

УДК 7.01:82-312.9

*Беттельгейзе Д.Д.*

### ФИЛОСОФИЯ ИСКУССТВА В НАУЧНОЙ ФАНТАСТИКЕ

*В статье рассматриваются взгляды известных представителей научной фантастики, в которых наиболее продуктивно разработана тема искусства будущего - Д. Кэмпбелла, Г. Каттнера, Р. Шекли, А. Азимова, Р. Брэдбери, А. Кларка, Ф. Саберхагена и Кобо Абэ. Анализируется специфика искусства будущего и его возможные формы. Особое внимание уделяется поэзии, музыке, театральному искусству и видам технологизации искусства.*

*Ключевые слова: научная фантастика, искусство, мимесис, технологизация искусства, новая реальность.*

*Беттельгейзе Д.Д. Філософія мистецтва в науковій фантастиці. У статті розглядаються погляди відомих представників наукової фантастики, у творчості яких найбільш продуктивно розроблена тема мистецтва майбутнього - Д. Кемпбелла, Г. Каттнера, А. Азімова, Р. Шеклі, Р. Бредбері, А. Кіарка, Ф. Саберхагена, Кобо Абэ. Аналізується специфіка мистецтва майбутнього і його можливі форми. Особлива увага приділяється поезії, музиці, театральному мистецтву та видам технологізації мистецтва.*

*Ключові слова: наукова фантастика, мистецтво, мімесіс, технологізація мистецтва, нова реальність.*

*Bettelgeyze D.D. Philosophy of art is in the science Action. There are examined the looks of the well known representatives of science fiction, in which the theme of art of the future is most*

*productively developed- D. Campbell, H. Kuttner, A. Asimov, R. Sheckley, R. Bradbury, A. Clarke, F. Saberhagen and Kobo Abe. The specific of art of the future and its forms is analysed. Special attention is spared to the poetry, music, dramatic art and technological types of arts.*

*Keywords: science fiction, art, mimesis, technologization of art, new reality.*

Выражаясь словами Филиппа Дика, «научная фантастика - это новое измерение нас самих и новое расширение нашей сферы абсолютной реальности; в этом плане научная фантастика не признаёт никаких пределов» [10, p. 50].

Жанр научной фантастики помогает смоделировать пределы человеческих возможностей в новых открывающихся проекциях мироздания. Новые технологии, широко раздвинувшие физические горизонты мироздания, с неизбежностью поставили перед человеком и вопрос о месте человека в этом непомерно развернувшимся мире, о соотношении его индивидуально-ментально-телесных возможностей с новой реальностью и отражения этих возможностей в искусстве. Парадоксально, но научная фантастика, являясь жанром искусства, прославляющего технологизацию будущего человечества, непременно оставляет в этом будущем искусство и придаёт ему особое значение.

Сам факт появления темы искусства в контексте моделируемого будущего заставляет задуматься о месте искусства в будущем. С этой точки зрения интересно посмотреть, какие формы искусства будущего рассматривают авторы научной фантастики, и попытаться осмыслить, какой же предстаёт философия искусства в целом и философия искусства будущего в частности.

Идеи изменённого мира при помощи искусства в той или иной мере практически коснулись все представители НФ, но наиболее продуктивно эта тема разработана в творчестве Д. Кэмпбелла, Г. Каттнера, А. Азимова, Р. Шекли, Р. Брэдбери, А. Кларка, Ф. Саберхагена и Кобо Абэ. Если опираться на прогнозы искусства у указанных авторов, то кардинальные изменения они пророчат музыке, театральному искусству, поэзии, а искусству в целом - технологизацию и выход на новую реальность и на новый уровень [см. 1,3].

Будущее, в представлениях этих писателей, - это не только мир киборгов и роботов, но и мир творческого духа, преображающего мир в переносном и прямом смыслах.

Так, Рэй Брэдбери в рассказе «Стихи» моделирует ситуацию, в которой наделённый гениальностью поэт обладает способностью заключать действительность в настолько точно найденные слова, что они как будто «плавятся и перетекают в живую природу» [3, с. 924]. Происходит некое чудо, суть которого заключается в том, что поэту удаётся «поймать, стреножить и удержать реальность, субстанцию, атомы» [3, с. 924] в плену бумажного пространства одного стихотворения и этот бумажный прямоугольник превращается в «залитое солнцем окно, за которым вставал незнакомый, ослепительный, янтарный мир» [3, с. 924].

Поэт достигает эффекта, при котором «бумага растворяется, перетекает в солнце и воду, в краски жизни. Она не в силах удержать буквы и слова, она оживает» (подчёркнуто автором) [3, с. 926]. Поэзия становится чем-то большим, чем символы, она становится самой материей и энергией, сжатым и спрессованным отражением действительности, «отпечатком жизни» [3, с. 926].

Здесь налицо как будто концепция миметической природы искусства, и в то же время Брэдбери описывает нечто большее, чем мимесис, потому что это одновременно и материя, и энергия, это концентрация самой жизни. Так, образы стихотворения погружают читателя «в стремительные прохладные струи, в бриз

далёких океанов», в «запахи пшеничных акров и початков молодой кукурузы и кирпично-цементный угар больших городов» [3, с. 927]. Это больше, чем мимесис, потому что стихи поэта преобразуют и вытесняют запечатленную им реальность, которая предстаёт уже обновлённой и поэтически озарённой для будущих читателей. И поэтому поэзия, с точки зрения Брэдбери, - это своего рода послание в вечность, это нетленная и живая память о том, что может быть разрушено, исчезнуть в мире, но остаться вечно жить в искусстве, о чём красноречиво говорит концовка данного рассказа: «на самом же деле, что пропало, то нетрудно отыскать. Достаточно перелистать страницы его последнего, совсем тонкого сборника и прочесть эти три стихотворения.

И появится она, бледная, прекрасная и бессмертная, излучающая тепло и свежесть, вечно юная, златовласая, подставившая лицо ветру.

Совсем рядом, на следующей странице - он сам, исхудавший, улыбочивый и решительный, с чёрными как смоль волосами: стоит подбоченившись и оглядываясь по сторонам.

А вокруг - бесконечное зелёное бессмертие под сапфировым небом, запах виноградной лозы, покорная пыливому шагу трава по колено, а в ней - паутинка троп, готовая увлечь любого, кто откроет эту книжку, и скромный домик вблизи долины, и щедрое спокойствие солнечных лучей, лунного света и сияние звёзд; а они вдвоём, он и она, смеются и вечно идут сквозь вечность» [3, с. 936]. Это то, что осталось в мире после исчезнувших поэта и его жены и цветущей долины, запечатленной поэтом в своих стихах. Так Брэдбери воспроизводит ситуацию, когда слова-символы в совершенном стихотворении рождают реальные образы, которые вытесняют и упраздняют породившую их реальность - траву, цветы, птиц, долину, в которой они живут.

Вообще, мысль о том, что существуют некие тайны мироздания, с помощью которых можно изменять реальность, не нова. Но если Фауст Гёте стремился познать «вселенной внутреннюю связь» посредством неких таинств, то герои произведений научной фантастики [см. 3; 7], отыскав правильный ответ, приобретают возможность изменить вселенную. В рассказе А. Кларка «Девять миллиардов имён Бога» программисты вычисляют настоящее имя Бога - и звёзды со светилами исчезают с небосвода, а в рассказе «Стихи» Р. Брэдбери точно и совершенно сложенные в поэтические строки слова начинают упразднять окружающий мир.

Не осталась без внимания и проблема влияния современных технологий на развитие новых форм искусства. Так, например, Кобо Абэ в рассказе «Детская» [см. 1] представляет любопытный вариант технологизированного искусства. Вместо привычных картин сами стены являются меняющимися изображениями виртуальной реальности, которая может переходить в подлинную реальность.

Ещё одним примером технологизированных форм искусства является новый вид драмы - компьютерная драма, созданная воображением А. Азимова в рассказе «Золото». С её помощью появляется возможность не только предельно усиливать эстетический эффект классических произведений (в данном случае трагедия Шекспира «Король Лир»), но и воплощать на экране абстрактные образы научно-фантастических произведений с необычайной силой художественной образности и смыслового наполнения.

В представлениях научных фантастов значение искусства для будущего столь велико, что когда возникает угроза исчезновения земли, люди из будущего в рассказе Артура Кларка [см. 5] присылают специальную экспедицию, цель которой -

отобрать самое ценное из созданного на Земле. Из этого недвусмысленно следует, что в своём видении будущего научные фантасты исключительное значение придают произведениям искусства - шедеврам как высшей форме человеческого бытия.

Тема спасения произведений искусства присутствует и у Брэдбери, в романе «451 градус по Фаренгейту», где возникает угроза книгам как хранилищам знаний и где бывший профессор Фабер, участник движения за сохранение знаний и группа бывших университетских преподавателей, каждый из которых помнит наизусть какое-либо художественное произведение, а также Монтег (взбунтовавшийся главный герой-пожарник, в обязанности которого входил поиск и сжигание книг), сохраняют литературу в своей памяти до тех пор, пока тирания не будет уничтожена, а литература не будет воссоздана.

Аналогичную ситуацию воссоздаёт Роберт Шекли в своём рассказе «Мнемон». Так же, как у Брэдбери, здесь в условиях Войны, грозившей полным уничтожением художественным ценностям, в обществе выделяется отдельная категория людей, которые ставили своей целью спасти литературные произведения путём их запоминания и хранения в своей памяти.

Однако с приходом к власти Полицейских Президентов началось строительство нового мира, в котором было признано, что «литература в лучшем случае не нужна, а в худшем вредна» [8, с. 841]. В силу этого хранителей литературных произведений, мнемонеров, начали отлавливать и уничтожать.

Созданная писателем ситуация подводит к фундаментальному философскому вопросу - что есть человек, и откуда в нём эта неистребимая духовная жажда, и «может ли человек занемочь от отсутствия Платона, умереть от незнания Аристотеля?» [8, с. 844]. Лейтмотивом рассказа становится мысль о том, что если духовное прошлое - это частица нас самих, то уничтожить эту частицу - не значит ли поломать что-то очень важное, жизненно необходимое в нас? И если мы забудем, что Эпаминонд был человеком, и если Ахилл был человеком, и был человеком Сократ, то разве мы люди?

Искусство будущего рассматривается как способ единения человечества, расширения индивидуального сознания и приобщения к космическому бытию через осознания себя единым человеческим родом как части вселенной.

Космическое измерение в научной фантастике - это новый масштаб осознания человеком самого себя в мире, осознания планетарно-родовой природы своего бытия в мире новых безмерных возможностей, открывающихся благодаря научным технологиям. И неспроста музыка предстаёт музыкой «человеческого рода», которую Джон Кэмпбелл и Генри Каттнер описывают как музыку новой расы людей, «триумфальную песнь возмужавшей расы, сопровождавшуюся изображением и светом» [6, с. 89].

Эта музыка пробуждает ощущение величия единого рода человеческого и воплощает в себе неразрывную связь индивидуального и общечеловеческого.

«То, что сейчас звучало в воздухе, было песней достигшей зрелости расы, песней человечества в эпоху его триумфа. Величественные звуки гремели вокруг, они звали меня за собой, показывали то, что лежало впереди, и уносили туда» [8, с. 85].

Иная степень передачи, иная ступень ощущений - это индивидуальные чувства, которые вобрали в себя масштаб всечеловеческого. Так, в рассказе Каттнера «Лучшее время года» гениальный композитор будущего Сенбе, «знаток высшего

класса», создаёт симфонию всего человечества, в которой «главным солистом, разумеется, была сама История; прелюдией - метеор, возвестивший начало великой чумы в XIV веке, финалом - кризис, который Сенбе удалось застать на пороге новейшего времени» [5, с. 230].

Отличительной чертой данной музыки, по мнению автора, являются органическое сочетание тонкости и могучей силы звучания, сопровождаемого лейтмотивом мелькающих на гигантском экране лиц, среди которых отчётливо выделялось знакомое всем лицо (лицо английского короля), и лицо, заполнившее весь экран, в глазах которого композитору удалось с необычайной силой передать агонию чувств человека, осознающего неизбежную гибель своего мира.

Чувственно-эмоциональное начало является фактором восприятия искусства. Люди будущего в научной фантастике представлены не киборгами, безразличными к душевным переживаниям и к восприятию прекрасного, а тонко и остро чувствующими личностями. Этот разительный контраст между киборгами и людьми становится объектом размышлений Фреда Саберхагена в целом ряде его произведений о берсеркерах как воплощении механического начала, враждебного всему человеческому.

Эта тема отчётливо всплывает в рассказе писателя «В Храме Марса». В нём Саберхаген описывает космический замок берсеркера, включающий в себя три храма: «Храм Венеры», «Храм Дианы» и «Храм Марса». В последнем храме зал для поединков представляет собой арену, где ненависть воспевается не только средствами живописи и искусным освещением, но где задействовано физическое воздействие излучателя Ненависти: «это сооружение, новизной соперничающее с лучами смерти, призвано самым действенным образом удовлетворить гнуснейшие пороки Древнего Рима. Каждый зритель сможет насладиться созерцанием каждой капли крови» [7, с. 166]. «Храм Венеры» был испещрён настенными росписями всех аспектов человеческой любви, а внутренние росписи «Храма Дианы» были посвящены сценам охоты и рожающим женщинам.

«Храм Марса» состоял из образов, возникающих под воздействием внешней силы излучателя - неисчислимых иллюзорных орд людей, схватывающихся в битвах, в которых машины истребляли женщин, животные давили детей. Круглую стену украшала бесконечная фреска, на тысячу ладов разыгрывающая тему кровавой битвы (с использованием античных мотивов, античных героев и богов). Статуя бога войны, Марса, имела вид «человека, олицетворяющего в себе больше, нежели просто жизнь, стоящего превыше всего человеческого, чей бронзовый лик застыл воплощением бесстрастной ярости» [7, с. 159].

В этом космическом замке, согласно конструкторскому замыслу, имеются многие ссылки на «Кентерберийские рассказы» Джеффри Чосера и на Оливера Микале - «одного из специалистов Ногары по промыванию мозгов и специалиста по античной философии» [7, с. 168-169].

Предложенный Саберхагеном образ архитектурных форм искусства будущего явно опирается на античные архетипы.

И это вполне естественно, так как, по Карлу Юнгу, искусство - это прежде всего реализация пробразов, или архетипов. Использование архетипов в научной фантастике при описании феноменов искусства очень знаменательно. С одной стороны, оно подтверждает мысль о том, что искусство действительно выступает оплотом и хранилищем истинно человеческого, поскольку в каждом из архетипических образов откристаллизовывалась «частица человеческой психики и

человеческой судьбы, частица страдания и наслаждения - переживаний, несчётно повторявшихся у бесконечного ряда предков и в общем и целом всегда принимавших один и тот же ход» [9, с. 229]. С другой стороны, архетипы в искусстве - это способ, с помощью которого художник «поднимает описываемое им из однократности и временности в сферу вечносущего, он возвышает личную судьбу до судьбы человечества и таким путём высвобождает в нас все те спасительные силы, что извечно помогали человечеству избавляться от любых опасностей и преодолевать даже самую долгую ночь» [9, с. 230].

Таким образом, сказанное выше позволяет сделать следующие выводы. В научной фантастике будущее человека не мыслится без искусства, оно являет собою неперемный элемент будущего. Искусство будущего предстаёт как неизмеримо более масштабное по сравнению с современным, доминирующей чертой его становится мысль об общеродовой, общепланетарной и космической природе человека. Объектом осмысления в научной фантастике являются преимущественно такие виды искусства, как художественная литература, музыка, драма, архитектура. Постулируется усиливающееся воздействие технологизации на трансформацию форм искусства.

*Литература:*

1. Абэ Кобо Детская / Кобо Абэ; [пер. с англ.] И Фантастика века /Сост. Вл. Гаков. - М. - Мн.: «Полифакт», 1995. - 618 с. - С. 280-286.
2. Азимов А. Приход ночи: Фантастические рассказы/ Айзек Азимов; [пер. с англ.]. - М.: Эксмо; СПб.: Домино, 2008. - 1264 с. - (Шедевры фантастики).
3. Брэдбери Р. Высоко в небеса: сто рассказов/ Рэй Брэдбери; [пер. с англ.] - М.: Изд-во Эксмо; 2006. -1060 с.
4. Каттнер Г. Мур К. Лучшее время года / Каттнер Генри, Мур Кэтрин; [пер. с англ.] // Фантастика века /Сост. Вл. Гаков. - М. - Мн.: «Полифакт», 1995. - 618 с. - С. 209-230.
5. Кларк А. Всё время мира // Кларк А. Солнечный ветер: Фантастические рассказы/ Артур Кларк; [пер. с англ.] - М.: Изд-во Эксмо, СПб, 2004. - 1104 с. - (Серия «Шедевры фантастики»). - С. 92-103.
6. Кэмпбелл Дж. Сумерки / Джон Кэмпбелл; [пер. с англ.] // Антология мировой фантастики. Том 2. Путешествия во времени. - М.: Аванта+, 2003. - 608 с. - С. 79-98,
7. Саберхаген Ф. В храме Марса / Фред Саберхаген; [пер. с англ.] // Берсеркер: Фантастические произведения - М.: Изд-во Эксмо, СПб, 2004. - 867 с. - (Шедевры фантастики).- С. 158-177.
8. Шекли Р. Мнемон/ Роберт Шекли; [пер. с англ.] //Шекли Роберт Паломничество на Землю - М.: Изд-во Эксмо, СПб.: Валерии СПД, 2004. - 1264 с, - (Серия «Шедевры фантастики»). - С. 839-845.
9. Юнг К.Г. Об отношении аналитической психологии к поэтико-художественному творчеству/ Карл Густав Юнг // Зарубежная эстетика и теория литературы XLX-XX вв. Трактаты, статьи, эссе. -М.: Издательство Московского университета, 1987. - 510 е. - С. 214-231.
10. Saint-Paul Raymond, Teniere-Buchot Pierre-Frederic. Innovation et evaluation technologiques, selection des projets, methods de prevision. Paris : Entreprise moderne d"edition, 1974. - 816 p.

© Беттельгейзе Д.Д., 2010