

«ИСКУССТВО» ОТ СЛОВА «ТЕХНИКА»

Ю. С. МУРАШКОВСКИЙ,

г. Елгава, Латвия, 1990 — 23.07.2005

Мой уважаемый коллега Марк Баркан (США) настоятельно просил меня прислать для публикации какую-либо из моих старых статей в области искусства. Я пытался отговорить его от этой затеи. Те статьи давно устарели, в них много наивных ошибок начинающего, многое сегодня видится совсем иначе. Но устоять против Марка невозможно. И тогда я вспомнил об одной статье...

Эта статья была опубликована в «Журнале ТРИЗ» в 1990 году. Перечитав ее сегодня, я подумал, что глупостей в ней меньше, чем в более ранних статьях, зато есть главное для меня на сегодняшний день — показан ход исследований, показано развитие темы во времени.

Я ввел минимальные коррективы (исправил фактические ошибки и опечатки). И добавил это предисловие, в котором прошу современного американского читателя иметь в виду две вещи. Во-первых, статья написана 15 лет назад. С тех пор многие планы, намеченные в статье, реализовались. А во-вторых, в ней большая часть примеров из советского искусства, далеко не всегда понятного американцам.

Как бы там ни было, желаю всем больших творческих успехов!

ВОПРОСЫ И СОМНЕНИЯ.

Когда в конце 19 столетия в США появился джаз, на него полились потоки грязи. Музыканты и музыковеды утверждали, что это «поверхностная, неграмотная «музыка», что это признак отсутствия культуры и т.п. Во второй половине сороковых годов в СССР из производства были изъяты десятки пластинок с записями Шульженко, Утесова, Бернеса, джаз-оркестров под управлением Цфасмана, Варламова и других. Появилась даже поговорка: «Сегодня ты играешь джаз, а завтра Родину продашь». Мотивы были те же — низкопробная музыка, отсутствие культуры.

В этом году (1990 — Ю.М.) в одном из молодежных журналов можно было прочесть такое заявление: «Появились более доступные и простые направления — диско, рок, и молодежь пошла за ними, не утруждая себя более глубокими поисками. Джаз требует ... определенной культуры слушателя».

Так что же такое джаз — искусство или примитив? признак культуры или бескультурия?

Человека, не читавшего Шекспира, не любящего балет, не восторгающегося стихами хороших поэтов, не замирающего от музыки Чайковского называют некультурным человеком. Лев Толстой, Федор Шаляпин — символы нашей культуры. Но Толстой не любил Шекспира, отрицал балет и считал поэзию неестественной, а Шаляпин не выносил музыку Чайковского.

Что же тогда такое «культурный человек»?

Театральные обозреватели отмечают, что посещаемость спектаклей по пьесам Чехова резко упала. Они объясняют это падением духовности нового поколения. Два-три поколения назад пьесы Чехова были в массовом порядке освистаны и потерпели сокрушительный провал. Видимо, то поколение тоже не обладало высокой духовностью. Получается, что носителем истинной духовности является только одно поколение.

Но почему же именно это поколение так воинственно встретило цветное и звуковое кино, музыку Шостаковича, поэзию Пастернака и многое, многое другое? Почему именно оно так оголтело борется против рок-музыки даже сейчас, когда это уже нельзя объяснить «застойным» давлением сверху?

Вообще-то в такой форме эти вопросы возникли передо мной не сразу. Вначале был невольный эксперимент. В студенческие годы я поигрывал в рок-группе факультетского масштаба и писал того же масштаба песенки. И однажды случилось в дружеской обстановке сыграть одну из этих песенок профессиональному

музыковеду. Тот долго морщился, что самостоятельное творчество — это, конечно, неплохо, но при чем тут искусство?.. Примерно через полгода в аналогичной обстановке этот же искусствовед услышал эту же песенку еще раз, но, к счастью, не вспомнил ее. А я возьми да и скажи, что написал ее Пол Маккартни. И услышал немало теплых слов, наиболее частым из которых было слово «подкупает».

Вот тогда-то и возникло некоторое сомнение. А есть ли вообще у искусствоведов какие-то критерии оценки произведений искусства? Или они ограничиваются «подкупанием»?

Первый пласт литературы об искусстве и его понимании ошарашил. В нем либо вообще ничего конкретного не было, либо были заросли терминов, очень иностранных и очень непонятных. На этом попытка проникнуть в тайны искусства оборвалась. И никогда не возобновилась бы, если бы не знакомство с ТРИЗ.

ПРОБЫ И ОШИБКИ.

Точнее, тогда, в 1974 г. слова ТРИЗ я еще не слышал. Был АРИЗ. Правда, в конце учебы преподаватель сказал, что поговаривают о каких-то «веполях», пытаются (явно преждевременно!) назвать все это теорией, но это выдумки, нечто непонятное и ненужное.

А тем временем приходили новые материалы, завязывались новые знакомства, «непонятные выдумки» становились все более понятными, системными. И в 1979 г. желание все-таки понять, нет ли чего-нибудь подобного и в искусстве дошло до уровня конкретных попыток.

Первая цель была такой: поискать приемы создания хороших мелодий. Рассматривалась внешняя структура — «геометрия» мелодий. Через полгода сбора стало выясняться, что таких приемов великое множество, причем классифицировать их не удавалось. Неудачей окончилась и попытка установить, какие из этих приемов приводят к созданию «приятных мелодий», а какие — нет. Некоторые приемы встречались заметно чаще других. Естественно было предположить, что они и наиболее сильные. (Как впоследствии оказалось, дело обстояло как раз наоборот).

Целый ряд очень красивых мелодий написан по принципу: первые три звука понижаются, остальная длинная часть фразы повышается. Сравните две такие разные песни «Битлз» как «Yesterday» и «All my loving». Структура одна и та же.

Была сделана попытка применить эти приемы на практике. Действительно удалось написать несколько красивых мелодий. Но почему-то они никак не производили на слушателей того же впечатления, что и песни «Битлз». Однако первая «удача» окрылила.

Вообще-то, искусство по-древнегречески «тэхнэ». Налицо несомненная связь в происхождении техники и искусства. Технические системы подчиняются одним и тем же закономерностям, независимо от того, идет ли речь о паровозах, ткацких станках или приборах для измерения светового давления. Значит и все виды искусства должны подчиняться закономерностям, справедливым для одного из этих видов. Иными словами, прием, сильный для музыки, должен быть сильным и в других искусствах.

... Честно говоря, удар был сокрушительным. Желание заниматься этим делом снова пропало на несколько лет. А ну-ка, попробуйте применить эти повышения-понижения в литературе? в скульптуре? в живописи? Ничего, абсолютно ничего! То есть, ни малейшего намека!

Теперь то мы знаем, что это было совершенно закономерно. Нужно было идти обратным путем: собрать материал из разных искусств и искать общее. В последние десятилетия даже традиционное искусствоведение признает, что многие теоретические неудачи связаны с так называемым «литературоцентризмом» — попытками вольно или невольно навязывать всему искусству частные

закономерности литературы. Но тогда разочарование было уж очень сильным. Вывод был однозначен: хватит, пора бросать это дело!

Но коготок увяз — всей птичке пропасть! Все, что с тех пор приходилось читать, видеть или слышать по поводу искусства, невольно рассматривалось уже в новом свете: как это применить для понимания художественных процессов? Потом, когда дело сдвинулось с мертвой точки, оказалось, что именно за этот период накопилось множество материала — только он не рассматривался тогда как материал. Собственно, шел поиск задач в искусстве, попытка понять, что вообще такое — задача в искусстве.

СХОДСТВО И РАЗЛИЧИЕ.

Проблеск появился через три года.

Пример 1: В практике вокальных ансамблей интервал, «расстояние» между голосами исполнителей изменялся от октавы (восемь ступеней) в Древней Греции до терции (три ступени) в наше время. Меньший интервал считался некрасивым, «диссонирующим». Но ресурсы выразительности терции исчерпались. Джазовые музыканты, а затем «Битлз» начали применять меньший интервал — секунду (две ступени). А чтобы избежать диссонанса, они «растянули» секундный интервал за счет хорошо звучащей терции между каждым из голосов и аккомпанирующими инструментами. Ресурсы выразительных средств вокальных ансамблей резко расширились.

Пример 2: Еще одно сильное выразительное средство в музыке — модуляция, переход из одной тональности в другую. Но опять-таки, далеко не между всеми тональностями этот переход звучит хорошо. Моцарт, работая над оперой «Дон-Жуан», в партии Командора задумал такой ход: половина фразы поется в одной тональности, половина в другой. Тональности были подобраны так, чтобы достигалась максимальная выразительность. Но оказалось, что именно между ними модуляция звучит плохо. И Моцарт ввел между полужазами промежуточный аккорд, состоящий из звуков конца первой полужаза и начала второй. Это был новый вид модуляции.

Начало проясняться, что же такое задача в искусстве. Есть какое-то выразительное средство. Оно работает до тех пор, пока к нему не предъявляется претензия со стороны надсистемы или от своих же подсистем, которую оно выполнить уже не в состоянии. Тут-то и возникает противоречие. И решения, точнее, принципы решений, довольно похожи на принципы из систем технических. Сравните задачу Моцарта со ставшей уже классической задачей о перевозке шлака. И там, и там два элемента вредно взаимодействуют. И там, и там решение заключается в том, что между этими вредно взаимодействующими элементами вводится нечто производное от самих элементов. Пена из шлака и воздуха, аккорд из звуков обеих тональностей — какая, в сущности, разница?

Дальше дело пошло быстрее. Начали набираться примеры из других видов искусства. Некоторые складывались в маленькие цепочки, линии. Сперва это были примеры низких рангов, на уровне выразительных средств. В них четко выделялись противоречия типа технических — художественные противоречия (ХП). А внутри них тоже лежали физпротиворечия, причем настолько «физические», что этот термин не вызывал неудобств.

Пример 3: Мощным выразительным средством, динамизировавшим немое кино, фактически превратившим его в особый вид искусства, стал монтаж. Вместо малоподвижных фигур и декораций, зритель видел на экране резкие смены планов, переходы от крупных портретов к фигуркам у самого горизонта — причем в наиболее художественно выигрышном сочетании. Но вот в кино пришел звук. Он записывался тогда одновременно со съемкой. Резать и монтировать такие фильмы стало невозможно.

ХП: если смонтировать кадры, то фильм будет динамичным, но разорвется речь персонажей.

ФП: отснятый материал должен быть подвижным, чтобы сохранить достигнутый уровень динамичности фильма, и не должен быть подвижным, чтобы не разорвать звук.

Как видим, перед нами физическое противоречие, ничуть не менее физическое, чем в технических системах. Но на этом сходство не кончается. Приемы разрешения физпротиворечий

тоже в основном совпадали — те же разделения в пространстве, во времени, те же системные переходы... Задача о монтаже, например, решилась следующим образом: вместо «движения» кадров (при монтаже) по специально намеченным траекториям стали двигаться в кадре актеры — этот прием получил название «глубинной мизансцены». Типичный переход к антисистеме.

Все это достаточно легко классифицировалось, находило свои места в общей картине. Неудивительно — помогала ТРИЗ, ведь благодаря ей мы могли сразу определить, куда отнести то или иное явление. Но попадались примеры, которые обычным тризным понятиями объяснить не удавалось. Постепенно они накапливались.

Пример 4: В 1918 г. скульптор А. Матвеев работал над памятником К. Марксу. Ставилась естественная для того времени тема — показать величие мысли Маркса. Средство тоже было взято традиционное — высокий лоб. Но результат оказался недостаточно впечатляющим, а увеличить лоб уже было невозможно — искажались пропорции лица. Скульптор решил проблему так: придал лицу Маркса мелкие острые черты. На таком фоне лоб становился как бы еще выше.

Здесь явно был применен какой-то принцип, отсутствующий в «железной» ТРИЗ. Несколько десятков таких примеров прояснили суть приема — разделения сравнением: одним свойством объект обладает сам по себе, а антисвойством — по сравнению с каким-то другим объектом. Дальнейшее накопление материала позволило еще кое-что уточнить в применении этого принципа.

Другой вид примеров поддавался еще труднее. Поначалу они даже не укладывались в какие-то рамки, казались отдельными, не связанными между собой.

Пример 5: В художественно-документальном фильме «Риск» текст и кадры об атомном противостоянии СССР и США, эпизод о Карибском кризисе сопровождает музыка из балета Прокофьева «Ромео и Джульетта» — тема смертельной вражды Монтекки и Капулетти.

Пример 6: Женские изображения в первобытном искусстве возникли впервые в ориньякский период (ок. XXX тыс. до н.э.), достигли потрясающей степени реализма, а к периоду мадлен (XV—X тыс. до н.э.) постепенно превратились в треугольник — схематическое изображение женского полового органа.

Эти примеры дают возможность сделать главный вывод, что материал по художественным системам укладывается в какую-то линию — линию рождения, развития, смерти этих систем. Линию закономерную и внутренне обоснованную. Системы любых рангов — в том числе и высших: жанры, виды искусства — не застыли в своей «вечной и неизменной ценности», а меняются, обновляются. Так же, как технические системы, их постоянно преследуют противоречия, они так же стремятся динамизироваться, согласовывать свои внутренние параметры, так же разворачиваются и свертываются, постоянно повышая свою идеальность, используя все более и более глубокие ресурсы*.

Становится понятно то, с чего мы начали. Жанры, виды искусства рождаются — тогда они плохи и «бездуховны», как пьесы Чехова; развиваются — тогда они вершины духовности, как пьесы Чехова; и, наконец, теряют свое значение в изменившемся мире, как пьесы Чехова. Поколение, воспитанное на этапе развития, естественно, считает свою систему высшим проявлением культуры, и обвиняет в бездуховности как предшественников, так и потомков. Следующая система поступит точно так же. В продолжение истории о джазе: один из корифеев раннего советского рока назвал второе поколение рок-музыки «хулиганством». Не правда ли, очень похоже на эс-образную кривую? Столь же похожими оказались и сопутствующие кривые — количества, уровней и эффективности «изобретений», художественных находок.

* Последние исследования показали — системы высших рангов развиваются не так, как системы более низких. Механизмы ТРИЗ для описания этого развития оказались непригодны. Некоторые закономерности развития систем высших рангов выявлены, но основная работа еще впереди.

Но заметим принципиальную деталь: художественные системы похожи далеко не на все технические, а только на один класс — на измерительные, обнаружительные системы. Обратимся к примерам:

Пример 7: В мультфильме «Бимини» (реж. Арнольд Буровс) главный герой Дон Леон из вдохновенного юноши превращается в многоопытного морского волка, а затем в немощного старца. И вся жизнь его проходит в поисках мечты — острова Бимини. Как показать, что при всех изменениях в жизни героя остается постоянным само течение жизни? Буровс вводит классического ангела — упитанного розовощекого младенца, который парит над Доном Леоном и пересыпает песок в песочных часах.

Пример 8: А как показать в скульптуре не только персонаж, но и саму его жизнь, дела? Скульптор Баранов вводит в свои композиции кроме самой фигуры, еще и предметы, окружение (Пушкин в летнем саду, Ломоносов в лаборатории и т.п.).

Пример 9: В музыкальной поэме «Жизнь героя» Рихард Штраус намеревался показать свою биографию — со всей борьбой против недоброжелателей и врагов. Как это сделать музыкальными средствами? Композитор вводит в поэму элементы своих произведений, написанных в соответствующие периоды жизни.

В этих, как и во многих других примерах, просматривается такая «вепольная» структура: есть тема, но она не показывается должным художественным образом (есть объект, но нет приемлемой информации о нем). Вводим некий инструмент (ангела, предметы, отрывки произведений), который и делает информацию приемлемой для нас, художественной.

Пример 10: Рентгеноскопический анализ картины Рембрандта «Даная» показал, что первый ее вариант был просто переписан с одноименной картины Карраччо. Но этот вариант не давал нужного эффекта — не отражал порыва Данаи, ее движения вперед. Чтобы этого добиться, Рембрандт ввел несколько новых приемов, которых не было у Карраччо. Например, светлое пятно на подушке за головой у Данаи не соответствует распределению света — его не может там быть, оно появится только после того, как Даная еще немного «поднимет голову». Согласованы в направлении движения и элементы надсистемы — занавес, жест служанки. Все это «инструменты», сделавшие неподвижный вариант подвижным. Картина Карраччо известна только специалистам, картину же Рембрандта знают очень многие, — и она стоит того.

Аналогично техническим системам художественные не остаются на уровне простых структур. Обнаруживаются более сложные, аналогичные комплексным, двойным, цепным вепольям. Видна и линия повышения идеальности инструмента — ведь его можно «сделать» из посторонних элементов (ангел), из внешней среды (предметы, отрывки прежних произведений). А можно и еще идеальнее — в качестве инструмента взять одну из «своих» подсистем.

Пример 11: Скульптура В. И. Мухиной «Рабочий и колхозница» создавалась для павильона СССР в Париже. Естественно, она должна была соответствовать композиции здания, на крыше которого ее предполагалось установить. В здании (архитектор Ионафан) доминировали две линии — горизонталь и вертикаль. Вертикальная линия скульптуры обеспечивалась высотой скульптур. Как обеспечить горизонтальную? Мухина ввела развевающийся шарф, но это не дало нужного эффекта. Решение было следующим: широкий шаг фигур, особенно женской (шаг женщины почти равен ее росту).

И так же, как в технических системах; при столкновении двух развивающихся подсистем, при построении цепных структур, между инструментами может возникать вредное взаимодействие, которое устраняется теми же «техническими» приемами. И так же форсируются художественные системы при помощи динамизации, структурирования, согласования-рассогласования.

Пример 12: Слова «Дания-тюрьма» Гамлет произносил на фоне, который от постановки к постановке становился все более мрачным, согласованным с содержанием этих слов. Режиссер Козинцев в фильме «Гамлет» делает фон для этой фразы веселым и солнечным — жизнь кипит, тюрьма в ней не для всех, а только для гамлетов. После долгого согласования наступил этап рассогласования.

ПРОВЕРКА ТАКТИКОЙ.

Все эти логические построения прекрасно описывали довольно большой материал. Но чего стоит хорошее описание, если им нельзя воспользоваться для решения новых, еще не решенных задач. Но можно ли это сделать? Попробуем.

Пример 13: Н. Лордкипанидзе писал в «Литературной газете» (15.08.84): «Я бы сейчас сказал об одном из своих впечатлений, о том, как ставят классику. Смотрел в Дюссельдорфе «Дядю Ваню». Обстановка, житейские детали — все приближено к нашим дням, все переодето. Я спросил режиссера, во имя чего он это сделал, и услышал, что таким образом он хотел Чехова актуализировать, приблизить к зрителю. На мой взгляд, такое переодевание приносит прямо противоположный результат. Если герои живут сегодня, но разговаривают, как герои Чехова, они не вызывают доверия. Теперь не только иная лексика, но иной образ жизни, иные представления, мысли».

Перед нами типичная ситуация, еще не задача (и здесь аналогия с «железной» ТРИЗ!). Правда, из нее легко выделить саму задачу. Центром ее является одежда персонажей. ХП: «Если персонажей одеть по-современному, то это приблизит их к нашим дням, но будет контрастировать с речью». ФП: «Одежда должна быть современной, чтобы приблизить героев к нашим дням, и не должна быть современной, чтобы не контрастировать с речью».

Теперь у нас остается не так уж много вариантов решения. Разделение в пространстве: часть одежды современна, часть — нет. Примерно так решил аналогичную задачу английский режиссер Питер Холл. Во времени: одежда то современная, то нет. На первый взгляд, не очень хорошо. Но кое-какие возможности тут заложены. Степень современности одежды может меняться в зависимости от ситуации, сцены. В последние десятилетия быстро динамизируется такая система, как декорации — появилось даже новое направление искусства — сценография. Одежда явно отстает, ее тоже неизбежно ждет динамизация. Еще один принцип: разделение между системой и ее подсистемами. Все детали одежды остаются такими, какими они должны быть, а вот общий контур, общее впечатление должно быть современным. Кстати, именно так поступил режиссер Козинцев в фильме «Гамлет». И это было несомненной удачей! Пойдем дальше, переход к антисистеме или к ее сочетанию с системой. По отношению к одежде тех времен антисистемой будет или отсутствие всякой одежды (этот вариант рассматривать не будем, хотя заметим, что театр эротики — это очень сильное направление, к сожалению, мало разработанное; он позволяет ставить даже трагические сцены), или суперсовременная одежда. Последнее можно было бы применить, но для этого необходимо сменить трактовку пьесы. Можно перейти в надсистему, объединив одежду с другими элементами внешней среды. Например, со светом. Современная светорежиссура позволяет проделывать чудеса с декорациями, реквизитом. А вот за одежду светорежиссеры пока берутся робко. Это явно перспективное направление, тем более, что уже накоплен целый ряд нерешенных задач, которые можно было бы решить этим путем. У нас остался еще один ход, тот самый, которого нет в технических системах: разделение сравнением. Одежда, «тогдашняя» сама по себе, должна выглядеть современной по сравнению с чем-то другим. С чем? По закону идеальности — с элементом внешней среды, с обычным для пьесы форм. Например, с мебелью. Сделать мебель совсем уж старинной, тогда задача будет решена. Сама же старинная мебель проблем не вызовет — в дворянской семье тех времен такая мебель вполне могла быть. Решение вроде бы хорошее, но не всегда выполнимое.

А пока подведем итоги нашего эксперимента. Мы получили два варианта, уже с успехом примененных на практике, два направления развития театральных подсистем — явно перспективных, одно туманное — предложение сменить

трактовку пьесы, и один вариант легко выполнимый, но по некоторым причинам неработоспособный в данном виде.

А ведь мы только прошли по поверхности. Видимо, сделанные выводы, найденные принципы все-таки работоспособны и для нерешенных новых задач.

Но в бочке меда, в радости накопления и понимания большого материала, постепенно появлялись ложки дегтя. Скорость накопления материала явно падала. С темы были сняты пенки. Дальше был только один путь — учиться. Ведь при всем интересе к теме, уровень был дилетантский, даже невежественный. Особенно это стало ясно после прочтения статьи Ю. Тынянова «О литературной эволюции». В самом начале века Тынянов наметил все основные пути, по которым пришлось на ощупь и путаясь идти. В этой маленькой статье было в общем виде все, с таким трудом найденное за несколько лет. Это было обидно, но это и подталкивало к учебе.

Сходство художественных и технических систем казалось нам вполне естественным, закономерным. У всех систем есть свои структурные свойства, которые определяются их стремлением именно как систем. Они и должны быть одинаковыми. А есть свойства материала, из которого «сделаны» системы — эти свойства могут и должны отличаться. Нельзя в художественных системах применить фазовый переход — материал их не плавится и не испаряется. А в технических системах не применишь разделение сравнением — мотор не станет мощнее, если его сравнить с другим, совсем слабым мотором.

Тем большим было мое удивление, когда в ответ на попытки рассказать эти, казалось бы, очевидные вещи, я услышал повторяющееся возражение — нельзя переносить из техники в искусство вепольный анализ, это не будет работать! Я пытался объяснять, доказывать примерами — все было бесполезно. Возникла проблема: либо я такой умный, что меня никто не понимает, либо что-то ускользает от моего внимания. Конечно, в этом случае термин «веполь» был психологически неудачен — он отпугивал не содержанием, а формой. Но я рискнул рассмотреть и второе объяснение. А за ним открывалась совсем новая дорога!

В самом деле, почему некоторые примеры воспринимаются легко и без возражений, а некоторые (причем число их быстро росло) — только после многоступенчатых подсказок и разъяснений? В чем различие? Какие барьеры стоят на пути восприятия примеров второго типа? Так наметилось новое направление поисков — какая информация воспринимается, какая нет, почему это так и как это меняется во времени. Иными словами, как ведет себя тематика художественных систем во времени и в понимании. Пришлось перечитать те книги, которые, как казалось, уже «высосаны» до предела. И оказалось, что по новой теме в них содержится масса интересного материала. Даже больше, чем по прежней теме.

Приступая к сбору материала, я предполагал, что будут какие-то оси, линии так называемых «вечных тем», вокруг которых по каким-то принципам будут строиться все разнообразие тематики художественных систем. Накапливался материал по живописи и петроглифам (рисунки на камне) первобытных времен, по литературе и драматургии Античности, по скульптуре и драматургии Средних веков и Нового времени. Но удивительное дело! «Вечных тем» я не обнаружил. Да, названия этих тем сохранялись, но содержание в эти слова вкладывалось самое разное. «Вечная тема» войны и мира сохранилась с первобытных времен, но содержание ее изменилось от восхваления войны, как единственного достойного дела, до категорического ее отрицания.

ВСЯКОМУ ВРЕМЕНИ СВОЙ ГАМЛЕТ.

Особенно интересный материал дают пьесы. Здесь высокая чистота эксперимента. Тема спектакля (как произведения режиссера) и тема перевода пьесы

на другие языки — это совсем не то, что тема исходной пьесы. Режиссеры и переводчики фактически делают из материала пьесы совершенно новое произведение — в соответствии с меняющимися общественными взглядами. Удалось проследить целый ряд таких «вечных» пьес, в частности, пьес Шекспира. Одного только «Гамлета» набралось 27** режиссерских и переводческих трактовок, начиная от самого Шекспира, и кончая нашумевшей постановкой Г. Панфилова.

Среди этих «гамлетов» есть самые разные варианты. Рассмотрим одну из подтем — самого Гамлета. Шекспир, по свидетельствам современников и по косвенным доказательствам писал обычный средневековый «детектив» с интригами, отравлениями, драками и призраками. Гамлет в первоначальном варианте был мстителем — защитником традиционной феодальной морали, борцом за патриархальные моральные ценности. Монолог «Быть или не быть» относился скорее к выбору средств. В эпоху «штурма и натиска» пьесу перевели на немецкий язык. И Гамлет стал... революционером, защитником новых идей, борцом против патриархальной морали. Знаменитый монолог не подходил к такому образу, и переводчик, ничтоже сумняшеся, просто выбросил его из перевода.

Шекспировский принц обходится с Офелией в духе тех времен — поигрался и выбросил. В одной из первых постановок «Гамлета» в России он ... женится на Офелии.

Шекспировскому принцу не откажешь в решительности. Но в начале XX века он стал сомневаться во всем, рефлексировать днем и ночью, отступать во время дуэлей. Роль Гамлета стали играть женщины.

Обратите внимание, во всех этих метаморфозах принц датский остается в общем положительным персонажем.

Даже в этих нескольких примерах видно, что подтемы Гамлета менялись на прямо противоположные. Эта тенденция обнаружилась и для других тем. Рано или поздно любая тема превращается в свою противоположность — в антитему. Чаще всего это происходит не целиком, а по частям. Тема дробится на подтемы (похоже, что они стандартны), подтемы превращаются со временем в антиподтемы, и в какой-то момент антитема встает перед нами во всей своей красе, так, что не заметить ее уже невозможно. А затем начинается системный переход. Просматривается несколько путей такого перехода. Чаще встречается объединение темы с другой темой. Самый идеальный вариант — объединение с собственной антитемой. Возможен также переход к надтеме, для которой бывшая тема является частным случаем. Еще один вариант состоит в замене внешних условий для исходной темы. В деталях этих переходов еще предстоит разобраться.

Только что мы рассмотрели как от темы к антитеме переходили отдельные подтемы Гамлета (персонажа, а не всей пьесы). По мере исчерпания приближался момент перехода на более высокий ранг — обращения в антитему ждал весь образ Гамлета.

Мы отметили, что принц оставался персонажем положительным. И вот кинорежиссер Г. Панфилов в театре им. Ленинского комсомола ставит совершенно неожиданного для театральных критиков Гамлета — подлеца. Он опоздал в борьбе за трон, Клавдий его просто опередил, пока принц учился за границей. Вот основа конфликта. Гамлет применяет все средства — от театральных розыгрышей до физического устранения соперников, от выдуманного (для создания общественного мнения) Призрака, до сколачивания партии с целью дворцового переворота. Только бы сбросить Клавдия и самому сесть на датский трон! Нет, он в свое время был неплохим парнем, подлецом его сделала борьба за власть.

** К 2005 году уже 79.

Один из театральных критиков назвал Панфилова в печати «фашистом». Нелегко все-таки расставаться с любимыми «вечными» трактовками...

Конечно, можно объяснить эти смены веянием времени, конъюнктурой. Все это, несомненно, так. Но уж очень однообразно влияют они во все времена, не правда ли? Очень уж закономерно.

ЗНАТЬ ЧТОБЫ ПОНИМАТЬ.

Одновременно накапливался материал и по восприятию художественных систем. Почему же все-таки они воспринимаются разными людьми по-разному? А часто и вообще никак? Какой, например, процент людей всерьез, с интересом и пользой для себя читали «Илиаду» и «Одиссею»? Почему так происходит? Как с этим бороться? И надо ли бороться?

На этот счет существует несколько точек зрения. Одна из них — восприятие искусства не всем дано. Есть люди, от рождения одаренные способностью восприятия искусства.

Вот, например, что пишет академик Д. С. Лихачев: «Что такое интеллигентность? Осведомленность, знания, эрудиция? Нет, это не так! Лишите человека памяти, избавьте его от всех знаний, которыми он обладает, но если при этом он сохранит умение понимать широкий и разнообразный круг произведений искусства и чужих идей, если сохранит навыки «умственной социальности», сохранит свою восприимчивость к интеллектуальной жизни, — это и будет интеллигентность». («Прошлое будущему», Л., Наука, 1985, с. 72).

Другая точка зрения подразумевает, что научить восприятию искусства можно. Но как? На этот вопрос сторонники такой точки зрения ответа не дают, ограничиваясь призывами побольше читать, слушать, смотреть — и понимание придет само. Практика, однако, показывает нечто противоположное. Чем больше усилий прилагается для популяризации искусства, тем меньшее число людей откликается на эти усилия. Не зря ведь все газеты и журналы полны жалоб на пустые театры, выставки и концертные залы. Раньше театры сваливали все на кино, музыканты на рок-музыку. Но сейчас отмечается явственный спад и здесь. А скульпторам и вообще не на кого свалить ...

Вернемся к тем примерам, которые не совпадали с «железными» закономерностями. Два из них уже приводились — музыка из «Ромео и Джульетты» к кадрам Карибского кризиса и треугольник, в который трансформировались первобытные изображения женщин. С последним я провел несколько экспериментов. Рисовал на доске и объяснял слушателям, что это рисунок из первобытных времен.

Что он может обозначать? Как и следовало ожидать, информация, содержащаяся в этой художественной системе, никем воспринята не была. Приводились аналогичные опросы и по некоторым другим системам.

Пример 14: На картине монгольского художника М. Цэмбэдоржа «Почтальон» на фоне поднебесных гор и бездонных пропастей в белой одежде верхом на олене спускается с высоты гонец с почтой. Какие вести он везет? На этот вопрос из нескольких групп слушателей ответил только один человек: на Востоке белый цвет означает траур, — гонец везет весть о смерти.

А вот в фильме «Убить дракона» градоправителя, увешанного орденами и читающего по бумажке несколько слов, узнали все без исключения. Чем же отличаются эти системы друг от друга?

Ответ несложен. Чтобы узнать, надо предварительно знать. Понять художественную систему можно только, если заранее знаешь, о чем в ней речь. Или хотя бы задаваться тем же вопросом, о котором идет речь в системе. Тот, кто не слышал музыку Прокофьева и не знал какой теме она соответствует в балете, никогда не поймет замысла авторов фильма. И никакая «врожденная интеллигентность» не поможет!

Группе профессиональных художников я показал репродукцию фрески Леонардо да Винчи «Тайная вечеря» и спросили, о чем там речь. Художники рассказали массу интересных вещей. Оказывается, Леонардо рисовал этюды с крестьян, причем не в мастерской, а прямо на базаре. Интересна и композиция фрески — фигуры расположены по тройкам. И т.п. Тогда, удивленный отсутствием главного ответа, я спросил, что говорит Христос в этот момент? Из группы в 23 человека этого не знал ни один! Фрески они не понимали.

В другой группе — инженеров — фразу Христа («Истинно говорю вам, один из вас, ядущий со Мною, предаст Меня». — Марка, гл. 14—18) я как бы случайно привел заранее. А через несколько дней показал репродукцию. Ответили все. Не понадобилась никакая природная одаренность. Интересно, что теперь чисто техническими деталями — композицией, светотенью — заинтересовались все, даже те, кто раньше не смотрел на живопись. Вопрос «как?» интересен, когда знаешь «для чего?».

Такие системы, которые строятся не на присутствующем элементе, а на подразумеваемом, я назвал «айсберговым», пользуясь известным выражением Хемингуэя. Теперь все становилось на свои места. Чтобы понимать айсберговые системы, необходимо просто знать подводную часть. Вот, кстати, почему я считаю, что ход с мебелью в постановке «Дяди Вани» не сработает: кто знает так хорошо историю художественного оформления мебели, чтобы сказать, насколько она старше персонажей пьесы?

Здесь срабатывает интересный психологический эффект. Для человека, знающего подводную часть системы, система эта интересна, привлекательна, а при хорошем художественном языке — и «высокодуховна». Для незнающего же система или непонятна вообще, или примитивна. Вспомните первобытный треугольник. Его считают примитивизацией некогда прекрасных изображений. А почему, собственно? Для первобытного человека этот знак был полон векового смысла. Он намекал, то есть был не прямой информацией, а художественным произведением. Мы потеряли подводную часть, вот и называем его примитивным. Неблагодарны мы все же по отношению к предкам. Так и норовим отказать им в «интеллигентности». Так и стараемся показать себя единственным поколением, достигшим вершин создания и понимания искусства!

Знать нужно не только ту информацию, которая должна быть передана в художественной форме, но и сам художественный язык. Ведь в нем тоже масса подводных элементов. Те, которые мы знаем, к которым привыкли, кажутся нам сами собой разумеющимся, хотя для человека, не знающего этих условностей, они будут непонятны.

Глядя на рисунки древних египтян, мы ни за что не увидим в них перспективы. Для нас рисунки плоски. А ведь в них есть глубина, и египтяне в свое время их воспринимали как объемные. Это было выражено другим языком: чем предмет дальше, тем выше он изображался. Для нас, привыкших к линейной перспективе (чем предмет дальше, тем он изображается меньшим), это непонятно. Но, кстати, линейная перспектива тоже неверна, она условна. На самом деле глаз видит совсем иначе. Но с раннего детства, с картинок в книжке про Курочку Рябу нас приучают к этой условности, — и мы доверчиво принимаем ее за чистую монету, посмеиваясь над некультурными египтянами.

В этом еще одна причина непонимания новых художественных систем. Почему музыканты старой закалки не воспринимают электронную музыку? Да у нее просто другой, непонятный им язык! Им кажется примитивным произведение, построенное на одном аккорде; они не приучены слышать игру тембров, а не высот звука. Так же не воспринимается кинематографистами язык видеоискусства — он не похож на язык кино и телевидения. Не воспринимается поэтому и эротический театр. Не раз, наверное, вы слышали и обвинения в адрес В. Высоцкого в том, что его стихи несовершенны. Да, это так, если их оценивать по меркам печатной поэзии.

Но ведь они не для того и написаны! У авторской песни другой художественный язык! Рок-поэзию вообще читать бессмысленно. Она без соответствующей музыки невозможна.

Никто, кстати, не ругает авиационные двигатели за то, что их нельзя поставить на мопед. Они не для того! А вот рок- и авторскую поэзию ругают запросто. За то, что ее нельзя всунуть в поэтический альманах ...

Итак, мало оказалось рассмотреть только развитие формы художественных систем. Это была только одна сторона медали. Понадобилось рассмотреть еще и вторую сторону: развитие тематики. Но, как ни странно мало оказалось и этого. У медали выявилась и третья сторона — технические средства искусства.

Если рассматривать развитие искусства без предвзятой технофобии, то очевидным становится сочетание трех линий (формы, темы и технических инструментов) для появления любого нового стиля, вида искусства. Невозможен был романтизм в музыке без появления такого инструмента, как скрипка. Не мог бы появиться в Древнем Риме индивидуальный скульптурный портрет без изобретения бурава. Импрессионизм в живописи начался, кроме всего прочего, с изобретения тюбика для красок — это дало возможность делать этюды на природе. Джаз не появился бы без саксофона, рок — без электроинструментов. Даже современная литература невозможна без чисто технического средства — книгопечатания. И дело не в размножении написанной книги. Сами принципы литературы для рассказывания резко отличаются от принципов литературы для чтения. Повествовательная литература создавалась совершенно по-другому. Перечитайте древнейшие разделы Библии — сколько там повторов, прекрасно звучащих при речитативном исполнении и с трудом воспринимаемых при чтении с листа***.

Задачи с одинаковой структурой для технических и художественных систем воспринимаются по-разному именно из-за этих «подводных» частей. Окружающая жизнь, школа так или иначе дают нам определенный запас знаний о технике. Когда преподаватель дает техническую задачу, он не рассказывает о множестве вещей, необходимых для ее решения; они и без того известны слушателям. Знаний же об искусстве у большинства людей нет! Нам кажется, что «железная» ТРИЗ любого человека может вывести на высокий уровень решения задач в технике. Отнюдь! Древнему греку ТРИЗ бы не помогла. Современные гуманитарии ее практически не понимают. В области же искусства мы все — древние греки.

Сравните две задачи:

Задача 1: В Ленинграде при строительстве защитных сооружений от наводнения понадобилось установить на дно Финского залива железобетонную колонну весом 32 тыс. тонн и длиной 130 м. Колонна была изготовлена в пяти километрах от залива на заводе, стоящем на берегу канала. Как переправить колонну к месту, если она не помещается ни в одно из транспортных средств?

Задача 2: При постановке оперы Мусоргского «Хованщина» в театре «Эстония» режиссер хотел особенно подчеркнуть, выделить внутреннее состояние Хованского — показать его душевные метания. Хованский и на сцене не находит себе места, он весь в движении. Но этого оказалось мало. Как усилить эффект «метания»?

Первую задачу вы уже, наверняка, решили. Очевидно — переправить колонну можно только вплавь, по каналу. Но бетон не плавает. Ресурсы плавучести — воздух, ресурсы пространства для присоединения воздуха к колонне — внутри колонны. Контрольный ответ: колонну сделали пустотелой, и она отлично доплыла до места. Затем в пустоты впустили воду — и колонна плотно стала на дно.

А вот со второй задачей вы почти гарантированно не справились. Режиссер сделал просто: Хованский мечется на фоне особенно томной пляски персиянок. Эта томность и подчеркивает метания героя.

*** Или попробуйте читать с листа поэзию рэпа.

Вы уже готовы воскликнуть: «Откуда же нам знать, что там есть какая-то пляска каких-то персиянок, что ее можно поставить более томно, что на этом фоне может усиливаться эффект «метаний». В задаче этого не сказано!»

А в первой задаче сказано, что вокруг колонны есть воздух? Что он легче воды и может в ней поднять тяжелую колонну? Тоже ведь не сказано! Вы это узнали раньше, независимо от ТРИЗ, но невольно приписали решение только ТРИЗ. Если бы мы имели предварительные знания об искусстве в такой же мере, как и о науке и технике, задача о Хованском решилась бы так же просто, как и о колонне. Ведь пляска персиянок — это такой же ресурс оперы «Хованщина», как и воздух над колонной. А приемы замедления танца при сохранении скорости музыки — то же, что и изготовление полостей в бетоне. ТРИЗ не дает таких знаний, она учит ими пользоваться. То же могло бы быть и с искусством.

ЧЕМУ УЧИТЬ И КАК УЧИТЬ.

Но как всему этому научить? И чему, собственно, учить? История искусств, язык искусств, его развитие и возможности — это такие же элементы культуры, как и наука, и техника. Казалось бы, чего проще — ввести все это в школьную программу — и готовы культурные люди. К этому и призывают сейчас апологеты так называемой «гуманизации» образования****. К какому же результату это может привести? В свое время было увеличено количество часов на естественные науки. Стали ли наши школьники от этого знать лучше физику? Как раз наоборот! Количество неструктурированной информации привело к окончательному разрушению и без того слабых внутренних связей в «школьной науке». В гуманитарных науках нет и этой слабой связи. Если теперь увеличить объем, то разобраться в нем будет невозможно в принципе!

Изучить художественную культуру представляется возможным только в ее закономерном развитии. Так же, как и культуру техническую и научную. Как Культуру вообще.

А раз так, то не пора ли проследить развитие Культуры? Нет ли там каких-то закономерностей, которые помогут справиться с ее колоссальным объемом? Только под культурой условимся понимать не гуманитарно-поведенческий ее кусочек, как в последнее время принято, а в истинном значении этого слова — как уровень развития общества, его материальные и духовные достижения.

Подход здесь обычный. Существует огромная литература по культурам различных эпох и народов, по общечеловеческой культуре. Часть того, что нужно сделать, получена «в наследство» в готовом виде — развитие технической культуры (ЗРТС), развитие языков и межнациональных отношений (работы Заменгофа). Кое-что есть о развитии науки (например, в работах Т. Куна). Краешком глаза удалось заглянуть и в развитие искусства. Просматриваются некоторые аналогии, кое-что общее.

Но целью такой работы не является оглядывание во вчерашний день ради ностальгических вздохов. Задача другая — необходимо уже сейчас сконструировать (да-да, именно сконструировать!) завтрашнюю культуру. А для этого надо учесть ресурсы — завтрашнюю науку, технику, искусство. Завтрашнюю среду обитания. Возникает ряд новых подзадач.

**** Пример чиновничьей игры слов. То, что предлагается — это гуманитаризация — увеличение доли гуманитарных наук. К гуманизации, т.е. к повышению роли человека как личности, это не имеет никакого отношения!

Вот пример одной из таких задач.

Пример 15: Художественная система самого высокого ранга — это все искусство в целом. Как и любая система, оно имеет свои ресурсы. Но не бесконечные, исчерпаемые. Что будет после исчерпания его ресурсов? Какая система заменит искусство? Мы знаем, что развитие в таких случаях переходит на следующий этаж, система объединяется с другой, такого же или близкого ранга. С чем можно объединить искусство? Систем того же ранга мы знаем не так уж много: наука, техника, среда обитания.

Техника и среда обитания свертываются в БТМ (бесприродном техническом мире). Объединение техники и искусства тоже известно — это дизайн. Теоретики дизайна начинают уже робко переходить от оформления предметов (традиционная область дизайна) к организации замкнутых сред (интерьеры, выставки). В Италии делается попытка выработать принципы дизайна городов. Продолжив эту линию, мы выходим на уровень дизайна планеты, Вселенной (Не об этом ли мечтал Н. Ф. Федоров?). Но при этом нужно учесть развитие! Значит, нужен дизайн развивающейся техники, развивающейся среды обитания, развивающейся Вселенной.

Тут я хочу остановиться и предупредить читателя. Если до сих пор я писал только о том, что сделано и делается, то тема Культуры относится к области планов. Сделаны только первые шаги по сбору материала. И все же я решился поделиться планами. Над такой важной и интересной темой не хочется работать в одиночку. Но еще важнее то, что разработку этой и некоторых других тем можно увязать между собой. Удобным фундаментом могла бы стать тема БТМ. В самом деле, пока в ней речь идет о среде обитания. Вопрос о красоте был поставлен, но с некоторыми неточностями (например, неверно, что музыка возникла из подражания естественным звукам). А есть материал, который уже сейчас может частично ответить и на этот вопрос. Можно было бы гораздо точнее и эффективнее наметить области пограничные, области взаимодействия разных элементов будущей культуры БТМ. Собирается, например, материал по культуре взаимоотношений между людьми. Что же, в БТМ нормы поведения будут такими же, как в Древнем Риме?

И последнее, самое нереальное соображение. Можно себе представить, как в конце каменного века специалисты по каменным топорам преподавали своим ученикам историю развития техники. С чего начинались топоры, какими способами привязывались они к палкам, как затачивались лезвия, чем сверлили дырки... В наше время весь этот огромный период развития человечества описывают одной фразой: развитие шло на уровне каменных топоров. Так вот, разве не интересно попытаться нащупать хотя бы отдельные черточки того мира, в котором о нас скажут: развитие шло на уровне культуры?

Впрочем, хватит делиться планами, хватит раздавать авансы. Просто продолжим работу.

«ТЭММ» — Теория эволюции материи и моделей: <http://www.temm.ru/ru/section.php?docId=3406>