НАУЧНАЯ ЖИЗНЬ

А.Ю. Сергеева-Клятис, преподаватель кафедры литературно-художественной критики и публицистики факультета журналистики МГУ имени М.В. Ломоносова

XXI ВЕК НАСТУПИЛ (ОТЧЕТ О КОНФЕРЕНЦИИ «АРТКРИТИКА—XXI»)

12 апреля 2011 г. на кафедре литературно-художественной критики и публицистики факультета журналистики МГУ имени М.В. Ломоносова прошла научно-исследовательская конференция на тему «Арткритика—XXI». Это условное название было детализировано подзаголовком: «*Влияние новейших технологий на литературу и искусство*». Перед началом конференции ее участников приветствовал заведующий кафедрой Н.А. Богомолов.

Работу конференции открыла ***Л.Ш. Вильчек***, которая и предложила тему для обсуждения. В своем небольшом сообщении «*Поле коммуникации и язык культуры*» она поставила главную проблему: ни для кого не секрет, что современный творческий процесс микширован участием новейших технологий. Разнообразные формы компьютерного общения тесно связаны со словесным творчеством, видео- и аудиоресурсы по-новому представляют традиционные музыкальные и сценические жанры. Что означает этот процесс в широком культурном смысле? Какие последствия он за собой влечет? Как изменяется восприятие искусства в связи с участием в нем новейших технологий? На эти и ряд попутно возникавших вопросов попытались ответить докладчики.

Доклад ***Федора Ермошина*** назывался «*Блог: форма общения писателя и аудитории* (*жанровые традиции и новшества*)». Если раньше творчество и жизнь были замкнутыми сферами, то сегодня сама эпоха с ее техническими достижениями вынуждает их разомкнуть. В качестве образцового примера современного писателя Ермошин выбирает Евгения Гришковца, который декларирует: «Не верю в то, что в сегодняшнем состоянии дел художественное произведение в отрыве от человека само по себе может быть кем-то обнаружено, что кто-то сможет разглядеть, почувствовать, а главное — захотеть это произведение печатать, издавать, продавать. Очень важно обеспечивать свой талант и свои произведения еще и приличным поведением, то есть быть контактным, интересным, внимательным, приятным» («*Год жизни*»). Воплощая свою идею в жизнь, Евгений Гришковец организует блог, в котором ежедневно общается с чита-

телями. Творчество писателя становится не работой, но всей совокупностью черт и действий, *им самим*. Конечно, возникает вопрос, есть ли у такого художника хоть какая-то степень «прайваси», пусть даже ограниченная область «частной жизни»? Однозначного ответа на этот вопрос не существует, очевидно одно: быть «лирическим героем без границы» очень нелегко. Возможно, именно поэтому блог Гришковца прекратил свое существование, во всяком случае — временно.

Доклад ***Елены Луценко*** «*Обновление традиционного сюжета как стратегия литературного успеха* (*роман М. Кучерской* "*Бог дождя*")» исследовал причину популярности произведений Майи Кучерской у разной читательской аудитории. В частности, у студентов: как отмечалось в прессе после выхода в свет «Бога дождя», этот роман «следует прочитать любому молодому человеку в возрасте от 15 до 25 лет». За свой роман Кучерская получила премию «Студенческий Букер». Е. Луценко рассматривает роман Кучерской в свете его отношения к русской и — шире — европейской традиции; одновременного следования классическим традициям письма в плане раскрытия образов (например, толстовский принцип — прием «диалектики души» — становится основным в раскрытии образа Ани; гоголевская категория «маленький человек» в ее особом современном преломлении применима к другому герою романа, отцу Антонию) и отхода от этой традиции в изложении духовных вопросов веры («Отец Сергий» Толстого, «Аглая» Бунина и др.). Именно в соединении традиционности и спора с традицией, проходящего все же на привычном для литературы поле, заключается самая привлекательная для современного молодого читателя сторона романа М. Кучерской.

Своими размышлениями о путях современной критики поделился ***В.Н. Новиков*** в сообщении «*Критик на распутье: бумага, дисплей, телеэкран*». Заведомо отказываясь от окончательных вердиктов, докладчик рассуждал о соотношении печатного, виртуального и телетекстов, об их сходных и различных чертах, об их достоинствах и недостатках, об особенностях их восприятия и, главное, — о том выборе, который предоставляется новейшими способами публикации текста литературному критику.

В своем докладе «*Поколения в современной российской литературной критике: стратегии критического высказывания*» ***Евгения Вежлян*** анализировала, как сеть влияет на смену поколений литературных критиков, как модифицируется поле критики вследствие появлений у нее новых жанровых возможностей. Возникновение сети и вхождение ее в обиход произвело значительное изменение литературного пространства и модуса критика вообще. Предполагалось, что сетевая критика будет отдельным и специальным явлением

(этому вопросу была посвящена дискуссия между В. Губайловским и Е. Ермолиным в 2003 г.). Но с течением времени выяснилось, что современная сетевая критика не очень отличается от новой бумажной. Вернее, порождаемые сетью изменения мгновенно находят отражение и на бумаге. В «Русском журнале» конца 1990-х гг. рождалась не сетевая критика, а критика нового типа, нового времени. Ее было чему противопоставить, только Интернет не имел к этому ни малейшего отношения. Сетевые публикации в настоящее время ни в жанровом, ни в стилистическом отношении не отличаются от критических высказываний на страницах бумажных изданий. И тому, и другому противостоит критик, до сих пор ориентированный на толстые журналы, но различие это скорее мировоззренческое. Доклад Е. Вежлян вызвал реплику В.И. Новикова: задача критики, по его мнению, вовсе не сводится к выяснению собственного места в мире и определению поколенческой стратегии. Критик должен заниматься анализом и оценкой литературных явлений, недостаток современной русской критики как раз и состоит в излишней рефлективности, чрезмерном интересе к самим себе.

Владимир Харитонов в докладе «*Будущее электронной книги*» остановился на актуальной для каждого читающего человека проблеме: электронная версия произведений, в том числе и классических, в настоящее время столь же популярна, как и печатная. Говоря об отличительных особенностях электронных книг, докладчик отметил, что все они лежат в области психологии и даже физиологии. Ощущение бумаги, запаха книги, финала книги, связанного с закрыванием последней страницы, начала книги, отмеченного сменой фолиантов перед читателем, с появлением электронной версии произведений утрачивается. Однако появляются новые перспективы, в том числе связанные с оформлением художественных произведений, особенно предназначенных для чтения детей: например, привычное плоскостное изображение на страницах отпечатанной книги становится анимационным в рамках электронной версии. Прогноз на ближайшее будущее В. Харитонов делает вполне оптимистический: электронные и печатные издания будут сосуществовать и делить между собой разные функции в условиях нового читательского спроса.

В докладе ***Романа Насонова*** «*Тотальный театр Б.А. Циммермана: на пути к медиаопере*» прозвучал анализ творческих открытий немецкого композитора середины XX в. Циммермана, музыка которого получила эпитет «неисполнимая». Циммерман предъявлял очень высокие требования и к исполнительской, и к постановочной части. Многие его идеи было невозможно воплотить на современной ему сцене, они определили скорее будущее музыкального театра. В качестве примера докладчик продемонстрировал фрагменты опе-

ры Циммермана «Солдаты», поставленной в 1965 г., в которой сериальная техника воплощала авторскую концепцию «сферического времени». Опера такого типа требует от театрального здания специальной оснащенности. Это должен быть технический театр, многообразно трансформируемое объемное строение. Сцена, зрительный зал, оркестровая яма — пространства, которые легко меняют уровни своего расположения, поднимаются и опускаются в зависимости от задумки режиссера. Сама опера представляет собой сложный синтез: в рамки одного художественного произведения Циммерман помещает все элементы культуры. Цветовое оформление балетных вставок, мультипроекционность, коллажные музыкальные решения (электронная музыка соединена с композиторской, импровизационный джаз с классическими цитатами), проекции фотографий, многоярусная сцена, где на каждом ярусе происходит свое сценическое действие — таковы элементы постановок Циммермана. По мнению докладчика, Циммерман дал импульс к развитию многих видов искусств, в частности проложил путь к созданию медиаоперы (Д. А. Пригов, И. Юсупова), создал тенденцию к визуализации музыкального театра.

Музыкальную тему продолжил ***Иван Бушуев*** в своем докладе «*Интерпретация в кибермузыке*». Он рассказал об Институте исследования и координации акустики и музыки (IRCAM), созданном по поручению Джорджа Помпиду композитором Пьером Булезом в 1977 г. Сам Пьер Булез стал первым объектом исследования своего Института, через эту лабораторию проходит и большинство современных композиторов. Одна из тем исследования — взаимодействие электронной «кибер»-музыки с физиологической сферой человека. Например, на кисти рук музыканта-ударника надеваются специальные биобраслеты, отправляющие импульсы сокращения мышц человеческого тела на монитор звукорежиссера. После обработки получается своеобразный синтез «звука» человеческого тела и обычного музыкального звука. В 1999 г. в Германии была организована экспериментальная команда, которая работала над созданием «оркестра сердец» (Heart chamber orchestra) . Импульсы человеческого сердца после их обработки отправлялись на пульты музыкантам, которые проигрывали их инструментально. Докладчику был задан естественно возникающий вопрос о художественной ценности такой музыки, имеющей сугубо физиологическое начало.

Ольга Купцова в докладе «*От* “*театра для людей*” *к* “*театру новых технологий*” (*о некоторых тенденциях в современном театральном процессе*)» остановилась на тех особенностях театра, которые определяют его сегодняшнее состояние. Это включенность зрителей в театральное действие, широкое использование света и цвета (которое генетически восходит еще к XX в.), звуковые эффекты

(сочетание электронного и живого звука), машинерия (сцена превращается в любое пространство без закрывания занавеса, используется как резервуар для воды — становится сложным гибридом механической и живой фактуры), спецэффекты (дымы и туманы, запахи и проч.), экранное изображение (проекции на пол, потолок, стены, тело актера и проч.). Начиная с театра немецких экспрессионистов, происходит кинофикация современного театра. В России в начале XX в. кинофикацией театра занимался Мейерхольд, вторая волна была в 1960—1970 гг., третья началась сейчас. В рамках кинофикации используется ранее отснятый кинотекст, для его показа устанавливаются экраны телевизоров (для изображения), дисплеи (если речь идет о наборе текста), экран с бегущей строкой (перевод). Неминуемо происходит девизуализация сценического действия, от которого зритель отвлекается, глядя на изображение или текст. Однако звуковой канал восприятия оказывается свободным. Так, в немецкой постановке «Мастера и Маргариты» на сцене происходило действие, относящееся к Москве 1930-х гг., «ершалаимские главы» были поданы зрителю как отснятый материал на экране. Однако между сценой и экраном была установлена связь: собака Понтия Пилата, появившаяся на экране, затем выходила на сцену, увязывая воедино хронотоп спектакля. На вопрос, зачем нужна театру такая технологичность, докладчица ответила, что в современном театре происходит отказ от антропоцентризма, возвращение к зрелищному театру (театр в средние века воспринимался как культура разглядывания, и человек был одним из его объектов). Для нового театра существует определение, предложенное немецким театроведом *Х.-Т. Леманном*, — постдраматический театр.

О таком явлении современного искусства как видеоарт рассказал в своем докладе «*Использование видеотехнологий в театральном пространстве*» ***Андрей Мокроусов***. Первые выставки видеоарта происходили в Европе в конце 1960-х — начале 1970-х гг. Их целью было совмещение телевидения с искусством. Широко использовался следующий прием: художник мог напрямую работать с кинопленкой, царапая на ней и рисуя цветом, такой «фильм» циклировался и повторялся бесконечное количество раз, но визуально как повтор не воспринимался. Теперь наступила эпоха философского видеоарта, проблематика которого включает эмоциональные состояния человека, время, границы бытия и небытия, искусства и жизни. Один из крупнейших художников современного видеоарта — американец Билл Виола. В его фильмах действие замедлено настолько, что фиксируется каждое мельчайшее движение, одна сцена может растягиваться на 8—10 минут. В нашу эпоху видеоарт не ограничивается только кинозаписью, он внедряется в тело театра. Так, в па-

рижской Опере Билл Виола поставил спектакль «Тристан и Изольда», где элементы видеоарта, безусловно, перетягивают внимание зрителя, отвлекая его от мизансцен и вокала. Роль режиссера в подобных постановках отходит на второй план. Постановщик кровавых мистерий, рассчитанных на несколько суток просмотра, австриец Герман Ницш сделал запись одной их них в ускоренном темпе и предложил в качестве декораций к «Лисе» Стравинского. Опыт был неудачен — видеоряд оказался гораздо более ярким, чем сценическое действие. О перспективах дальнейшего вторжения видеоарта в театральное действо докладчик говорить пока не решился.

Последний доклад на конференции «*Кинотехника, киноэстетика и кинозритель*» сделал ***Сергей Филиппов***. Кино, с одной стороны, искусство техническое, с другой — оно зависит от требований зрителя, поэтому технические новшества утверждаются в кинематографе не так уж быстро. К примеру, технологические условия для появления звукового кино были созданы уже в 1911 г., однако первый звуковой фильм появился в конце 1920-х гг., так как не существовало запроса со стороны зрителя. Американское кино перешло на цвет в конце 1950-х гг. вслед за американским телевидением, европейское кино еще долго оставалось черно-белым, и шедевры Феллини и Бергмана не нуждались в цвете — ровно по той же причине; европейскому зрителю цветовое кино было пока не нужно. Система «долби стерео» была внедрена в середине 1970-х годов опять же не из-за технического отставания базы кинематографа, а из-за отсутствия зрительского запроса. Кинотехника, конечно, оказывала влияние на киноэстетику, но это влияние было точечным, например изменение контрастности изображения. С появлением компьютера это влияние усилилось, но не изменилось качественно: монтаж, эффекты, исправление колорита было возможно, правда, в других масштабах и при старой технологии. С. Филиппов гуманизирует самое технологичное искусство — кинематограф, утверждая, что техника в нем не играет решающей роли. Решающая роль в развитии кинематографа принадлежит зрителю.

Поступила в редакцию
02.03.2011