

ФЕНОМЕН «ЧУДА» И НОВЫЕ ВИДЫ ИСКУССТВА ЭПОХИ НТР

ГАЛЕЕВ Б.М.

Занимаясь теоретическими исследованиями и практическими экспериментами в области прогнозирования новых видов художественного творчества, связанных с использованием современных технических средств, автор обратил внимание на два следующих момента, представляющих интерес в равной степени для эстетики, гносеологии и в какой-то мере даже для религиоведения и социальной психологии:

- существование наивных, но устойчивых предрассудков, граничащих с суеверием, в оценке целей и возможностей данных искусств;

- факт активного использования рекламой и — извините — церковью средств искусств, в основе которых сильнее всего выражена «чудесность» их приемов.

Первый момент рассмотрим на примере светомузыки, второй — на примере так называемых театрализованных представлений «Звук и Свет», а оба — на примере компьютерного искусства¹.

Любому экспериментатору, выступающему со светоконцертами, вероятно, приходилось сталкиваться с парадоксальной ситуацией. Многие слушатели (среди них зачастую бывают и музыканты!), впервые увидевшие светомузыку, испытывают настоящее потрясение и разочарование, узнав, что световая партия создается не неким чудесным «черным ящиком», а «просто» человеком. Для них поначалу более притягательно ожидание светомузыки *ex machina*.

Налицо очевидное стремление видеть в светомузыке чудо, что находит свое отражение, например, в интригующих журналистских характеристиках ее как «поющая радуга», «искусство светящихся звуков» и т.п. Ощущение «чуда» возникает, как известно, когда некое явление или событие реально (или иллюзорно) противоречит общечеловеческому тезаурусу, сформировавшейся установке. (В религии, отметим особо, статус чуда определен обязательностью беспрекословного принятия его «на веру».) Наиболее чудодей-

ственны иллюзии нарушения основных законов природы (прежде всего сохранения энергии). Именно на этом основано «магическое» впечатление от «усилителя», реализующего «желанное человеку волшебство» приложения малых усилий для достижения несравнимых с ними результатов².

Среди других природных запретов отметим невозможность беспричинного самопроизвольного исчезновения и появления предметов, их мгновенного взаимопревращения (т.е. информационного преобразования). Именно на чудесность нарушения этих запретов и опирается сказка, предлагая такие ситуации, как «ударился серый волк о землю и превратился в Ивана-царевича» или аналогичная трансформация «лягушка — Василиса Прекрасная», где абсолютная непознаваемость «тире» между двумя дискретными состояниями считается исходной и сущностной для сказки предпосылкой.

«Тоска по чуду», вероятно, присуща человеку как аттавистическое проявление постоянной тяги саморазвивающейся системы человеческой культуры к информационному обновлению. Атрофия этого чувства в каждом индивидууме была бы равносильна победе энтропии.

Убивает чудо любая попытка объяснения «тире» — как, например, «расшифровка» сказки обращением к реальному факту отнюдь не мгновенного превращения в процессе эволюции живого земноводных палеозойской эры в Василису Прекрасную нашей эпохи. Поначалу инстинктивно противится иметь и знать объяснимые причины удивительного «превращения звука в свет» и зритель светомузыки (это обстоятельство, кстати, определяется нами для краткости как «комплекс Василисы Прекрасной»³) — потому что в этом процессе внешне реализуется и невозможная мгновенная «трансформация» разнородных явлений и вместе с тем «нарушается» закон сохранения энергии (вероятно, человек подсознательно ощущает мизерность звуковой энергии, необходимой для слуха, по сравнению с той концентрацией энергии, которая сопряжена со световым воздействием). Показательно, что иллюзия «светящегося звука» в наиболее яркой форме достигается при автоматической синхронизации звука и света. А то, что «трансформация» звука в свет происходит в этом случае «сама собой», без вмешательства

человека, как раз и усугубляет желание видеть в светомузыкальном устройстве непознаваемый «черный ящик».

Светомузыка — не единственное искусство, в первично-психологическом слое своем содержащее «чудо». Фотография, кинематограф, телевидение не могли стать искусством, пока не отдали дань богу человеческого любопытства. Фотография, по А. Базену, основана на чуде «мумификации времени», удовлетворяющем «комплекс мумии» (непроизвольное противодействие забвению)⁴. «Мумификацию времени», пусть и не в столь чудесной форме, осуществляет и изобразительное искусство. И не удивительно, что ислам запрещал изображать человека, ибо «повторять» живое, пусть и в единомоментном воплощении, было прерогативой одного Аллаха... В театре исходным основанием, как известно, является чудо лицедейства, чудо перевоплощения. Кинематограф — это уже двойное чудо: производит «мумификацию» движущегося образа и голоса. Радио и телевидение осуществляют мгновенную транспортировку образа и голоса на любое расстояние. Да и в древнем искусстве музыки, как отметил Л. Мазель, разве не удивительно, что из крайне ограниченного сенсорного материала (основная информация о мире воспринимается зрением, а из звуковых средств здесь исключены реальные шумы и речь) создается «чудо красоты и выразительности» инструментальных композиций. (Л. Мазель в связи с этим тоже считает должным сослаться на «магию усилителя», по А. Жолковскому⁵.) Но для данных искусств все это отнюдь не полностью определяет их специфику (лишь одно искусство специально и действительно делает реализацию «чуда» своим содержанием — цирк).

По мере технического освоения звука кинематографом Эйзенштейн предупреждал, что «наиболее вероятное его использование пойдет по линии наименьшего сопротивления, то есть по линии удовлетворения любопытства», воспроизведения иллюзии «звучащих предметов» (полное разрешение «комплекса мумии», так сказать, уже на бисенсорном уровне)⁶.

Соответственно и в светомузыке: именно подобная бессодержательная эксплуатация чуда «светящегося звука», именно и только «удовлетворение любопытства», направ-

ленное на разрешение «комплекса Василисы Прекрасной», и составляет подлинную сущность пресловутых устройств «однозначного перевода звуковой информации в световую», претендующего магически «усиливать» воздействие музыки за счет безоглядного синхронизма⁷. В действительности же сама цель «перевода» противоречит законам бытия эстетической информации и является, по сути дела, современным рецидивом натурфилософской концепции универсального «аналогизма» пифагорейского толка⁸.

Выводы этого анализа неожиданно перекликаются с доводами «Grundproblem» С.М. Эйзенштейна (так он называл незавершенную работу, которую считал основной целью своей теоретической деятельности). Раскрывая диалектику формы и содержания, эмоционального и рационального, чувственности и мышления в искусстве, Эйзенштейн приходит к выводу: «Воздействие произведения искусства строится на том, что в нем происходит одновременно двойственный процесс: стремительное прогрессивное вознесение по линии высших идейных ступеней сознания и одновременно же проникновение через строение формы в слои самого глубинного чувственного мышления. Полярное разведение этих двух линий устремления создает ту замечательную напряженность единства формы и содержания, которая отличает подлинные произведения». Без «регрессного» чувственного компонента, считал Эйзенштейн, невозможно создание активной, психологически выразительной, «захватывающей формы произведения», без которой искусство вырождается «в дидактику». Но при этом он постоянно и настойчиво подчеркивал, что ведущим компонентом всегда остается «прогрессная» составляющая художественного мышления, без направляющего воздействия которой деградирует содержание и искусство обречено на «чувственный хаос, стихийность и бредовость»⁹.

Автоматические установки «перевода музыки в свет» как раз и эксплуатируют односторонне «чувственный компонент», притягательный в своей атактичности и «чуждости», ибо он как бы моделирует синкретическое единство зрения и слуха, без особых потуг обращения к смыслу, в связи с чем единственная область, где «светомузыкальные ав-

томаты», если можно так сказать, оправдывают себя — это так называемая психоделика¹⁰, легально имитирующая воздействие наркотиков (в реальности — оформление дискотек, кабинетов релаксации и т.п., где создание чисто гедонистического эффекта, «чувственного хаоса, стихийности» является целью и нормой).

Конечно, происхождение, функции и природа «автоматической светомузыки» не исчерпывается только этим. Генетически тесно связана с упомянутым «комплексом Василисы Прекрасной» и следующая, уже социального значения, причина столь упорной живучести идей обязательной «автоматизации» светомузыкального синтезирования — это неизбежно высокая техническая оснащенность новых искусств, с чем сопряжены зачастую устремления «в высшей степени буржуазные», по А. Базену, «фабриковать произведения искусства, не будучи художниками, посредством простого калькирования»¹¹ (это сказано о взаимоотношениях между фотографией и живописью, но в равной мере характеризует и отношения светомузыки с музыкой). «Аналогисты» в светомузыке преследуют те же цели, решая «благородную» задачу освободить человека от мук трудоемкого, «ненадежного» и «необъективного» творчества. Расчет на то, что в результате однозначной «трансформации» музыки в свет, — минуя творческие муки, без затраты умственной энергии, фактически «из ничего», — можно получить новые эстетические ценности, новую значимую информацию, говорит либо об отсутствии уважения к работе художника, либо о непонимании специфики ее. А ожидание подобного чудодейственного появления светомузыки именно и только *ex machina* объясняется более общей болезнью «машинопоклонничества», проявление которой Н. Винер усматривает в стремлении «переложить ответственность» с человека (с его «малой надежностью») на «устройство, которое, якобы, невозможно полностью постичь, но которое обладает бесспорной объективностью» (такowymi свойствами ранее надеялся только Бог, а само стремление это, заметим, тоже связано с очевидной верой в чудо)¹².

Рассмотрим теперь «чудесные» основания театрализованных представлений «Звук и Свет», связанные с надеж-

дой на возможность сохранения в веках «следов» звукового воздействия. Неужели, раз возникшие, звуки, столь реально ощущаемые в данный момент, исчезают бесследно? Не верят в это дети и поэты. Не верили в это и в «детстве» человечества.

Юный герой повести Рея Бредбери «Вино из одуванчиков» считал, что «все слова, что говорили люди с начала времен, все песни, какие они когда-либо пели, и поныне звучат в межзвездных далях и если бы долететь до созвездия Центавра, можно было бы услышать, что говорил во сне Джордж Вашингтон или как вскрикнул Юлий Цезарь, когда в спину ему воткнули нож». Сравните это со строками Михаила Светлова: «Небо полнится голосами тех, кто жил и любил на Земле»...

В детском и поэтическом воображении отзывается атавистическое откровение первобытного человека и античных мыслителей. С. Эйзенштейн, рассказав о своем неосуществленном замысле постановки комедии «МММ», где герой завязывает в узелок понравившуюся ему песню райской птицы, обращает внимание на то, что «для первобытного мышления голос — не только такая же конкретно-предметная часть человека, как руки, ноги, голова, которые можно отрезать, отрубить и прочее. Больше того, голос, согласно общему тогда закону¹³, способен предметно замещать всего своего носителя. В Меланезии голос служит конкретным представителем самого носителя его. Голос — это сам человек. Поэтому, если хотят околдовать человека, то достаточно, когда он говорит, тайком затянуть веревочную петлю»¹⁴. Согласно Плутарху, Антифан сравнивал учение Платона с оставшимися без ответа словами, произнесенными на холодном воздухе и замерзшими... Из другого, более «достоверного», источника известно об аналогичном случае, когда путешественники по России иноземцы, не смогшие выдуть на морозе из своего рожка ни единого звука, на постоялом дворе вдруг с удивлением слышали, как отогревшаяся дудка сама собой выдала им весь «размороженный» репертуар веселых немецких песен¹⁵.

Разумеется, в узелок песню райской птицы завязать невозможно, нельзя звук и заморозить на время или сохра-

нить, консервировать его в стерильном вакууме «межзвездных» далей. Но в конечном итоге именно эта цель — запоминать голос, «прятать», а затем «выпускать» на волю — и достигается в реальных условиях современной звукозаписью.

Случай с Мюнхгаузеном — очевидно из области чудес. Представьте теперь — освещаемый меняющимися в ночной тиши всполохами исторический памятник (дворец, замок). И среди его руин бродят — стереофонический радиотеатр! — голоса давно минувших дней... Такое чудо «оживления звуков прошлого» с помощью белой магии электроники как раз и реализуется воочию на спектаклях «Звук и Свет», где происходит своего рода «коллективный спиритический сеанс», «радиотрансляция из прошлого»... Вот на чем основано неожиданное, ошеломляющее воздействие этого нового жанра — театра без актера («театра невидимок!»), театра без декораций и без сцены... Итак, если в кино реализуется чудо «мумификации времени», а в светомузыке — чудо «светящихся звуков», направленное на разрешение «комплекса Василисы Прекрасной», то в спектаклях «Звук и Свет» мы присутствуем как бы при восстановлении и усилении следов угасших звуков, удовлетворяя этим своего рода «комплекс Мюнхгаузена» (так мы назовем атавистическую веру и тягу к «размораживанию» будто бы не исчезнувших безвозвратно звучаний).

Сопряжены со всем этим и другие моменты «чудесности». Если радио и телевидение производят транспортиацию происходящего сейчас события в пространстве, если кино «консервирует» событие и транспортирует его во времени и в пространстве, то представления «Звук и Свет» как бы переносят события, происходившие именно здесь, во времени...

Косвенным, но ярким показателем «чудесности» основания искусств, изначально привлекающей к ним зрителя и слушателя, является реакция на эту «чудесность» со стороны церкви. Известно, что не гнушалась она и ранее привлекать чудесные приемы, — не святотатствуем, ибо это так! — близкие к «цирковым трюкам» (плачущие иконы, самозагорающиеся свечи и т.д.). Активно использовала она и «чудо» лицедейства, «чудо» иконы (изображения), чудо божественного языка музыки. А известный религиозный философ П. Флоренский считал, что подлинной и единственной реализаци-

ей скрябинской идеи всеобщего синтеза искусств является... «храмовое действо»¹⁶. Быстро среагировала церковь и на высокую степень «чуждости» спектаклей «Звук и Свет» (которая на практике обеспечивает их зрелищность, доступность и демократичность). С самого начала их развития церковь использует приемы этого жанра в своих праздниках, связанных с «юбилеями» разного рода чудесных явлений (к примеру, явления святого духа пастушке Бернадетте в Лурде, Жанне д'Арк — в Домреми; звучание «голосов с небес» в некоторых парижских соборах и т.п.). Показателен и такой факт: после оккупации Израилем Иерусалима в 1967 г. французский миллионер Ротшильд незамедлительно занялся постановкой светозвукового спектакля у знаменитой «Стены плача»...

Религию все же не зря называли «опиумом для народа». Таковые функции неизбежно присущи ей наряду с теми, которые определяют ее высокую духовность и сущностную ее необходимость в социально-этическом плане. Не удивительно, что церковь так охотно эксплуатирует упомянутые низшие формы «чуда» — мирроточение, явления святых и т.д. (сравните: и психоделика, легко и небрежно подражающая действию реального опиума, служит в конечном итоге тем же целям — пусть и безопасного, безобидного эскапизма, а также неадекватного отражения действительности; об этом, кстати, откровенно и в позитивном плане пишет, например, О. Хаксли в своей нашумевшей работе «Двери восприятия», считая, что наркотики открывают путь к космическому разуму, к воспоминаниям об изначальном свете и т.д.¹⁷).

Как известно, настоящее искусство начинается там, где «чуждость» первично-психологического слоя «снимается», перекрывается подлинным чудом творчества. Кинематограф отнюдь не исчерпывает свои функции демонстрацией на экране чуда «скрипящего сапога» (по В. Пудовкину и С. Эйзенштейну); образная система светомузыки столь же неизбежно включает в себя глубоко содержательные и любезные их слуху приемы «слухозрительного контрапункта» (уже с сознательным и преднамеренным отказом от феномена «светящегося звука»). Подобно тому и спектакли «Звук и Свет» отнюдь не ограничивают свои цели тривиальным удовлетворением «комплекса Мюнхгаузена», доказывая

свою жизнеспособность активным выполнением целого ряда социально-эстетических функций (яркая, эмоционально активная форма пропаганды и воспитания патриотизма, доступная школа истории, действенный способ охраны памятников старины, мощное средство развития международного туризма и т.д.)¹⁸.

Позволю себе, приближаясь к завершению статьи, привести обширную цитату из книги известного теоретика кино Б. Балаша, одна из глав которой имеет примечательное название «Непростительная оплошность науки»: «Эстетики, историки искусства и психологи, — пишет автор, — могли бы наблюдать новое искусство, рождающееся на их глазах. Ведь кино, как известно, единственное искусство, день рождения которого мы знаем... Ученые упустили это. Хотя впервые за столетия представлялась *возможность наблюдать* невооруженным глазом *одно из редчайших явлений истории культуры*: возникновение новых художественных форм, причем художественных форм единственного искусства, родившегося в наш век, в нашем обществе, материальные и духовные предпосылки которого всем нам известны. Как ценно было бы для науки использовать эту замечательную возможность также и потому, что непосредственное изучение истории развития и жизни новых художественных форм дало бы ключ ко многим тайнам старых искусств»¹⁹. И, добавим, через это — последующих в будущем за кино новых искусств.

Особой актуальностью обладают эти слова Б. Балаша: благодаря кино, телевидению технический арсенал электронно-компьютерной эры дал в руки художников столько возможностей, что известный французский эстетик А. Мольтсчел возможным предположить, что традиционное искусство уже полностью исчерпало себя; исчерпали себя и функции отражения действительности, и теперь каждый художник волен и имеет возможность создавать уже не новые произведения, но каждый — свое новое искусство. Сколько художников, столько и искусств, основанных на пермутации (комбинаторике, игре) новых приемов и средств²⁰. При всем уважении к французскому коллеге, можно полагать, что функции современного (пермутационного) искусства, сводимые к примату Игры, как раз и ограничиваются пер-

вичным уровнем «чуда», сводя его к цирку (на этот раз «интеллектуальному цирку»!).

Объясняется это в общем-то очевидным фактом: воздействие низшего уровня «чудесности» растет с освоением все более и более «чудесного» инструментария, который поражает и сам по себе. И здесь еще заметнее и удивительнее проявляются эти атавистические реакции человеческого сознания. Обратим, например, внимание на завораживающую и в то же время ошеломляющую своей «стерильностью» специфику компьютерного изображения. Состоит она, по нашему мнению, в том, что в ней «чудесным» способом осуществляется своего рода непосредственная визуализация «платоновских эйдосов» (тоже принадлежащих, пусть и не персонифицированному, но надчеловеческому Суперсубъекту)²¹. Показательно поэтому, что любая вещь, явленная в жанре компьютерной графики, так сказать, абсолютна, идеальна, «сияет 100-долларовой улыбкой», — и именно это делает весьма прельстительным ее широчайшее использование в рекламе (и, пока только на уровне проб и ошибок, — в искусстве).

Как бы то ни было, пока приходится лишь констатировать, что рождающиеся на наших глазах «мультимедиа», с их интерактивностью, и тем более «виртуальная реальность» — это уже вовсе «чудо из чудес», возврат к новому, «виртуальному синкретизму», синтезируемому виртуальным же субъектом, каковым вдруг в данной ситуации предстает компьютер — пусть он и работает по программе, созданной реальным субъектом²². И этому реальному субъекту, т.е. человеку, предстоят еще весьма большие усилия, чтобы освоить и наполнить новую «чудесность» художественным содержанием, не утонув в «чувственном хаосе» этой многокрасочной, психоделически роскошной «виртуальности реальности». Да, искусство — это «нас возвышающий обман»! Но, взятая вне художественного освоения, «виртуальная реальность» остается просто обманом, пусть и чудесным.

...Итак, по крайней мере на примере данного беглого экскурса в область светомузыки, представлений «Звук и Свет» и, кратко, компьютерного искусства, можно вновь убедиться в плодотворности объединения философских наук при анализе конкретных явлений современной культуры, а это,

что бы ни говорили «плюралисты-морганисты», еще раз подтверждает практическую роль философского знания в социальной жизни, в искусстве, особенно в тех его областях, которые находятся в стадии становления, в стадии «обреченности на эксперимент». Что из всего нового в искусстве пройдет испытание временем, что выпадет в конечном итоге «в осадок» вечного и непреложного — проживем-увидим. В третьем тысячелетии, которое удивит нас еще не такими чудесами!..

Примечания

- ¹ О специфике и природе этих жанров см. статьи автора: «Светомузыка» // Эстетика (словарь). М., 1989. С. 308–309; Театрализованные представления «Звук и Свет» под открытым небом // Взаимодействие и синтез искусств. Л., 1978. С. 221–227; Компьютеры и искусство: революция в художественной культуре // Математика и искусство. М., 1997.
- ² Жолковский А.К. Об усилении // Структурно-типологические исследования. М., 1962. С. 169.
- ³ См.: Материалы III конференции «Свет и музыка». Казань, 1975. С. 60.
- ⁴ Базен А. Что такое кино? М., 1972. С. 40.
- ⁵ Мазель А. Проблемы классической гармонии. М., 1972. С. 44.
- ⁶ Эйзенштейн С. Избр. соч.: В 6 т. Т. 2. М., 1964–1971. С. 315.
- ⁷ Леонтьев К. Музыка и цвет. М., 1961.
- ⁸ См. об этом статью автора: От натурфилософских концепций видения музыки к искусству светомузыки // Философские науки. 1982. № 3. С. 140–142.
- ⁹ Эйзенштейн С.М. Цит. соч. С. 120–121.
- ¹⁰ Именно так, *психоделическими* установками называют светомузыкальные «автоматы» на Западе.
- ¹¹ Базен А. Что такое кино. С. 43.
- ¹² Винер Н. Творец и робот. М., 1966. С. 64–65.
- ¹³ *pars pro toto* — часть вместо целого (лат.).
- ¹⁴ Эйзенштейн С.М. Цит. соч. Т. 4. М., 1964–1971. С. 468.
- ¹⁵ Бюргер Г. Удивительные приключения барона Мюнхгаузена. М.-Л., 1961. С. 75.
- ¹⁶ Флоренский П.А. Храмовое действо как синтез искусств // Маковец: Журнал искусств. 1921. № 1.
- ¹⁷ См. об этом в авторской статье: Олдос Хаксли о генезисе светового искусства // Электроника, музыка, свет. Казань, 1996. С. 80–83.
- ¹⁸ См. об этом: Всесоюзная школа молодых ученых и специалистов «Свет и музыка». Тез. докладов. Казань, 1979. С. 169–171.
- ¹⁹ Балаш Б. Кино: становление и сущность нового искусства. М., 1968. С. 38.
- ²⁰ Моль А., Фукс В., Касслер М. Искусство и ЭВМ. М., 1975. С. 265–272.
- ²¹ См. статью автора: Компьютерная графика — визуализация платоновских «эйдосов» // Новые технологии в культуре и в искусстве. Тез. конф. Казань, 1995. С. 77–80.
- ²² См. об этом статью автора: Система искусств в эпоху компьютерной революции // Научный Татарстан. 1996. № 3. С. 18–20.