

Несколько мыслей о «неточности» искусства и стилистических направлениях

1



ри принято анализировать по преимуществу познавательную сторону искусства. Литература часто рассматривается в популярных очерках только как наглядное пособие к истории, обществоведению и расценивается по тому, сколько и что она сообщает читателю. Это в известной мере проявляется и при другом аспекте изучения литературы: литература все чаще начинает рассматриваться только с точки зрения теории информации.

Этот подход к литературе как к познавательной ценности не только законен, но и необходим, однако им нельзя, разумеется, ограничиваться. Произведение искусства не только сообщает, информирует, но и провоцирует некую эстетическую деятельность читателя, зрителя, слушателя. Эстетическое впечатление от него связано не только с получением информации, но одновременно и с ответным действием воспринимающего лица, творчески откликающегося этим действием на него. Произведение искусства рассчитано в акте своего творения не только на пассивное восприятие, но и на активное соучастие. В этом коренное отличие искусства, скажем, от науки, которая в своих отдельных дисциплинах

может ограничиваться извлечением информации. Наука при этом основывается на концепции точного измерения. Искусство не основывается на измерении, — оно, как увидим, в основе своей «неточно».

Произведение искусства в его восприятии читателем, зрителем или слушателем — вечно осуществляющийся творческий акт. Художник, создавая произведение искусства, вкладывает в это произведение (или, как теперь говорят, «программирует») акт «воспроизводства» в сознании рецептора. Причем воспроизводство это только условно повторяет акт творения художника¹ и имеет широкие потенциальные возможности, лишь частично реализуемые в творческом акте воспринимающего лица; оно имеет своеобразные «допуски» — различные у разных людей, в разные эпохи и в различной социальной среде. Следовательно, индивидуальный воспроизводящий акт не всегда совпадает с намерениями творца, да и самые замыслы творца не всегда точны.² Творчество имеет различные, хотя и не беспредельные возможности своей реализации в акте сотворчества читателя, зрителя, слушателя.

2

В самом деле, известно, какую большую роль играет в искусстве некоторая доля неточности. Проведенная от руки чуть неровная линия лучше согласуется с эстетическим сознанием зрителя, чем вычерченная по линейке. Приведу и другой, более сложный пример. Бездушные подражания XIX и XX веков романскому зодчеству могут быть безошибочно отличены от подлинных произведений романского искусства именно своею точностью, «гладкостью», идеальной симметричностью. В подлинных произведениях романского искусства правая и левая стороны портала, особенно со скульптурными де-

¹ Писатель может вести своего читателя по «ложному следу», преувеличивая, например, импровизационность своего творческого акта и почти всегда изображая процесс своего творчества как единый акт написания окончательного текста в последовательном порядке от первой страницы до последней.

² Эта неточность замысла входит в самую суть произведения искусства и поэтому непременно должна быть учитываема в реставрационной и текстологической работе, особенно при попытках определить «последнюю волю» автора.

талями, слегка различаются, окна и колонны неодинаковы. Хорошо известно, что капители в романских колоннадах часто различны, и иногда довольно резко, особенно в саксонском варианте романского стиля. Различаются и самые колонны — по камню, из которого они сделаны, по форме (витые, например, могут чередоваться с гладкими). Колонны могут перебиваться квадратными в сечении опорами и даже кариатидами (в монастыре святого Бертрана «de Comminges» в Пиренеях). Однако общий архитектурный модуль и пропорции в целом не нарушаются. Восприятие романского строения требует от зрителя постоянных «поправок». Зритель как бы решает в уме задачу, обобщая и приводя к общему знаменателю различные архитектурные элементы. Он неявно ощущает за всеми различиями некую одну идеальную колонну, создает в уме концепт колонны созерцаемого им нефа, концепт окна данной стены здания или данного места стены, концепт портала, восстанавливает в сознании симметрию и создает среди неточностей реального здания некую его идеальную сущность, притягательную все же своей некоторой неопределенностью, неполной осуществленностью, недосказанностью. Не только творец, но и его сотворец — рецептор, домысливающий произведение за творца, не создает законченного образа произведения искусства.

Ни в коем случае не следует ограничивать объяснение этих неточностей техническими трудностями воплощения художественной идеи (например, трудностями резки одинаковых капителей) или тем, что в постройке здания, в разных его частях участвовали различные мастера. Можно легко доказать, что различия не только эстетически допускались, но были и эстетически необходимы.

В готическом искусстве эта принципиальная художественная неточность особенно наглядно выражается в том, что башни, фланкирующие западные порталы соборов, не только не повторяют друг друга зеркально, но иногда различны по типу перекрытий, по высоте и по общим размерам (соборы в Амьене, в Шартре, в Нойоне и др.). Из трех порталов собора Норт-Дам в Париже правый уже левого на 1,75 м. Только в XIX веке при достройке собора в Кёльне строители нового времени сделали башни западной стороны точно одинаковыми и тем придали Кёльнскому собору неприятную сухость.

Правда, современные архитекторы могут создать здание идеальной правильности, которое будет тем не менее производить эстетическое впечатление, но это значит, что выделение в нем его «идеальной» стороны, «идеи» здания идет по другому направлению: путем, скажем, разгадывания зрителем сложных пропорциональных соотношений объемов или контрастов. Обнажение конструкций (у конструктивистов) — одна из форм «недоработанности» здания, типичная для современного, в значительной степени технизированного сознания: зритель должен понять и объяснить себе строение со стороны его технического устройства.

Творческий акт искусственного в искусстве зрителя и неискусственного совершается на различных уровнях. Выделение идеи произведения искусственному зрителю дается более легко, чем неискусственному. Поэтому мало знакомый с искусством зритель больше нуждается в чистоте архитектурной отделки, правильности линий, аккуратности окраски и элементарной «отремонтированности».

Эстетическая восприимчивость зрителя основывается не только на личном опыте, но и на опыте многих поколений, растет с веками. Именно поэтому теперь в большей мере, чем раньше, зрителю необходимы «допуски» сотворчества, большой диапазон возможностей в реализации тех творческих потенций, которые заложены творцом в его произведении. Характерно, например, что на современного зрителя произведения пластических искусств, на которые время наложило свой разрушительный отпечаток, могут производить даже более сильное художественное впечатление, чем произведения, только что вышедшие из рук художника. Но, разумеется, не всегда. Известен рассказ о некоем нуворише, который в только что купленном им замке приказал почистить латы на манекенах рыцарей. Известен и анекдот о градоначальнике, возмущившемся в музее античной скульптуры, что статуи стоят «неотремонтированными», «даже с отбитыми руками». Зрителю, не умеющему воспроизвести идеальный образ предмета искусства, нужны линии, проведенные циркулем или по линейке, нужно идеальное построение симметрии, нужна полная осуществленность замысла художника. Он оценивает красоту города по степени отремонтированности фасадов, а живопись — по степени натуралистической точности в передаче деталей.

Если в области архитектуры (мы видели это на примере романского и готического стилей) сотворчество зрителя, угадывающего в неточностях творения идею формы, обнаруживается довольно отчетливо, то в искусствах словесных дело обстоит сложнее. Здесь, в отличие от архитектуры, гораздо значительнее роль содержания, и угадывание приобретает сложную многоступенчатость. Внимание читателя прежде всего отбрасывает различные случайные порчи: дефекты, проникшие помимо воли автора после него (опечатки, например), дефекты, случайно допущенные самим автором (ботанические ошибки, допущенные в описаниях природы у Тургенева, или шуба «на больших медведях», в которой едет Чичиков летом у Гоголя). Затем читатель прозревает внутренние соотношения формы, обнаруживая «идею формы», и, наконец, овладев «идеей формы», угадывает в ней ее содержательность: соответствие «идеи формы» «идее содержания» произведения. Эта «идея содержания», прежде чем войти в сознание читателя, сама должна пройти те же стадии узнавания читателем, что и «идея формы».

Итак, проявление сотворчества в литературе неизмеримо разнообразнее, чем, например, в зодчестве. Главное проявление «неточности» в литературе, требующее своего восполнения в творческом акте читателя, — это заранее запланированное художником некоторое несоответствие формы и содержания, которое затем в сотворческом акте читателя оказывается восполненным.

Читатель через случайность догадывается о закономерности, через грубую форму изложения — о тонком и сложном содержании, через несколько различных неправильных передач или с помощью различных точек зрения восстанавливает правильную, объективную картину и т. д. Возможно одновременное использование нескольких приемов для художественного утверждения какого-то одного определенного эстетического концепта. Определенная установка писателя на сотворчество своего читателя может сказываться в самом художественном образе. Так, например, внешняя грубость персонажа может прикрывать его внутреннюю доброту, порядочность, душевную тонкость и даже изящество. И именно их должен обнаружить сам читатель.

В литературе не столько важна данность произведения, сколько его идеальная заданность. Борьба задан-

ного и данного лежит в основе всякого произведения искусства и знаменует собой акт эстетического, творческого соучастия рецептора. Торжество заданного над данным в рецепторном акте и составляет сущность эстетического восприятия.

Заданное всегда прорывается к читателю через некоторое нарочито неполное свое воплощение. Многообразие типов этой неполноты можно, например, показать на произведениях Достоевского.

Действительно, Достоевский постоянно стремится показать сущность через ее неполное воплощение в своем произведении, через кривое зеркало посторонних мнений, рассказов, слухов, сплетен. Герои и события изображаются Достоевским сразу с нескольких точек зрения. Как давно уже отмечено, в произведениях Достоевского господствует контрапункт, сосуществование разных повествовательных голосов. При этом иногда трудно отделить хроникера, повествователя от автора: слова их часто смешиваются. И это не следует расценивать как художественный недостаток. Смешение разных голосов только усложняет задачу читателя, но отнюдь ее не отменяет. Мы можем отметить также, что хроникер или рассказчик все уравнивает в своем повествовании — значительное и незначительное. Он не может дать правильной оценки происходящему, он не понимает происходящего, он ниже того, о чем повествует. При этом Достоевский (или его фактотум — хроникер) часто ссылается на свою неосведомленность, он подчеркивает неровность, даже случайность формы своих произведений.¹

Интересен прием использования различных банальностей и штампов, от которых должен освободить идею произведения сам читатель. Так, например, в «Легенде о Великом инквизиторе» есть литературные банальности и штампы, они нарочито введены Достоевским. Ведь рассказывает легенду Иван Карамазов, это его сочинение, а он «неопытный» писатель. «Неопытность» Ивана Карамазова должна быть ему прощена читателем ради глубины идеи. И в этом также заложен творческий акт для читателя.

¹ Для Достоевского характерны такого рода заявления: «...как мы ни бились, а поставлены в решительную необходимость уделить и этому второстепенному лицу нашего рассказа (генералу Иволгину. — Д. Л.) несколько более внимания и места, чем до сих пор предполагали» (Собр. соч., М., 1957, т. 6, с. 547).

Конечно, перечисленные «неточности» — очень небольшая их часть не только в литературе вообще, но и у Достоевского в частности. Каждый писатель имеет свои приемы «программирования» творческого акта у читателей.

Совсем особые типы «неточностей» в поэзии. В самой рациональной поэзии должны быть элементы неопределенности и недосказанности, своего рода поэтической иррациональности. Это хорошо выражено П. Верленом в стихотворении «Искусство поэзии»:

За музыкую только дело.
Итак, не размеряй пути.
Почти бесплотность предпочти
Всему, что слишком плоть и тело.
Не церемонься с языком
И торной не ходи дорожкой.
Всех лучше песни, где немножко
И точность точно под хмельком.

(Перевод Б. Пастернака — Курсив мой. — Д. Л.)

В искусстве важно не только само сотворчество, но и потенции сотворчества. Художественное впечатление, особенно в поэзии, не всегда связано с определенным образом, имеющимся у автора, и с тем образом, который способен развернуть читатель, но и с некоторой потенцией образа. Образ не только полностью не развернут у автора, но не развернут и у читателя. Но то, что читатель может его развернуть, чрезвычайно важно. Писатель создает концепт, который обладает потенцией своего развертывания у читателей.

Поэтому каждое новое воспроизведение художественного произведения может продвигаться вглубь, открывать неизвестное ранее. Одна из тайн искусства состоит в том, что воспринимающий может даже лучше понимать произведение, чем сам автор, или не так, как автор. «Узнавание» — творческий акт. Оно каждый раз — в известных, впрочем, пределах — различно. Если этого нет, произведение не может находить отклик в читателях и должно быстро утрачивать свою ценность. Вот почему каждый подлинно великий писатель в известных пределах различен в различные эпохи, своеобразен в восприятии читателей. Шекспир в России не тот, что Шекспир в Англии. Он различен в отдельные эпохи, в той или иной социальной среде своих читателей и зрителей. Эпохе классицизма нужен свой Дюсис для понимания Шекспира. Необязательны переделки пьес Шекспира, но обя-

зательны свои художественные ассоциации, которыми встречает каждая новая эпоха гениальное произведение. Художественное произведение может вызвать большую научную литературу, которая будет вскрывать различные стороны его художественного существа, никогда его не исчерпывая. Многие в этой литературе удивило бы самого автора, но это не означает, что в этом удивительном «многом» все неверно.

4

Искусство не только задает задачи для воспринимающего, но намечает и пути, по которым совершается его сотворчество, облегчает эстетическую апперцепцию произведений. Великие стили эпохи, отдельные стилистические направления и индивидуальные стили подсказывают и направляют художественное обобщение не только творцам, но и тем, кто воспринимает.

Главное в стиле — его единство: «самостоятельность и целостность художественной системы». ¹ Целостность эта направляет восприятие и сотворчество, определяет направление художественного обобщения читателя, зрителя, слушателя. Стиль суживает художественные потенции произведения искусства и тем облегчает их апперцепцию. Естественно поэтому, что стиль эпохи возникает по преимуществу в те исторические периоды, когда восприятие произведений искусства отличается сравнительной негибкостью, жесткостью, когда оно не стало еще легко приспосабливаться к переменам стиля. С общим ростом культуры и расширением диапазона восприятия, развитием его гибкости и эстетической терпимости падает значение единых стилей эпохи и даже отдельных стилистических течений. Это можно заметить довольно отчетливо в историческом развитии стилей. Романский стиль, готика и ренессанс — это стили эпохи, захватывающие собой все виды искусства и частично переходящие за пределы искусства — эстетически подчиняющие себе науку, философию, быт и многое другое. Однако барокко может быть признано стилем эпохи только с большими ограничениями. Барокко на известном этапе своего развития могло существовать одновременно с другими

¹ Жирмунский В. М. Литературные течения как явление международное (V конгресс Международной ассоциации по сравнительному литературоведению. Белград, 1967). Л., 1967, с. 13.

стилями, например с классицизмом во Франции. Классицизм, в целом сменивший барокко, обладал еще более узкой сферой влияния, чем предшествующие стили. Он не захватывал (или захватывал очень незначительно) народное искусство. Романтизм отступил и из области архитектуры. Реализм слабо подчиняет себе музыку, лирику, отсутствует в архитектуре, балете. Вместе с тем это относительно свободный и разнообразный стиль, допускающий многообразные и глубокие индивидуальные варианты, в которых ярко проявляется личность творца.

Искусство средних веков потому и основывалось на стилистических канонах и этикете, что этим облегчалось не только творчество, но и восприятие художественных произведений. Благодаря стилистическим канонам возрастала предсказуемость явлений искусства. Вырастала уверенность в осуществлении ожидаемого в рецепции воспринимающего. В XIX веке произошло отмирание если и не самих канонов, то во всяком случае самой идеи необходимости канонов как некоего положительного начала в искусстве, ибо восприятие стало достаточно высоким и отпала необходимость в едином стилистическом ключе для «чтения» произведений искусства. Воспринимающий искусство смог легко приспособливаться к индивидуальным авторским стилям или к стилю данного произведения.

Прогресс в искусстве есть прежде всего прогресс восприятия произведений искусства, позволяющий искусству подниматься на новую ступень благодаря расширению возможностей ассимиляции произведений различных эпох, культур и народов.

В. М. Жирмунский так определяет значение стиля как явления, облегчающего благодаря своей целостности и систематичности рецепторную деятельность воспринимающего лица, в первую очередь, конечно, исследователя: «...понятие стиля означает не только фактическое сосуществование различных приемов, временное или пространственное, а внутреннюю взаимную их обусловленность, органическую или систематическую связь, существующую между отдельными приемами. Мы не говорим при этом: фактически в XIII в. во Франции такая-то форма арок соединялась с таким-то строением портала или сводов; мы утверждаем: такая-то арка требует соответствующей формы сводов. И как ученый-палеонтолог

по нескольким костям ископаемого животного, зная их функцию в организме, восстанавливает все строение ископаемого, так исследователь художественного стиля по строению колонны или остаткам фронтона может в общей форме реконструировать органическое целое здания, «предсказать» его предполагаемые формы. Такие «предсказания» — конечно, в очень общей форме — мы считаем принципиально возможными и в области поэтического стиля, если наше знание художественных приемов в их единстве, т. е. в основном художественном их задании, будет адекватно знаниям представителей изобразительных искусств или палеонтологов».¹

1973

¹ Жирмунский В. М. Задачи поэтики. — В его кн.: Теория литературы. Поэтика. Стилистика. Л., 1977, с. 34—35.