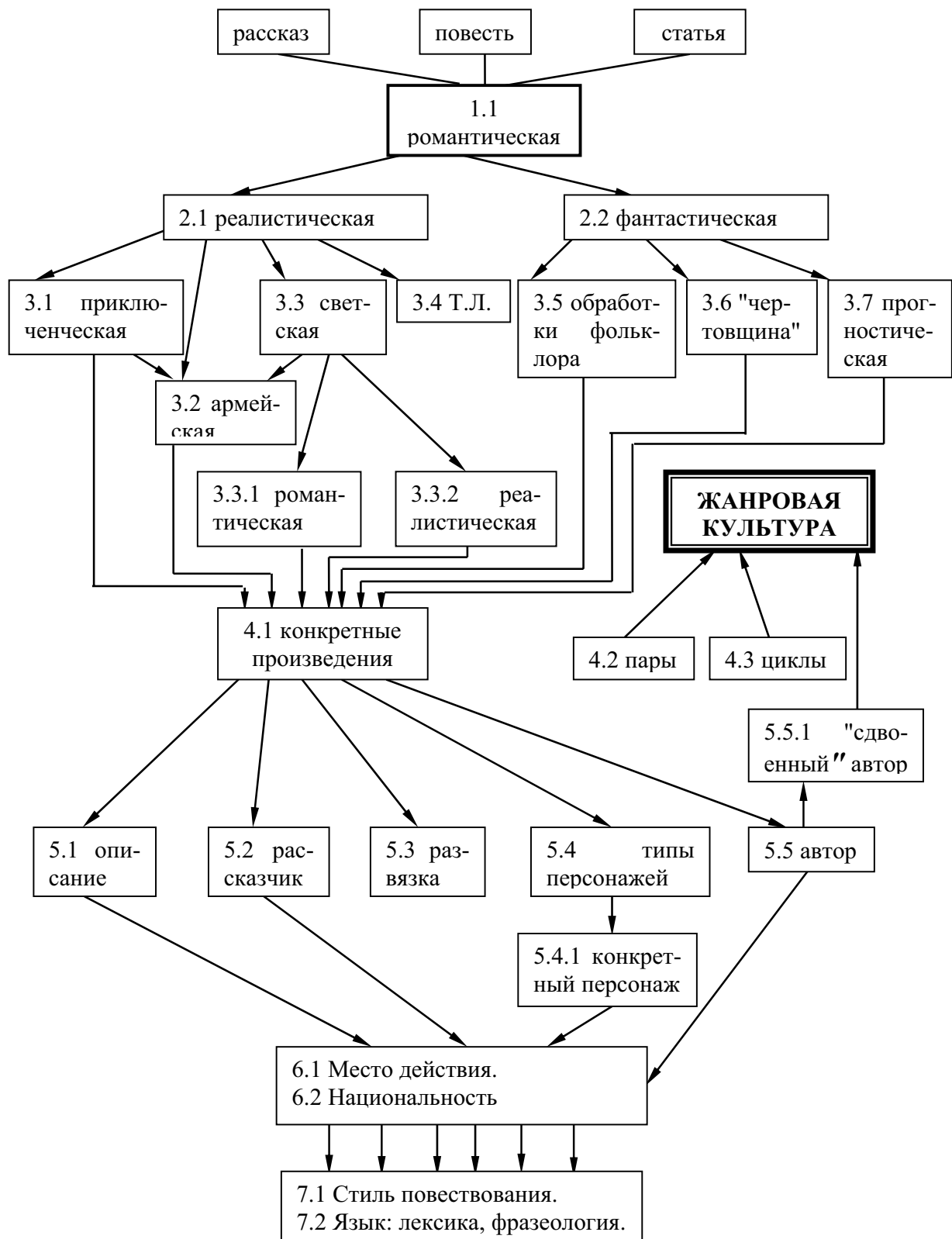
Рейхман" ("Анна Каренина" написана в 1873-77 годах). Сюжеты (кроме финального самоубийства) почти идентичны.

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 ... 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, оюращивание 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:

- - первая цифра означает номер ранга (1 — ранг всей романтической повести; 2 — ранг основных направлений и т.д.);
- - вторая цифра означает вариант воплощения этого ранга;
- - 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, читателей и пр. 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. *

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, преступление наказание 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.

* *Иными словами, нас интересует, съедобен ли суп, а не благие намерения повара.*

3.5. Народные представления о добре и зле (точнее, представления писателей о народных представлениях). Одна из наиболее частых тем — пробуждение совести у великого грешника.

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 выигрышных 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 заикленности, 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; чудаки; 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) гостинные 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 рассогласование — 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 Тревильский 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-романную структуру.

Тематика же романтической повести почти полностью перекочевала 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 подняты 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.

Темы у романтиков.	Темы у реалистов.
1. Антикрепостнические 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 — 1839, персонаж — Городков).	"Неточка Незванова" Достоевского — 1849, 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 — 1873-77.
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 XX 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. "Поручик Киже" Тынянова — 1928
12. Малороссийская "чертовщина" (Сомов — конец 20-х).	"Вечера на хуторе близ Диканьки" Гоголя — 1831-32 (прямое влияние повестей Сомова).

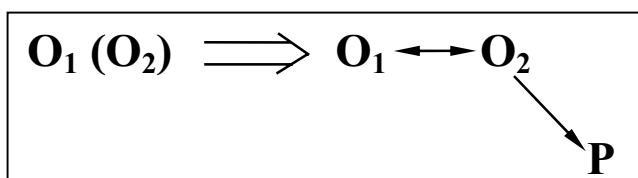
38. Некоторые стандартные решения художественных задач

...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 ведола, 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 кровожадном исступленьи
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. Dzintļaužu talanti. Rīga, 1984, lpp.14.)

ПРИМЕР 3. (О литовском композиторе Лаурушасе.) ...после резких, "властных" аккордов... вдруг неожиданно возник голос "морзянки" с характерным их орошо знакомым нам ритмом. Один единственный 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", 20.10.87.)

- система будет эффективнее, если O₂ 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 головой вертит:
Лишь только замолчу - ужалит он,
Я должен петь - до одури, до смерти.*

(В.Высоцкий. Человек. Поэт. Актер. М., 1990, с.76.)

ПРИМЕР 5. Как-то раз князь Трубецкой преподнес царице Екатерине II ее портрет, написанный действительно умело. Портрет царице 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. Dzintļaužu talanti. Rīga, 1984, lpp.32.**)

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 O₂ 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. (**Г.М.Козинцев. Наш современник Вильям Шекспир. Л-М., 1966, с.90.**)

ПРИМЕР 8. Из письма Ван Гога брату: "Я хочу написать портрет друга, пребывающего в больших местах, 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 белокурость 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 (стиль би-боп).

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.

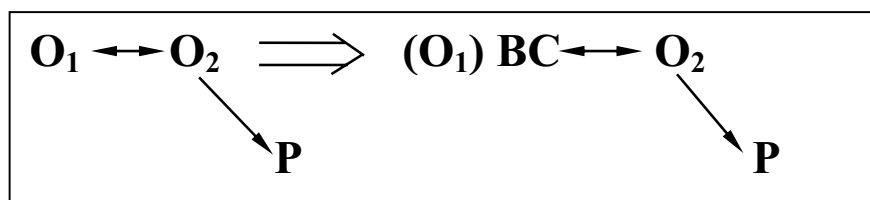
Как сделать фрески светлыми навсегда?

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". (Р.Гуттузо. Сикстинская капелла: фрески Микеланджело обретают первозданный цвет. Цит. по: "За рубежом", № 36, 1986.)

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!" (К.Воннегут. Завтрак для чемпионов. В кн.: Бойня N 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." (J.Dolgopolovs. Stāsti par māksliniekiem. Rīga. 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. (И.Эренбург. Хроника наших дней. Собр.соч.в 9-ти т. Т.7. М., 1966. 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.

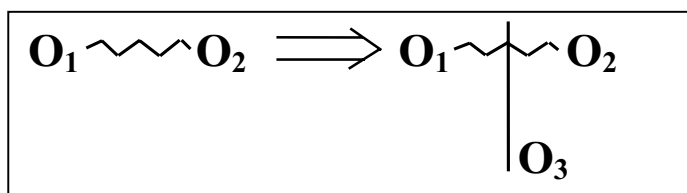
Второй элемент (Призрака) достраиваемой системы нельзя "присоединить" непосредственно к Гамлету. По **Стандарту 2** его следует ввести во внешнюю среду – в природу, в обстановку.

"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 мгновенье 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."

(Г.М.Козинцев. Наш современник Вильям Шекспир. Л-М., 1986. с.296.)

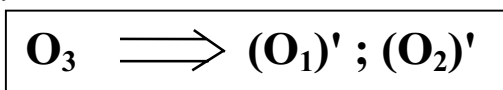
Стандарт 3.

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.



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". 16.11.84.)

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. (S.Cielava. Mākslinieks un viņa darbnīca. Rīga. 1983. lpp.90.)

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. (Э.Т.А.Гофман. Крейслериана. Собр.соч. в 3-х 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?

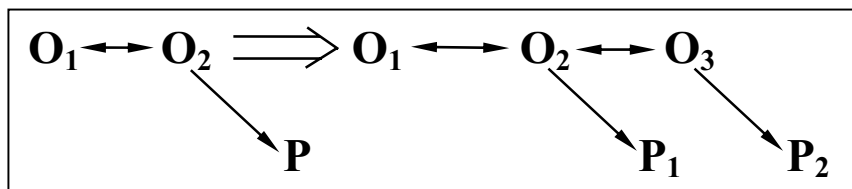
Решение задачи по Стандарту 3

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. (И.Павлова. Как разрушить Париж? "Советская культура". 28.05.88.)

Стандарт 4:

Если дана неполная система и необходимо повысить ее эффективность получением дополнительного результата, не мешающего основному, то задача решается построением ценного вектора. Для этого O_2 необходимо развернуть в самостоятельный вектор.



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..." (Л.Леонов. Русский лес. М., 1954. с.142.)

Первый результат – внешний вид толстячка – показан сравнением с шоколадной бутылочкой. Второй – показать

нелепость потуг толстячка выглядеть солидно – достигнуто 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. (A.Lejiņš. Ietīpība. "Literatūra un Māksla". 11.04.86.)

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."

(Н.Туманина. 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.

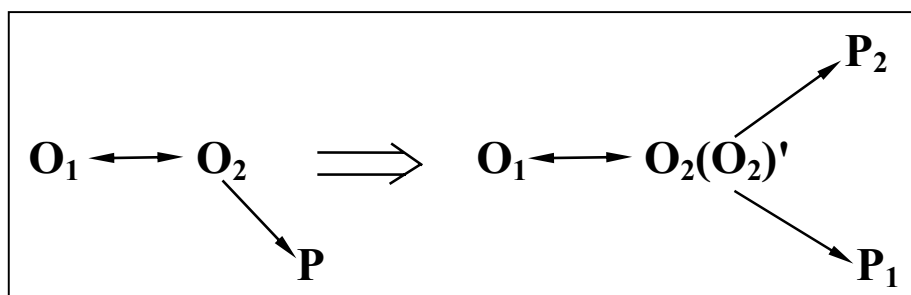
Как это сделать, не теряя значительности Аристодема?

Решение задачи по Стандарту 4.

Задача точно подходит под формулу стандарта: получить второе действие, не теряя первого. Трон (O₂ для получения первого действия) надо развернуть в самостоятельную систему, характерную для больного человека. В спектакле кресло оказывается на колесиках, как инвалидная коляска. (E.Tihvinska. "Ceļojums kopā ar režisoru". "Literatūra un Māksla". 06.07.84.)

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 веполь - 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 Гурова 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, Гуров находит потерянную ею перчатку. Чтобы теперь передать равнодушие Гурова к очередному "приключению" режиссер использует ту же перчатку - "...он кладет найденную перчатку на ограду перрона как ненужную уже вещь, как обычную случайную находку". (И.Хейфиц. Слышать друг друга. "Литературная газета" 24.12.84.)

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. (Г.М.Козинцев. 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.

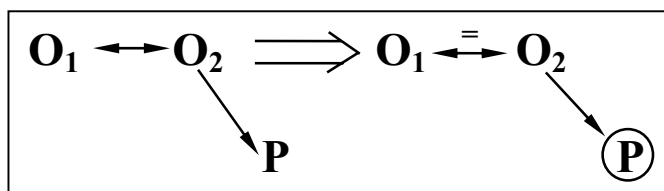
ПРИМЕР 22. В фильме А.Тарковского "Солярис" финальные кадры - спокойный и даже идиллический земной пейзаж: дом, луг, лес. Этот пейзаж отражает состояние, достигнутое, наконец, главным героем в мучительной борьбе с собой. Затем камера отодвигается, становится видно, что этот пейзаж - искусственно созданная 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 повышать 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 **P** будем обозначать усиленный результат.

ПРИМЕР 23. "Извозчик Иона Потапов весь бел, как привидение <...> Это 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 шее, приподнимается и больше по привычке, чем по нужде, машет кнутом. Лошаденка тоже вытягивает шею, кривит свои палкообразные ноги и нерешительно двигается с места." (А.П.Чехов. Тоска. В кн.: Толстый и тонкий. М., 1985. с.243.)

ПРИМЕР 24. Знаменитая фреска Леонардо да Винчи "Тайная вечеря" написана на стене монастырской трапезной. Перспектива, 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." (Л.Польская. 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 скиту. 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.

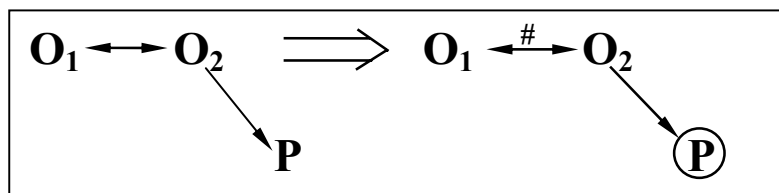
Решение задачи по Стандарту 6.

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 кинул на ковер ярко синюю подушку. Тогда все смогли убедиться, что по краям подушки ковер отражал синий тон, который переходил в фиолетовый." (S.Cielava. *Mākslinieks un viņa darbnīca. Rīga. 1983. lpp.86-87.*)

Стандарт 7:

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



Значком # в ТРИЗ принято обозначать наличие определенной структуры.

Вновь создаваемые системы обычно неструктурированы. Развитие структуры происходит следующим образом:

- придание системе равномерной пространственно-временной структуры;
- 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 структура 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 неравномерной ритмике, согласованной с содержанием. Теперь стихи работают на трех уровнях: наличия ритмики (это дает общий настрой), отдельных стихов со своей ритмикой (это отражает конкретную описываемую ситуацию или персонажа), самой неравномерности (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. (Л.Польская. 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 всупление (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. (В.Васина-Гроссман. Книга для любителей музыки. М., 1964. с.83.)

В частности, если система должна передать определенную структуру исходного объекта, то вводимым для этого элементом необходимо придать такую же структуру.

ПРИМЕР 29. Как в стихах передать момент, когда кончается авторская речь, предваряющая 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.

(А.Твардовский. 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. (Б.Бродский. *Связь времен*. М., 1974. с.108.)

ПРИМЕР 31. В фильме "Несколько дней из жизни И.И.Обломова" основная музыкальная тема "подсказана" 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. (И.М.Шилова. *Проблемы звуковой образности в советском кино*. М., 1984.)

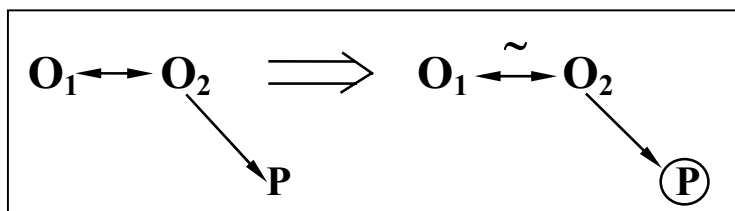
Примечание 3. Структура художественной системы уже сама по себе является сильным выразительным средством. Поэтому нередко встречается *переструктурирование* системы без развития структуры.

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.

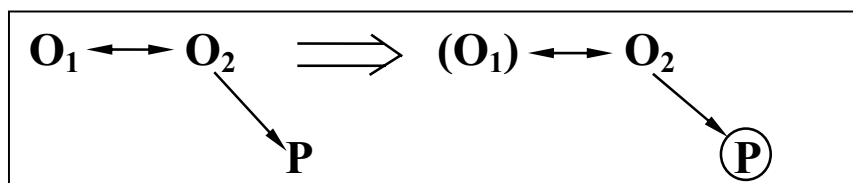
ПРИМЕР 34. В Вентспилсе состоялась выставка художника по металлу Паулса Сприндзанса. "Лаконичное по форме, трансформируемое украшение "Превращения" можно преобразовать примерно в тридцать вариантов." (L.Junkare. *Metāls, koks, tekstils. "Literatūra un Māksla". 07.06.85.*)

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 - Польско-Литовское государство, рогатое чудище с головой змеи и хвостом - Золотая орда, медведь - Московское княжество. Символы, в те времена вполне понятные и впечатляющие. (Б.Бродский. *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 Апкална на центральный проход падают длинные тени двух инвалидов войны с костылями. ("Literatūra un Māksla". 14.02.86.)

Примечание 6. Очевидно, что айсберговые веполи работают только для тех, кто обладает необходимыми знаниями, чтобы понять "подводную" часть. В этом сила (высокая идеальность) айсберговых веполей, 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 веполей - 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 веполям, 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 насыпает 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. (Г.Э.Лессинг. *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..." (В.Рынкевич. *Вершины драматургии Чехова. В кн.: 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*". 13.04.89.)

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." (А.Аникст. *Гамлет, принц датский. В кн.: У.Шекспир. Полн.собр.соч. в 8-ми т. Т.6. М., 1960. 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. (В.Васина-Гроссман. 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 войти. ("Родник", N 7, 1987.)

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. (Б.Бродский. 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. Аналогии: 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 – крокодиловому богу Себеку, другой – соколовому 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. **(В.Синюков. 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, насинают 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 простолюдинку 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 немного 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 Лиэпа. 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 равно великими. 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 протекать
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.*
2. Героями житий могли быть только православные святые.
3. Житие имело стандартную сюжетную структуру:
 - 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;

* *Исторические в тогдашнем понимании. Сюда могли входить и самые невероятные мифологические сюжеты. Но им верили, как историческим фактам.*

- 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.

4. 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.** 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 (mineйном). Короткий вариант быстро читался в церкви, а длинный затем читался вслух вечерами всей семьей.**

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.*

* *Последнее в те времена было настолько недопустимо, что, скорее всего, даже не приходило никому в голову.*

** *Но оба варианта были на одну тему, поэтому воспринимались как одно целое.*

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:

а) посторонние (из истории и мифов других стран) - такими стали, например, Александр Македонский, Василий Дигенис, Будда;

б) надсистемные (из собственной истории и современной жизни) - такими стали русские князья;

в) 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 канолах читателя. Так в "Об

ослеплении Василька Теробовльского" 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 блаженую страстотерпцу 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.*

Еще более интересная ситуация сложилась при переводе любовно-авантюрного византийского романа о Василии Дигенисе ("Девгениево деяние"). В

* Христианского патриарха в те времена тоже не могло быть в Иерусалиме. Но это был, очевидно, слишком сложный логический вывод.

этом переводе окончательно закрепились 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".*

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".**

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 главного. 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.

* Слово «поганые» происходит от латинского «*pagani*» – язычники.

** Интересно, что прототипом для святого Иосафа взят индийский принц Гаутама, более известный под именем Будда.

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, чтобы 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 славну 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 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 встречалась 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 официальное издание, как "Четьи Минеи". Туда входили житийные "бестселлеры года". "Житие

Александра Невского" попало в "Четьи Миней" 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 давно 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.* 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 те чувства, с которыми это действие совершалось. Биография героя постепенно становилась биографией его внутреннего мира. Это было

* К счастью, до конца этого сделать не удалось.

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 Русьскаго", 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.

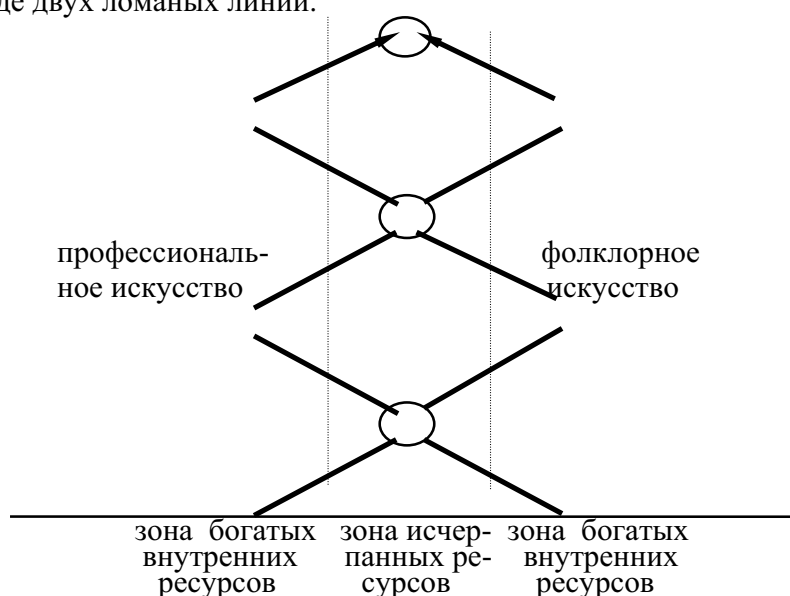
Сделаем небольшое отступление. Вообще, в исследовательской работе есть смысл делать такие отступления каждый раз, как только появится интересное наблюдение, интересная мысль. Мы уже не первый раз сталкиваемся с тем, что

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 истощенных 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.* 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 новые 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.

* Сейчас эти направления тоже профессионализировались, но поначалу-то они были типичным фольклором.

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 посылки 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 сбросить 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. роста 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...
(М.Н.Пожарская. 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 сформулировал 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-Щедрин 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. **(О.Кузнецова. Сказки о нашей жизни. "Русский путь" [Латвия], 6-12.01.92.)**

ПРИМЕР 454: "Мальш и Карлсон, который живет на крыше" в постановке Театра Сатиры (Москва). Часть действия - гонки фрекен Бок, Карлсона и Мальша 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 тронном короля и другой атрибутикой. По обеим сторонам границы в виде амфитеатра размещены зрители. В ходе спектакля канава как будто разламывается, включается в общую мизансцену инсценировки. **(Из интервью со сценографом Андрисом Фрейбергом.. "Literatūra un Māksla", 15.02.85)**

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 Каракесе. "Художники театра и кино", № 6, 1984.)

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 трещотками и бычьими пузырями на палках, и хохотом, гиком и свистом увлекает зрителей - в фойе на... ярмарку! (Ростислав Плятт. Учитель. "Советская культура" 3.12.88.)

ПРИМЕР 458: В варшавском Театре Охоты по окончании спектаклей руководитель театра Ян Махульский обсуждал их со зрителями. (Ю.Соломонов. Диалоги Яна Махульского. "Советская культура" 16.01.88.)

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, вспыхивают 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 присяжными 200 лет назад, – решении, стоившем Лесюрку жизни. (Д. Якушкин. Цена ошибки. "Советская культура" 19.01.88.)

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. (И.Кравченко. Тайна Калиосто или Поэзия подобий. "Советская культура", 4.08.87.)

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 физпротиворечий.

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. Желаящие 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" несогласованна. 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.*

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 с возникают ускорением, то картина получается удивительной.

В какой-то мере решению этой проблемы может помочь общая теория развития искусств.

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.**

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.

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.

* В ряде школ это практикуется и небезуспешно. Но за рамки эксперимента пока не вышло.

** "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.

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 веполы. 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 перевести в надсистему - скажем, удвоить. Заготовлены и отрепетированы два варианта - в зависимости от поведения зрителей. Если зрители, условно говоря, "за" - то развертывается 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 отлично включился в спектакль.) 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. Последействие, 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 "всенародным". 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 "всенародному" 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 сужденья
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, зарождаясь 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 попарных 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 насыщенный 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, интерьерными. 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.

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.

(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. Мы надеемся, что предложенная нами 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 Хоукинга. Это не популярная литература, более того, это научная литература высокой сложности. И все же книги Хоукинга 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 тоскливым 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 взяли 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” новой 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. (В.И.Коровин. Среди беспощадного света. В кн.: 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. (Л.С.Левитан, Л.М.Цилевич. Основы изучения сюжета. Рига. Звайгзне. 1990. с. 90-19)

Пример 463: Тихон оказывается куда благороднее своего соперника: потрясенный, в слезах, он жалеет жену, пытается заступиться за нее, – и Катерина в беспомощности 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. (33.5. Л.Кашук. Творческий метод Питера Брейгеля Старшего. В кн.: 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. (А.Каменский. За мертвой и живой водой. В кн.: 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). (Б.Р.Вишпер. 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 этой 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... (Б.Р.Виппер. Введение в историческое изучение искусства. М., Изобразительное искусство. 1985. с. 83)

Пример 469: ...скульпторы точно рассчитывали оптический эффект статуй, помещаемых на фронтоны: 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 совершенно 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 непаханое 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 изготовлялись всякого рода рельефы, так называемые диптихи (двустворчатые 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, зеркала, 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. (Б.Р. Виппер. 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. (А.А.Формозов. **Что такое наскальные изображения. В кн.: Панорама искусств. №8. М., Сов. художник. 1985. с.37-38)**

Иными словами, более ранний зритель не умел представлять себе ненарисованные элементы сюжета. Для него 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, его ведущий принцип – символизм. <...> Средневековый человек был убежден, что символы скрыты в природе и в самом человеке, символическим смыслом наполнены исторические события. (В.В.Кусков. **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. (В.В. Кусков. **История древнерусской литературы. Изд. 5-е. М., Высшая школа. 1989. с. 282)**

17 октября 1672 года в комедийной хороmine показан был первый в России спектакль "Артаксерксово 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. (Л. Тарасов. **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, возмущался непривычными словечками, такими, как "зеленя", "сухмень", "лотошить", "жбан", "бакша"... (И. Рыжов. **"...кругом Россия - родной край". "Советская культура". 6.11.88.**)

* Как, впрочем, и любой другой средневековой литературы. И всего средневекового искусства.

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 тягучие спектакли с криками и кривляньями. 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 проёмы 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. (В.Ф. Маркузон. *Античные элементы в архитектуре итальянского Возрождения*. В сб.: *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 кватроченто 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. (А. Каменский. *За мертвой и живой водой*. В кн.: *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.* 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. (В.И.Беликов, В.П.Николаев. *Тонга - последнее королевство в Океании*. М., Знание. 1991. с. 17)

Перед нами типичное противоречие, решаемое с привлечением надсистемных ресурсов.

* То есть, общая деятельность группы, отвечающая на требование надсистемы.

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. (С.А.Арутюнов, Р.Ш.Джарылгасинова. 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 возможность 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 г. 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 не описанных 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) крайнюю культурную нетерпимость (Грибоедов, Достоевский, Белинский...). Но именно она формировала настроения больших групп, притом 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 провозглашал 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. Координаты 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. (О.Мороз. 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.

Мир исследований - огромный и поэтический 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 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 интересует.

* * *

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, пойдем и дальше вместе? Нас ждут удивительные приключения, потрясающие находки и открытия. Нам встречаются горы аргументов "за" и "против", попутные ветры удачи и жестокие шторма критики. С нами будет все больше и больше друзей и коллег - их и сейчас немало. И когда настанет время ответить на простой вопрос: а что же я оставляю на земле? - нам с вами будет что сказать.