

Владимир Тендряков

ПЛОТЬ ИСКУССТВА

Дорогой Читатель, выясним отношения. Вот уже много лет, как я занимаюсь странным, казалось бы, делом — пытаюсь заставить Тебя восхищаться тем, чем сам восхищаюсь, негодовать на то, что у меня вызывает негодование, горевать или радоваться, как сам горюю и радуюсь. Иногда это мне удается, иногда нет. Вместе со мной пытаются заставить Тебя радоваться, огорчаться, страдать другие прозаики и поэты, художники своими картинами, актеры своей игрой, музыканты-сочинители, музыканты-исполнители, то есть те, кто тем или иным способом служит искусству.

Что ж получается, мы вторгаемся в мир Твоих чувств, навязываем Тебе свое видение, посягаем на Твою самостоятельность. Мож но подумать, мы отнимаем у Тебя возможность быть тем, кем Ты есть.

Но вот что странно. Ты, ценящий свою личную независимость, сам стремишься к тому, чтобы испытать радость, огорчение, которые в той или иной форме кто-то преподносит Тебе со стороны. Ты покупаешь книги, посещаешь картинные галереи, консерваторию, торчишь у театральных подъездов, с надеждой спрашивая: «Нет ли лишенного билетика?». Больше того, Ты благодарен тем, кто как-то меняет мир Твоих чувств: «Это мой любимый поэт». Любимый потому, что Ты наиболее сильно испытываешь на себе его влияние.

Возникает вопрос. Нужно ли навязывать чувства? Не лучше ли, если каждый будет чувствовать произвольно, как бог на душу положил?

Однако Тебе самому нередко случалось упрекать людей только за то, что они чувствуют не так, как нужно: «Он, мол, радуется чужому несчастью». То есть испытывает дурные чувства, значит, и сам этот человек дурной, опасен в общежитии.

Тебе известно, что бредовые идеи расо-

вого превосходства, проповедуемые Гитлером, вызвали в свое время в Германии общенациональный психоз — исступленный воссторг, исступленное ненавистничество. И этот психоз придал силу нацизму, сыграл немалую роль в развязывании второй мировой войны, самой ожесточенной, самой кровавой из всех известных человечеству войн.

Еще в 1927 году Альберт Эйнштейн заметил, что безумства и страсти «руководят почти полностью судьбами человеческими как в малом, так и в большом».

И в малом, и в большом каждый из нас зависит от того, какие чувства испытывают окружающие нас люди. Ничто так не осложняет и не отравляет нашу жизнь, как несовместимость наших чувств. И наоборот, сходство испытываемых чувств помогает сближению, облегчает взаимопонимание.

И если я Тебя и еще кого-то сумел заставить страдать и радоваться тому, что у меня вызывает страдание и радость, не значит ли — мы в чем-то стали духовно близкими?

И так ли уж я заставляю Тебя? По своему ли произволу? А может, я сам от Тебя зависим?..

Если мы и дальше начнем выяснять наши отношения, то неизбежно упремся в триальный вопрос: «Что такое искусство?». Наверное, Тебе известно, что ясного и точного ответа тут нет. Слабые голоса миротворцев, выкрикивающие: «О вкусах не спорят!», безнадежно тонули и тонут в ожесточенных перепалках школ, группировок, фронтальных направлений, придерживающихся в искусстве разных взглядов, разных вкусов.

Вряд ли нам нужно вникать в эти споры, идущие на протяжении многих веков. Этому пришлось бы посвятить жизнь целиком, превратиться в ученых искусствоведов. Попробуем посильнее разобраться, исходя лишь из собственного опыта, я — из своего, Ты — из своего. Разберемся, что происходит между нами, как друг на друга влияем, а попутно постараемся уяснить свое представление об искусстве.

НАЧАЛО НАЧАЛ

Начнем с того, что чувствовать и выражать свои чувства свойственно не только человеку. Даже планария, существо по организации ниже земляного червя, уже что-то чувствует и даже проявляет свои примитивные чувства в какой-то форме, хотя бы в попытке удалиться от объекта, причиняющего неприятные ощущения.

Мы легко улавливаем по виду собаки ее настроение, хорошо знаем, когда она испытывает ярость, когда радость, когда страх. Улавливают это и сами собаки ничуть не хуже, чем мы.

Волчица, застигнутая у своего логова, скалит зубы и рычит: «Берегись! Я страшна в гневе! Буду защищать своих детенышей до последней капли крови!». И будь то чужак-самец, медведь или человек, каждый поймет волчицу правильно.

Произошел процесс общения, передана и получена информация. Передать информацию можно и непроизвольно, не ведая об этом. Передают нам информацию и мертвые вещи. Далекая звезда выдает астроному ценнейшие сведения, но назвать это общением со звездой допустимо только в рамках поэтической вольности. Однако волчица, в отличие от звезды, активно обращается к незванным гостям, она желает установить связь и добивается этого через выражение чувств.

Наверняка задолго до появления человека и его приматов, даже, скорей всего, до появления первых млекопитающих, мир животных уже эмоционально общался. Наглядно выражались и улавливались определенные чувства. Те животные, которые сами не умели проявлять свое внутреннее состояние и не воспринимали его в других, оказывались недостаточно приспособленными в борьбе за существование. Не иметь способности подать сигнал тревоги и уловить его, разгадать заблаговременно агрессивные настроения или определить по виду трусливого — значит постоянно ошибаться. Естественный отбор безжалостно расправлялся с такими истуканами.

В нашем примере волчица выражает свой гнев при наличии реально существующей опасности. Так сказать, тут реакция соответствует раздражителю. Ну, а расшалившийся не в меру волчонок опасности не представляет, он просто досаждает волчице своей возней, и мать — никак не исключено — может прорычать на него почти столь же свирепо, как и на того, кто явно опасен.

В данном случае волчица **намеренно** преувеличивает свой гнев, в какой-то степени искусственно его создает. Можно сказать, она играет в гнев.

Но эта игра принципиально отличается от игры, скажем, того же волчонка или бесхитростно взбрыкивающего теленка. Волчонок и теленок играют от избытка сил, для собственного удовольствия, в их поведении чаще всего нет и намека на намерение кому-то что-то сообщить. Волчица же играет в гнев не ради удовольствия, не от переизбыт-

ка сил — она при этом может быть очень усталой, — у нее важная задача — сообщить некую информацию через свое раздражение, добиться, чтобы ее поняли. А поймут ее легче всего, когда раздражение будет наиболее очевидным, то есть сильней выражено, а потому она намеренно преувеличивает его, искусственно возводит в степень грозного гнева. Сказать тут: играет в гнев — можно только в плане образности. На самом же деле поведение волчицы куда серьезнее простой игры, в ней, как выразились бы искусствоведы, — «элемент тенденциозности».

И мы с Тобой в обыденной жизни стихийно, помимо своей воли и разума, выражаем постоянно свои чувства. Разве редки случаи, когда нам хотелось бы скрыть свое волнение, страх или неуместное торжество, но оно прорывается наружу, замечается другими. Тут над нами берут верх врожденные инстинкты, проявляется наследственность, полученная от предков-животных.

Достаточно часто мы и «разыгрываем» свои чувства, притворяемся сердитыми, когда испытываем благодарность, радуемся, когда хочется плакать, намеренно преувеличиваем свой гнев или свою нежность. Приглядись к себе, много ли Ты произносишь слов без эмоциональной окраски и сколько поступков свидетельствуют Ты в угоду своему настроению. Знаменитое: «Я мыслю — следовательно, я существую» — красиво своей гордостью за разум, но несправедливо. Куда справедливее: пока чувствую — существую. Это подойдет и к примитивной планарии, и к нам с Тобой.

Общение с помощью чувств — естественная потребность, возникшая в процессе развития жизни. Потребность настолько сильная, что животные для выражения своих чувств готовы отдавать не только избыточные, а даже последние силы. Тут природа готова на расточительство, так как от правильно переданной и полученной информации часто зависит жизнь особи, а значит, и сохранение вида.

Та же потребность живет и в нас, и нет никаких оснований считать, что она утратила свое жизненно важное значение.

Казалось бы, нелепо ставить рядом столь несовместимые явления, как оскал волчицы и «Даная» Рембрандта или арию Мефистофеля в исполнении Шаляпина. Но мы должны уловить тут некое, весьма отдаленное родство: и то, и другое — выражение определенных чувств, примитивно животных и чрезвычайно сложных — человеческих. Между ними пропасть, но, наверно, ничуть не большая той, какая лежит между условным рефлексом и разумным действием.

Попробуем не построить, а хотя бы умозрительно представить некий возможный мост через эту неизмеримую пропасть.

РОЖДЕНИЕ

Первобытный охотник приносил с охоты не только мясо убитого бизона, но еще целую гамму острых, ярких впечатлений. Нужно применить усилие, чтобы их скрыть, на-

верное, не малое усилие. Скрывать свои впечатления общественному существу, пожалуй, столь же трудно, как и не реагировать на окружение. Естественней не скрывать, а делиться.

Однако это не так-то просто. Даже на современном языке с его обширной лексикой весьма трудно передать сложное ощущение азарта во время погони, или напряженное состояние в схватке, или всеобъемлющее торжество по случаю победы, а при скучных речевых возможностях первобытного человека это вообще было непосильно. У охотника есть один-единственный способ выразить свои впечатления, он должен следовать тем событиям, которые сам пережил, изображать их. Изображать погоню так, чтобы зрителю почувствовал азарт, показать сцену борьбы с бизоном, чтобы вызвать ощущение напряженности и опасности... Для этого охотник то делает вид, что подкрадывается, то замахивается копьем, то падает с мычанием на землю... Это внешне очень похоже на игру, но не игра, а самовыражение, рассказ, только образный. Если б охотнику было легче то же самое сообщить иным путем, той же речью, он избежал бы игры.

Он не может с точностью передать все как было. Какие-то мельчайшие, несущественные подробности забылись, остались наиболее яркие впечатления, их-то и передает охотник. Здесь неосознанно, так сказать, происходит отбор материала.

Охотник у костра находится в иной обстановке, вместо леса с его завалами и чащами — пещера, вместо длинного пути, по которому шла погоня, — узкая площадка перед костром, вместо самого зверя — внимающие ему соплеменники. Наконец, невозможно физически перевоплотиться в зверя, в того же бизона, нужно найти какие-то характерные повадки, движения, которые напоминали бы зрителям загнанного зверя.

Задумаемся на минуту: что все-таки передает охотник? Реально существовавшее событие? Нет, собственное восприятие, духовный след этого события. След охоты в передаче охотника столь же мало похож на настоящую охоту, как след ноги на саму ногу.

Все это в какой-то степени характерно и для животных. Собака, видя, что ее хозяин собирается на прогулку, начинает скакать и радоваться. Ее радость вызвана тем, что предыдущие прогулки доставляли ей большое удовольствие. Если бы они были неприятны собаке, она не выражала бы радости. Прогулки когда-то происходили, в данный момент причина собачьей радости — тот духовный след, который они оставили. При этом собака не просто радуется, она всеми силами старается обратить внимание хозяина на свою радость, внушиТЬ ему — какое счастье для нее предстоящая прогулка, как огорчительно будет, если она сорвется. И трудно не понять этот эмоциональный, весьма выразительный собачий язык.

В основном первобытный охотник у костра совершает действия, которые до него делали уже животные. Только след, оставленный реальностью, неизмеримо сложнее, глуб-

же, ярче, красочней, и передать его можно лишь прибегая к несравненно более сложным и разнообразным средствам. В данном случае происходит известное явление: количественные накопления дают качественные изменения.

Если животные выражали свои чувства стихийно, теми средствами, какими наградила их мать-природа — возбужденные скакки, оскалы, визг, рычание и прочее, — то охотник уже старается выразить не только свои чувства, но и подсмотренные им чужие, — скажем, ярость бизона, его агонию, — пользуется не только врожденными средствами, а перенятыми, совмешая те и другие, создает новые формы выражения — творит. А коль способ передачи чувств не стихийный, а творческий, то его по праву уже можно называть искусством. Он качественно отличается от всего, что «творили» рычащие, прыгающие, визжащие эмоциональные животные.

Ты вправе упрекнуть меня за наивный примитивизм примера — удачливый охотник, торжествующий над убитым бизоном. Да, верно. С моей стороны, это тоже всего лишь образный прием, наглядная схема. В жизни, отдаленной от нас пластами тысячелетий, наверняка все было иначе — намного сложнее. Не так-то легко и просто люди от животного выражения чувств переходили к образному языку искусства. Кто знает, какие мычания, рыки, оскалы выдавали первые актеры, выражая победную радость удачной охоты, и какие временные пустыни отдали эти наверняка уже по-своему затейливые танцы от момента, когда куском угля или глины первобытный охотник набрасывал на стене пещеры первый, еще не совершенный рисунок, нашел принципиально новую возможность выразить свои впечатления.

Нет сомнений, что человек в своем развитии шел сложным путем, взлетая и падая, петляя и застывая на месте, столь же сложно и путано развивалась и его потребность в искусстве.

КИРПИЧИ И ЗДАНИЕ

Наверное, у Тебя уже не вызывает возражения, что искусство — это своеобразное общение, истоки которого наблюдаются еще у животных.

Впервые такую идею высказал Л. Н. Толстой в 1898 году: «Искусство есть одно из средств общения людей между собой... Особенность же этого средства общения, отличающая его от общения посредством слова, состоит в том, что словом один человек передает другому свои мысли, искусством же люди передают друг другу свои чувства».

Мне кажется странным, что столь простое открытие произошло так поздно. В практике жизни давним-давно бытовали, ставшие трафаретными, выражения: «актер такой-то поведал нам...», «автор сочинения раскрыл своим слушателям...», «художнику удалось передать чувство радостного удивления перед природой...». Задолго до Тол-

стого признавалось как очевидное — в искусстве что-то передается, что-то принимается, то есть происходит некое общение.

Сам Толстой в своей знаменитой работе «Что такое искусство?» добросовестно собрал высказывания многочисленных предшественников, но никто из них не рассматривал искусство в плане общения.

Эту работу Толстой построил на пристрастных рассуждениях о «религиозном сознании». Художник И. Левитан отозвался о ней: «Гениальная и дикая в одно и то же время». Что стоит, например, такое утверждение: «Отношение к искусству вытекает из свойств человеческой природы, а свойства эти не изменяются».

Не только мы сейчас знаем, что человек не вышел из-под творческой десницы все-вышнего готовеньким, с вечными свойствами, знаем, что он продукт длительной эволюции, менявшей его самогу вкупе со свойствами, но знал это и сам Лев Николаевич Толстой, человек всесторонне образованный, читавший Дарвина, навряд ли просто-душно веривший в наивную притчу о сотворении Адама и Евы. Он знал — не мог не знать — и пренебрегал этими знаниями. И лучше всего такое странное поведение объясняет сам Толстой в том же трактате:

«Я знаю, что большинство не только считающихся умными людьми, но действительно очень умные люди, способные понять очень трудные рассуждения научные, математические, философские, очень редко могут понять хотя бы самую простую и очевидную истину, но такую, вследствие которой приходится допустить, что составленное ими иногда с большими усилиями суждение о предмете, суждение, которым они гордятся, которому они поучали других, на основании которого они устроили всю свою жизнь, — что это суждение может быть ложно».

Камень, брошенный в других, попадает в себя.

Мы приняли основное положение Толстого, но и тут придется уточнить одно важное недоразумение: совсем ли верно считать искусство средством общения, таким же, как речь? И так ли уж правильно толстовское заявление, «что словом человек передает... мысли, искусством же... чувства»? Не кто иной, как сам Толстой, мастерски пользовался словом, чтоб передать не только свои мысли, но и чувства. Именно последним-то он и велик.

Да и мысль не обязательно передается исключительно словом, написанным или изустным. Ее иногда можно передать и жестом, и заранее условленным символом, начиная с математической формулой, диаграммой, а в наше время перфокартой, засланной в электронно-счетную машину.

Искусство же, наряду со словом, использует тот же жест, мимику, графическую линию, краски, вплоть до киноленты и экрана телевизора. Резкое разделение — искусство для чувства, слово для мысли — должно вызывать недоумение уже потому, что

как мысль, так и чувство в равной степени пользуются средствами для выражения.

Искусство и речь для Толстого — различные ветви от одного общего корня — общения. На самом же деле они поросли разного леса, никак не родственны.

Речь — да, средство общения, она ближе по родству к математическим символам, кодовым знакам, нотным знакам. Она, речь, родственна холсту и краскам, с помощью которых художник передает своим зрителям то, что сам почувствовал. Родственна средствам, какими пользуется художник, но не процессу его творчества, предполагающему общение.

Искусство — процесс общения, не средство уже потому, что само нуждается в средствах, в той же речи хотя бы.

Между средством общения и процессом общения такая же разница, как между жилым домом и строительным материалом. Как здание возводится из кирпича, так и любое общение должно воплотиться во что-то ощущимое для восприятия.

Лев Толстой сделал тончайшее наблюдение, заметив связь искусства с общением. Но он ошибочно принял кирпич за здание, средство перепутал с процессом.

«МОДЕЛЬ» ЧУВСТВА

Искусство — общение... Я испытал чувство, передал его Тебе. Но как это делается? Не вынешь же из себя и не передашь из рук в руки...

Воспользуемся примером Толстого.

«Самый простой случай: мальчик, испытавший, положим, страх от встречи с волком, рассказывает эту встречу и для того, чтобы вызвать в других испытанное им чувство, изображает себя, свое состояние перед этой встречей, обстановку, лес, свою беззаботность и потом вид волка, его движения, расстояние между ним и волком и т. п. Все это, если мальчик вновь при расскаже переживает испытанное им чувство, заражает слушателей и заставляет их переживать все, что пережил рассказчик, — есть искусство. Если мальчик и не видел волка, но часто боялся его, и, желая вызвать чувство испытанного им страха в других, придумал встречу с волком и рассказал ее так, что вызвал своим рассказом то же чувство в слушателях, какое он испытал, представляя себе волка, — то это тоже искусство».

Толстой утверждает: «Признак, выделяющий настоящее искусство от поддельного, есть один несомненный — заразительность искусства». «Искусство же становится более или менее заразительно, — говорит он дальше, — вследствие трех условий: 1) вследствие большей или меньшей особенности того чувства, которое передается; 2) вследствие большей или меньшей ясности передачи этого чувства и 3) вследствие искренности художника, то есть большей или меньшей силы, с которой художник сам испытывает чувство, которое передает».

Разберемся в этом по порядку.

Итак, первое — особенность чувства... Вспомним чеховский рассказ «Сирена», где передается в общем-то самое заурядное чувство предобеденного аппетита. Но там это ничем не примечательное, можно сказать даже низменное, чувство возводится автором в степень особенного, из ряда вон выходящего: «Кулебяка должна быть аппетитная, бесстыдная, во всей своей наготе, чтобы соблазн был...». Герои рассказа приходят от него в исступление. Мальчик испытывал страх от встречи с волком — такое случается не каждый день. Если б волки бегали по задворью, как собаки, то навряд ли слушатели заинтересовались бы рассказом, во всяком случае страхом не заразились. То, что привычно, — не пугает. Особенность чувства... Согласимся с первым условием Толстого.

Второе — ясность передачи... Мальчик может просто сообщить: видел волка, испугался его — и... на этом умолкнуть. Такое сухое информационное сообщение несет в себе все признаки безупречной ясности, никто из слушателей не поймет мальчика превратно, но, скорее всего, выслушают с холодным равнодушием, так и не испытав страха. Разумеется, если нет ясности и рассказ не понятен, то он и не подействует. Но и при наличии ясности он тоже может не заражать, не вызывать чувства. Ясность — необходимое требование при любом общении, но, увы, она еще не признак искусства.

Наконец, третье — искренность художника... Сам Толстой считал: «искренность — самое важное из трех». Но как часто каждый из нас искренне хотел бы передать свое изумление перед поразившим воображение горным пейзажем или перед красочным закатом? Искренне хотел, но был беспомощен. Почему?.. Искренность достаточно распространенное свойство среди людей. Вряд ли можно найти такого человека, который бы не переживал в жизни приступы сильной искренности, искренности до самотрепления. Так что же, в периоды таких приступов любой человек может стать художником пера, кисти или нотной партитуры?..

Толстой понимает искренность как степень силы, «с которой художник сам испытывает чувство, которое передает». И он утверждает, что «если мальчик вновь при расскаже переживает испытанное им чувство, то он заражает слушателей».

Вдумаемся, что значит искренне вновь переживать испытанное чувство? В тот момент, когда мальчик наткнулся на волка, почувствовал страх, то, наверное, этот страх у него проявился главным образом в каких-то физиологических функциях организма, — отлила кровь от лица, побледнел, испытывал перебои в сердце и прочее в этом роде. Искренне, то есть по возможности с прежней силой пережить испытанное чувство перед слушателями, значит вновь побледнеть, испытать перебои в сердце... Вряд ли это возможно, какие-то функции организма просто откажутся повторить. Кро-

ме того, такой повторенный страх не столь уже сильно воздействует на зрителя и слушателя. Многие признаки страха останутся незамеченными. Плох способ «зарождения» — вновь переживать испытанное прежде чувство, пусть даже с предельной искренностью, с предельной силой.

Из трех условий, выдвинутых Толстым в качестве опознавательных примет настоящего искусства, мы можем согласиться только с первым — особенность чувства. Но одной этой особенности мало, чтобы цветом, звуком или «глаголом жечь сердца людей». Разве мало мы встречаем рассказчиков, бесцветно сообщающих о переживаниях наносбенейших, из ряда вон выходящих, а вот Чехов и заурядное чувство предобеденного аппетита сделал «зажигательным». Толстой-теоретик не дает удовлетворительного ответа.

Зато его мимоходом подсказывает Толстой-художник, один из самых выдающихся мастеров передачи сложнейших переживаний. В его примере мальчик «изображает себя, свое состояние перед этой встречей, обстановку, лес, свою беззаботность и потому вид волка, его движения, расстояние между ним и волком и т. п.». Оказывается, мальчик меньше всего рассказывает слушателям о своем чувстве страха как таковом. По всей вероятности, он и не пытается пережить вновь с прежней силой свой бывший страх с липким потом, дрожью в коленках. Вновь-то он воссоздает не свое чувство, а причину, вызвавшую его. Воссоздает теми средствами, которые имеются в наличии. Он не имеет возможности показать своим слушателям натуральную причину страха — самого волка. Но он может описать его словами, передать мимикой и жестами его характерные черты. Слушателям тоже свойственно испытывать страх перед волком, на них тоже эмоционально воздействует элемент неожиданности — «беззаботность и потому вид волка», — ничего себе, «встречка с кумом», у кого хошь проредет мороз по спине. И чем мальчик ощутимее передаст причины, породившие его чувство, тем сильнее отзовутся слушатели, тем острей испытывают они сходное чувство.

Значит, успех мальчика, олицетворяющего для нас художника, в первую очередь зависит от того, насколько чувственно ощущимо удастся ему смоделировать причину своего страха. И уж не столь важно, смоделировал ли мальчик эту причину по образцу и подобию некоего реального случая или же на основе своего прежнего опыта, прежних наблюдений просто вообразил ее. Важно лишь то, чтобы модель была ощутима, — чем ощутимей, тем больше нюансов, что она вызовет сходное чувство. Можно сказать, степенью ощутимости модели и измеряется сила воздействия художника.

Итак, я не «зарождаю» Тебя своим чувством, не пользуюсь некими флюидами телепатического характера, я только тогда добиваюсь успеха, когда в силу своего ма-

стерства воссоздаю причины, вызвавшие у меня чувство. Ты сходен со мной — человек, как и я, у Тебя те же пять органов чувств, Ты живешь в одном со мной мире, сталкиваешься с одними явлениями, у нас одни причины способны вызывать если не совсем одинаковые, то наверняка сходные чувства.

Микеланджело и Шекспир, Гойя и Бальзак, Роден и Достоевский создавали модели чувственных причин едва ли не более потрясающие тех, какие преподносит нам жизнь. Оттого-то их и называют великими мастерами.

ЧТО ЕСТЬ ИСТИНА? (I)

Что же служит образцом для модели? Ты вправе удивиться — что за вопрос? Да сама жизнь! Она порождает причины, вызывающие в нас чувства, — пугающих волков, красочные закаты, страшные натуры. Эти причины не бесформенны, художнику остается только как можно точней повторить их, преподнести зрителю, и пожалуйста — зрителю испытывает чувство.

Если б все было так просто!

Вновь вернемся к толстовскому примеру мальчика и волка.

Мальчик изображает перед слушателями и лес, и свое состояние, и расстояние до волка... Изображает, надо полагать, как можно точнее. А что это, собственно, значит «точнее»?

Если попросить Тебя описать лес, Ты, наверное, окажешься в некотором затруднении: «Иу, елки и березы, ну, тропинка, брусника, лес как лес, ничего особого». Лесничий описывает лес по-своему: «Такой-то массив, такой-то номер участка, деловой древесины с гектара столько-то...» Ботаник укажет на смешанность леса, опишет виды кустарников, травянистый подстилающий покров. Следователь хладнокровно отметит: событие произошло в стольких-то километрах от деревни такой-то, на тропе, ведущей туда-то, такие-то опознавательные приметы... Лес во всех этих описаниях совершенно разный, но каждое описание по-своему точно, даже Твое — «ничего особого», потому что и в самом деле данный лес не отличается от других лесов.

Мальчику же изображение леса нужно для того, чтобы ярче выглядело то бурное потрясение, которое он испытал в нем. Неожиданная встреча с волком покажется тем неожиданнее, а значит, впечатлительнее, чем спокойнее, тише будет выглядеть лес до этого. Поэтому мальчик отметит в первую очередь особенную, усыпляющую, а потому коварную тишину леса. Он волей-неволей выдвигает эту тишину на первый план, как бы преувеличивает ее значение среди других отличительных примет леса.

Переживший потрясение мальчик преувеличивает и свою беспечность, он и расстояние до волка может сократить с тридцати шагов до пяти — опасная близость! Если бы мальчик не преувеличивал,

а передавал точно так, как было в действительности — невыразительный лес, невнятное состояние, далекое, не опасное расстояние до волка, — то, скорее всего, рассказ не подействовал бы на слушателей.

Но как-никак, а если расстояние до волка было тридцать шагов, а мальчик сокращает его до пяти, значит, он искажает действительность — врет, другого определения не подыщешь.

И все-таки законно спросить: какой рассказ более правдив — тот, что во всем точен, но не вызывает доверия в самом важном, ради чего он, собственно, и рассказывается — в передаваемом чувстве, — или же тот, что не точен в частностях, зато достоверен в главном — передает с должной силой испытанное чувство?

Уместно вспомнить тут слова Пикассо: «Мы все знаем, что искусство не есть истина. Искусство — ложь, но эта ложь учит нас постигать истину, по крайней мере ту истину, какую мы, люди, в состоянии постигнуть».

Неужели — ложь? А если так, каким путем она помогает постигать истину?

Попробуем разобраться, почему мальчик вынужден искажать действительность?

Всегда ли мы одинаковы? Предположим, Ты по натуре человек сдержаный, рассудительный, способен объективно оценивать людей, но это не значит, что никогда не испытываешь, скажем, раздражения. Обычная усталость, бессонная ночь, непрятное событие — все может ввергнуть Тебя в это состояние. И тут пустяковый повод вдруг вызывает у Тебя вспышку гнева, у близкого человека обнаруживаешь неприятные черты, порой даже несколько необычна форма ушей — безобиднейшее отличие! — замечается с чувством неоправданного отвращения. Ты уже не столь сдержан, как прежде, не столь объективен в своих оценках, Ты внутренне заметно изменился по сравнению с собой в нормальном состоянии.

И это не только Твое исключительное свойство, это присуще всем в той или иной степени.

Окружающий мир, с которым мы постоянно соприкасаемся, вызывает в нас чувства. Но и эти вызванные внешним окружением чувства в свою очередь заставляют нас несколько иначе воспринимать знакомый нам мир — иначе чувствовать. Меняется наша восприимчивость, меняемся мы сами. Нельзя рассматривать человека как нечто стабильное, раз и навсегда заданное. Пользуясь бытовым выражением: любой и каждый — «с переливами», одни больше, другие меньше, но неизменно устойчивых на свете не бывает.

Толстовский мальчик в нормальном состоянии может трезво оценить расстояние: мол, до того пня не меньше тридцати шагов. Но вместо пня — волк, опасность! Мальчик

испытывает сильное потрясение, и это меняет его, он уже не способен размышлять с прежней трезвостью, объективно оценивать обстановку. Волк — не пень, он захватывает все внимание мальчика, явление исключительное, из ряда вон выходящее, его просто невозможно мерить обычными мерками, как невозможно измерить по-обычному и расстояние до него, оно кажется куда меньше, чем есть на самом деле.

Волк мог находиться в неподвижности какую-то долю секунды, в обычном состоянии за такое короткое время ничего не успеешь разглядеть, но сейчас нервная система так обострена, что видишь столько, сколько мог бы увидеть за несколько минут при спокойном разглядывании: и уставившиеся в упор глаза волка, и залызы шерсти на покатом черепе, и сомкнутые чешуисты...

Изменяется пространство, изменяется время — у мальчика все по-иному по сравнению с уравновешенным сторонним наблюдателем. Физики бы сказали, что он находится «в иной системе отсчета», его восприятия нельзя измерить аршином объективности.

А мальчик-то выражает перед слушателями свои восприятия, свои чувства; сказать, что он врет, нельзя — он так в идел.

Мальчик делает отступление перед святыми святыми — истинным положением вещей, — и в то же время он правдив, его поведение нельзя назвать лживым. Напротив, мальчик бы лгал, поступи он иначе, — сообщал не то, что чувствует.

Наука обязана отражать истинное положение вещей, искусство обязано отражать истинное состояние чувств человека.

«Большая ошибка — думать, что научные истины существенно отличаются от обычных», — говорил в свое время Анатоль Франс. Увы, все-таки отличаются, и не «только широтой охвата и степенью точности», как утверждал Франс. Нам обычно приходится полагаться лишь на свои индивидуальные органы чувств, а они не обладают ни точностью, ни стабильностью. Например: какой величины Тебе кажется полная луна на небе? Я задавал этот вопрос, по крайней мере, сотни раз разным людям и постоянно слышал разный ответ. Мой брат утверждает, что луна выглядит с двухкопеечную монету, жена — с большой поднос, мне кажется — с тарелку. И ни один — буквально ни один! — не ответил так, как должна выглядеть луна на самом деле. Ее угловые размеры для земного наблюдателя примерно такие, какими Ты видишь букву О, напечатанную здесь. Задача науки — предельно точно подходить к объективной действительности, тогда как какая-нибудь из нас к действительности пристрастен, каждый воспринимает ее по-своему да еще в зависимости от настроения.

«Научные истины существенно отличаются от обычных», но ведь и правда искусства тоже не слишком-то напоминает

повседневную, будничную правду жизни. Мы не столь уж часто в своей повседневности испытываем яркие, выходящие из обычных норм чувства, а именно они-то, сильные чувства, заставляют необычно воспринимать мир, становятся предметом передачи в искусстве.

Сделаем из всего здесь сказанного пока один очевидный вывод: правда искусства и научная истина не одно и то же. Не думаю, что Ты был особенно поражен этим открытием, оно не столь уж и ново, Ты, наверное, сам интуитивно об этом догадывался.

ЧТО ЕСТЬ ИСТИНА? (II)

Мы знаем, что мальчик мог и не встретиться с волком, а просто в образить себе встречу столь живо, что испытал страх, передал его другим. Мы знаем, что и серьезные художники поступают так же: сами из ревности не убивали своих Дездемон, но столь ярко это показали, что заставили зрителя верить и сострадать.

Как тут понимать правду искусства, если даже самого повода для переживаний вообще не существовало, а вместо него предполагается некое измышление? Не придется ли нам снова обратиться к Пикассо: «Искусство — ложь»?

Встречи с волком не существовало, вместе с ним вымысел, нечто нереальное. Для кого нереальное? Для стороннего наблюдателя, с холодным расчетом оценивающего обстановку. А мальчик от этого «нереального» испытал страх, который в принципе ничем не отличается от страха, вызванного настоящим, с кровью и плотью, с острыми клыками, волком. Уж ежели появилось реальное чувство, то значит существовала и реальная причина. Причина эфемерная, в которую не веришь, страха, да еще сильного, не вызовет.

Другое дело, что реальность такой причины не материальна. Никак нельзя путать эти два понятия. Реальность и материальность вовсе не одно и то же.

Почему нужно думать, что наши чувства могут вызываться лишь материальными объектами — некими волками с зубами? Как часто причиной наших радостей или горечей бывает нечто далекое от какой-либо материальности — доверие или недоверие окружающих, хорошее или дурное настроение близкого человека... Наконец вдумаемся, пользовалось ли когда-нибудь искусство материальными, теми, какие существуют только в действительности, вещами? Брали их за образец — да! Но никогда прямо не использовало их. Какой художник, чтобы вызвать страх у зрителя, решался преподнести ему настоящего волка — всегда некую отвлеченную модель. Зрителю в конце концов не столь уж и важно, какие действительные объекты послужили образцом для модели художника. Наслаждающемуся бифштексом не обязательно интересоваться бойней. Зрителю в

первую очередь важно, чтобы сама по себе модель художника представляла реальную причину, способную порождать настоящие сильные чувства.

Но все-таки вымысел мальчика основан на действительности. Встречи с волком, как таковой, не было, но она могла быть. И это «могла быть», несомненно, придает реальность вымыслу. А можно же вымыслить и такое, чего заведомо и быть не может. Способно ли такое «невозможное» вызывать чувства, служить искусству?

Представим себе верующего, который проповедует нам о вознесении Христа на небо. Допустим, что этот верующий — художественно одаренная натура. Вознесения Христа, по нашим понятиям, быть не могло, это нам подсказывает и наш жизненный опыт, и современная наука. Но верующий так убежден в своей правоте, так сильно переживает за Христа и не менее сильно выражает нам свои переживания, что мы, если наш атеизм не заставил закоснеть наши человеческие чувства, — не исключено — невольно будем вместе с верующим испытывать некий восторг перед вознесением Христа на небо, в то же время отдавая себе отчет, что подобного случая ни при каких обстоятельствах быть не могло.

Так получается в хорошем театре. Мы знаем, что талантливый актер, играющий Отелло, не задушит знаменитую актрису, но... «Молились ли ты на ночь, Дездемона?» — невольно содрогаемся от ужаса.

Казалось бы, если мы поверили в искренность верующего, в его правдивость, то должны изменить и своему атеизму, поверить в легендарного Христа, взлетевшего в космос вопреки силам гравитации. Нет, этого не случается.

Чему же мы верим тогда?

Не совсем тому, во что верит верующий. Мы с ним по-разному оцениваем реальности. Для верующего Христос — некая материальная реальность: существовал в действительности, жил на свете во плоти. Для нас же Христос — лишь реальный повод для реальных чувств. Человек — общественное существо, нам трудно оставаться равнодушными, когда кто-то испытывает эмоциональный накал, переживает непривычные чувства. Нам важна не только голая объективность мира, в котором мы живем, важен мир, пропущенный через другую личность, тем более что эта личность иначе чувствует, иначе воспринимает, значит, способна как-то расширить наше чувственное восприятие. Ради этого мы готовы пойти на некую условность, точно так, как мы принимаем условности театра, лишь бы пережить сильные чувства.

Легковерный, но впечатлительный проповедник, как художник, правдив, его фантастическая, грешащая против здравого смысла и против науки проповедь, как произведение искусства, — тоже правда, потому что способна вызывать истинные, а не ложные чувства.

«Над вымыслом слезами обольюсь...»

Могло быть в жизни, не могло — для искусства не столь уж это и существенно, как не существенно, был или не был материальный прообраз волка.

Если мальчик субъективно изменил расстояние до волка, если он волен вообразить несуществующую встречу с волком, то почему бы при определенных обстоятельствах ему не вообразить встречу с чертом, заведомо не существующим в природе, но существующим в сознании людей. Черт в сознании не возник случайно, это своеобразная модификация действительности, пропущенной через личное восприятие. И образ Христа, вознесшегося в небеса, тоже появился от соприкосновения с объективной действительностью, но кем-то когда-то в оны времена так субъективно воспринятой, что действительность утратила реальные черты.

Мир, отраженный другой личностью, для нас не менее интересен, чем сам по себе. И опять же это свойственно не только человеку, но и животным. Олена может испугать и дуновение ветерка, принесшего незнакомый запах, то есть некий сигнал опасности, идущий непосредственно из окружающего мира. Но этого же олена испугает и настороженная, выражаящая неведомую опасность поза другого оленя, то есть некое чувственное отражение мира другим субъектом.

Между мальчиком, передавшим невидимую встречу с волком, и верующим, передавшим древний вымысел, — принципиальной разницы нет, оба носители субъективизма.

Тот, кто глядит на мир через искусство, всегда должен помнить, что видит этот мир через другую личность. А потому и не следует удивляться, что мир сквозь такую призму грешит против объективности.

И. Эренбург в своей книге «Люди, годы, жизнь» сообщает следующий разговор с Матиссом:

«Во время последнего сеанса он много говорил об искусстве. Позвал молодую женщину, Л. С. Делекторскую, которая помогала ему в работе над картонами: «Принесите слона». Я увидел негритянскую скульптуру, очень выразительную, — скульптор вырезал из дерева разъяренного слона. «Вам это нравится?» — спросил Матисс. Я ответил: «Очень». — «И вам ничего не мешает?» — «Нет». — «Мне тоже. Но вог приехал европеец, миссионер, и начал учить негра: «Почему у слона подняты вверх бивни? Хобот слон может поднять, а бивни — зубы, они не двигаются». Негр послушался...» Матисс снова позвонил: «Лидия, принесите, пожалуйста, другого слона». Лукаво посмеиваясь, он показал мне статую, похожую на те, что продаются в универмагах Европы: «Бивни на месте. Но искусство кончилось».

У слонов бивни не подымаются, это противостоятельно, но не для человека, наблюдающего слоновью ярость, быть может, находящегося в непосредственной опасно-

сти. Человек видит лишь признаки ярости — растопырены уши, вздернут хобот, открыта пасть — все в движении, искажена каждая частница, каждая черта, и неподвижные, неизменившиеся, оставшиеся в спокойном состоянии бивни, самая опасная, самая угрожающая часть тела слона, — противостоящая с точки зрения неуравновешенного, пораженного грозящей яростью наблюдателя. Художник, оставивший бивни в неподвижности, может убить впечатление ярости, а значит, не передаст свое чувство, не создаст правдивого произведения.

«А мы, художники, знаем, что бивни могут подыматься...» Знают потому, что умеют переноситься из уравновешенного мира в мир неуравновешенный. Там все перерастает трезвые нормы — расстояние до волка сокращается, закрепленные к черепу бивни подымаются, жена, изменившая мужу, бросается под поезд, ревнивец не ограничивается письмом в партком или профком, а душит невинную возлюбленную!

Мы одинаково верим автору «Гулливера у лилипутов» и автору «Робинзона Крузо», хотя отлично знаем, что события, развертывающиеся в первом произведении, не могли быть на земле, а во втором — могли, даже в каком-то видоизмененном виде бывали в свое время. Мы можем вместе с героями сказок «Тысячи и одной ночи» искренне переживать фантастические приключения, хотя рассудком понимаем невозможность существования какой-нибудь птицы Рокк. Для искусства важна в первую очередь достоверность чувств, а не достоверность фактов.

Становится ясной вся несостоительность утверждения Пикассо, что искусство — ложь. Нелепо мерить время тоннами и килограммами, а массу — часами и сутками. Пикассо именно так и поступает, измеряя искусство совершенно чуждой ему мерой — степенью научной истины.

КАКАЯ ГОРА ГОРИСТЕЙ?

До конца ли мы выяснили с Тобой, что такое правда в искусстве? Нет, не совсем. Вспомним, что нам постоянно приходится слышать: «Такое-то произведение показывает типичные характеры, такое-то нетипичные». То есть в одном случае изображено наиболее распространенное в жизни, характерное, а значит, наиболее правдиво отражающее жизнь, в другом — недостаточно характерное, случайное, не отражающее жизнь в полную меру, тем самым грешающее против правды.

Казалось бы, бери, художник, то, что встречается на каждом шагу, с чем постоянно сталкивается сам зритель, что является нормой, а никак не исключением, бери и показывай, будешь правдив!

Но мы только что убедились: художник может в своем произведении показать не только широко распространенное, но даже то, что и вообще-то не встречается в жиз-

ни, при этом искусство такого художника не грешит против правды. Никто не осмелился упрекнуть во лжи автора бессмертного «Дон-Кихота», но так ли уж характерна сверхэкспансивная натура героя этого романа, самозабвенно воюющего с ветряными мельницами? На свете куда больше уравновешенных людей, а искусство занимается неуравновешенным миром сильных чувств, далеких от каких-либо норм и ограничений. Как все это совместить с требованиями типичности?

Представим, что трезвого ученого и эмоционального художника попросили: дайте наглядный образец, что такое гора?

Для ученого низкие и пологие, чуть возвышающиеся над равниной горы не слишком характерны, есть много гор выше. Ученого могут поразить самые высокие горы, но он трезв и объективен в своей оценке, именно потому, что эти горы поразили его своей высотой, говорит за то, что их высота из ряда вон выходяща, горы не обычны, а исключительны, потому достоверного представления о горах вообще дать не могут, есть много гор ниже. Ученый остановится на среднем варианте — горы не слишком высокой и не слишком низкой, одинаково удаленной как от той, так и от другой крайности, поэтому он и берет ее за наглядный образец.

На художника пологие, едва подымающиеся над равниной горы не произведут впечатления. Горы повыше и покруче — произведут, но, наверно, не так сильно. Зато самые что ни на есть высокие и крутые, уходящие вершинами к облакам, вызовут самые яркие впечатления, самое сильное чувство. И художник знает, что раз он сумел испытать сильное чувство от таких гор, то непременно испытают другие. И он заявит: вот гора, которая меня поразила больше других, ее главный признак — высота — самый наглядный, самый яркий из всех виденных мной гор, а потому эта гора — самый яркий представитель, только по ней могу мерить другие горы, ее возьму за образец, за характерный тип.

Термин «тип» (от греческого «типос» — отпечаток, образ) пришел из науки, введен в 1816 году для классификации животных по сходным признакам (главным образом нервной системы). Типично то, что несет в себе эти сходные, характерные для данного вида признаки.

Примерно в том же смысле употребляют «типичное» и в искусстве — индивидуальное, несущее в себе общие для данной группы индивидуальностей признаки, а никак не исключительные, не отклоняющиеся от общей нормы.

Но в нашей-то истории гора поразила художника как раз тем, что она исключительна по высоте. Наглядным образом обобщения была бы другая гора, выбранная ученым. Ее высота не отклоняется от средней нормы, большинство гор примерно столь же высоки. Значит, выбор ученого и есть пример типичного. Но раз такая гора не подействовала на воображение художни-

ка, то можно ли ожидать, что подействует на зрителя?

Обратимся к конкретным произведениям, возьмем классический образец реалистического искусства — роман «Анна Каренина» Л. Толстого.

Все ли типично в этом романе? Нет, в первую очередь сам образ Анны Карениной — отступление от типичности. Тысячи жен изменяли своим мужьям, при этом испытывали и презрение со стороны окружающих, страдали, разрывались в противоречиях и т. д. и т. п. Типична для общества ситуация? Да, вполне. Тысячи жен, но можно с уверенностью сказать, что из этих многих тысяч весьма и весьма немногие дошли до такой степени страданий, душевных мук, так сильно были разрываемы противоречиями, что решились на самоубийство, бросились под поезд. Типично это? Нет, куда типичнее в таком конфликте личного с общественным обычной развязка — успокоение женщины с новым или старым мужем. А что значит показать Анну Каренину с такой развязкой? Это значит снизить страсть ее натуры, сгладить противоречия, смягчить трагичность положения, словом, из незаурядного создать заурядное, свести до типической нормы. И образ Анны утратил бы свою художественность, и само произведение уже не действовало бы с такой эмоциональной силой?

Гамлет типичен? Ой, нет! Тем-то и значителен для нас признак датский, что это исключительная, далекая от всяких норм, всякой заурядности личность. И Отелло не типичный ревнивец, а особенный.

Роман «Война и мир», казалось бы, населен целой армией высокожудостенных и вовсе не выходящих из рамок типичности образов. Николай Ростов, князь Василий, Анатолий Карагин — не Гамлеты и не Отелло. И они не совсем типичны, потому что живут и действуют не в типичной, а исключительной обстановке времени войны 1812 года. Из истории России Лев Толстой мог знать только два периода, сходных по масштабам и трагичности с войной 1812-го: начало татарского ига и смутное время, связанное с Лжедмитрием. Время и обстановка исключительны для России — падение Москвы, все слои общества переворожены, народ поднимает голову, то, что раньше казалось значительным, становится неважным, заурядное оказывается значительным. А такая обстановка просто не может не оказаться на героях романа, нетипичность времени отражается на их поступках, на их поведении, одни становятся возвышенными нетипичными, ничтожество и низость других на фоне общих бедствий выглядят всплющими нетипичными. Когда приходит «типичное» время с детскими пеленками, то и сами герои становятся типичными, но... сразу тускнеют в глазах читателя, им не помогает даже мастерство великого писателя. К счастью, тут-то и кончается роман.

Да и нужна ли типичность в искусстве? А если нужна, то в каком виде?

Вернемся вновь к примеру с горами. Отметим, что пристрастный взгляд художника не во всем отличается от взгляда ученого, в чем-то они совпадают. Как тот, так и другой в поисках наиболее типичной горы руководствовались одним — высотой, тем, что, собственно, и отличает любую гору от остальной пересеченной местности.

Высота — основной признак, присущий всем горам без исключения, некое общее характерное свойство. Оказывается, художник вовсе не избегает общих признаков, наоборот, выделяет еще среди общего самое главное, руководствуясь им. Ему простой горы мало, даешь самую гористую, всем горам гору, не типичную, а сверхтипичную!

Для ученого, что сверх, то уже отход от типичности, «сверх» несет в себе элемент исключительности. Художник же хватается за эту исключительность характерного для всех признака — наглядней, ощутимей, сильней воздействует на органы чувств.

Чувственно ощутимей не что-нибудь, не случайное, а то, что определяет все горы вообще. Ты почувствовал общий признак, значит, выделил его из других — случайных, второстепенных, нехарактерно наносных, — значит, невольно совершил для себя некое обобщение.

Наш умозрительный художник выбрал исключительно высокую гору, Л. Толстой в романе «Анна Каренина» выбрал не простую женщину, а исключительную по своей натуре. Достоевский в «Преступлении и наказании» построил все не на простом убийстве, а на исключительном по характеру, а разве «Давид» Микеланджело «нормально-простой» молодой человек — нет, некое исключительное воплощение силы и молодости!.. Обратись к любому выдающемуся произведению, всюду увидишь пристрастное стремление художника показать характерное в исключительном виде.

А что, если художник будет добросовестно точен, показывать характерное таким, как есть, не выделяя его, не подавая в исключительном виде?

Предположим, толстовский мальчик, изображая эпизод встречи с волком, будет с одинаковой добросовестностью рассказывать обо всем, что имело место во время встречи, — о самом волке, о деревьях, растущих кругом, о папоротниках под деревьями, о брусличных кочкиах и прочее и прочее. Характерно для людей испытывать страх перед волком, не перед деревьями, не перед кочками. А как раз волку-то в общей картине уделено столько же места, сколько любому предмету. Наиболее характерный объект страха не выделен, не поставлен в обособленное — исключительное — положение, теряется среди несущественных, нехарактерных подробностей. Слушателям в этом воркое случайных деталей трудно уловить, что, собственно, так испугало мальчика. Да вопрос — испугало ли? Если он, мальчик, сумел разглядеть и запомнить деревья, кочки, пепельчики, — значит, волк даже не занял все его внимание... Такой рассказ вызовет недоверие или недоумение вместо

страха. Как ни парадоксально, но стремление к неограниченной точности отображения всего и вся превращается в неверность отображения.

И в самом деле, мы же никогда не воспринимаем мир с равнодушием зеркала, где все отражается одинаково отчетливо, — нет, мы всегда невольно что-то выделяем, что-то вызывает в нас сильные чувства, что-то слабые, а что-то и вовсе не замечается. Однаково сильно чувствовать все нельзя!

Художников, которые с одинаковым усердием изображают и главное, и второстепенное, характерное преподносят наряду со случаем, неодухотворенно копируют природу, принято называть *натуралистами*. Они, одержимые предельной точностью передачи всего, что есть, невольно лгут зрителю.

Мы порой слишком догматически понимаем слова Энгельса, высказанные в частном письме к Маргарите Гаркенс по поводу ее книги. «На мой взгляд, — пишет Энгельс, — реализм подразумевает, помимо правдивости деталей, правдивость воспроизведения типичных характеров в типичных обстоятельствах». Нужна типичность характеров, как и связанных с ними типичных обстоятельств, но если то и другое не будет заострено, не выделено до степени какой-то исключительности, реализма не получится, появится серенький натурализм. Авторы таких произведений будут оставаться в уравновешенном трезвом мире, математически точно передавая расстояние до волка, на мертвое закреплять бивни у разъяренного слона, трагедию изменившей женщины не доведут до самоубийства, сами не станут поддаваться чувству и другим не разрешат.

Так что же такое типизация в искусстве? Философский словарь объясняет нам: «Типизация — сложный процесс, представляющий собой взаимопроникающее единство двух противоположных моментов творчества: художественного обобщения и индивидуализации объективного содержания». Мудро и невнятно! Не проще ли сказать: типизация в искусстве — это характерное, доведенное до исключительности.

Ты вправе заметить, что исключительность — понятие растяжимое. Можно довести характерные признаки до такой исключительности, что от их характерности ничего не останется. Скажем, автор «Отелло» раздует ревность своего героя до столь исключительных размеров, что этот герой задушит не только свою возлюбленную, а начнет самоиступленно душить всех направо и налево. Тут ревность перерастает в патологию, становится исключительна не по размеру, а уже мелает свою сущность. Такая «ревность» вызовет не сострадание, а, скорее, отвращение.

Если мальчик сообщит своим слушателям, что до волка было не пять метров, а пятьдесят сантиметров, слушатели не поверят ему — не характерно, чтоб волк так близко подпустил и не искусал.

Художник имеет право усиливать характерное, изменять его количественно, но эти количественные изменения не должны перерастать в качественные.

Кстати, знать меру количественных изменений присуще не только искусству, но любой деятельности человека. Конструктор не может увеличивать крылья самолета сверх всякой меры, иначе самолет вообще не полетит, количественные изменения характерной части изменят качественную суть целого. Везде и всюду человек придирично следит за нормой количества, устанавливает допустимые отклонения. Любой технический справочник — не что иное, как свод законов, охраняющий неприкосновенность качества от посягательств количественного накопления.

В искусстве не может быть справочников и узаконенных стандартов, потому что оно имеет дело с бесконечно многообразной, вечно изменчивой, материально выраженной и духовно отраженной жизнью. Нельзя даже рассчитать, какому эмоциональному поводу художник посвятит свой труд, как нельзя предусмотреть, какими приемами он воспользуется. Единственным «стандартом» для художника является его «Я». Что на меня сильно действует, то должно действовать и на других.

Жизнь, пропущенная через «Я» художника, может вовсе не напоминать то, что нас окружает, но при этом не утрачивает своей типичности.

Например, Салтыков-Щедрин заставляет своих глуповцев ловить сетями солнечные лучи. Что это? Тут заострения доведены до такого исключительного уровня, что утеряли, казалось бы, какие бы то ни было характерные черты реальной действительности. А тем не менее мы не осмелимся бросить в лицо великому сатирику: врешь, братец, сетями ловить свет солнышка не принято, таких дурачков в жизни не встретишь — не типично!

Задолго не только до появления «Истории города Глупова» а наверняка задолго до появления первой чиньменности для людей уже было характерно изменять реальность до нелепицы, вызывая этим то добро-дурный, то саркастически злой смех. Свойство это в человеческой жизни отнюдь не исключительное — типичное, как типично для людей гиперболизировать действительность, обыденное превращать в сверхъестественное.

*Стой, солнце, над Гаваоном,
И луна над долиной Аиалонской!*

Мы уже говорили, что действительность — не только та незыблемая земля, по которой мы шагаем, не только материальные вещи, которые нам мешают или помогают жить, действительны не только наши трезвые отношения к этим вещам, конкретным явлениям, друг к другу, а и отношения с иной, вовсе не трезвой окраской, приводящие к фантастическим вымыслам, гротесковым искажениям, духовным миражам.

Не имеющие подобия в природе образы мифических героев, чертей, ведьм, вурдала-

ков — действительность уже потому, что они, эти плоды человеческого измышления, в неменьшей степени могут вызывать у нас чувства, чем реальные вещи. Никогда не существовавшая русалка способна стать причиной не менее сильного настроения, чем существующая во плоти поэтическая березка, смотря как они будут выражены.

Наша действительность не ограничивается миром реальных вещей, наше искусство — рамками реализма.

НОВЫЙ ГОСТЬ В СТАРОМ НАРЯДЕ

Думается, Ты и без меня давно знал, что исключительное, из ряда вон выходящее вызывает у Тебя более сильное — тоже по-своему исключительное — чувство.

К привычным, часто попадающим в сферу наших ощущений вещам мы приобретаем некий иммунитет. Чем чаще они нам попадаются, тем меньше на нас действуют, пока наконец не перестают совсем замечаться. И опять же, это свойство всего живого. Если бы мы с одинаковой силой реагировали на знакомые и незнакомые явления, то наша жизнь превратилась бы в кошмар. Все задевает, все вызывает чувственные реакции, нам бы пришлось тратить массу энергии на восприятие того, что уже известно. Да и что известно, что неизвестно — мы бы не смогли тогда отличить, все одинаково привычно и непривычно, мы просто начисто утратили бы способность познавать окружающий мир.

Каждый новый объект для нас — некая исключительность среди привычного. И, наверное, то искусство более действенно, которое несет в себе наибольшее количество нового для нашего восприятия. Недаром же выражение «новаторское искусство» употребляется, как правило, в похвальном смысле, «традиционное искусство», то есть повторяющее что-то прежнее, — уже не столь похвально, и совсем убийственно звучит избитое, ходульное, обетшалое искусство — старое, распространенное, набившее оскомину.

Значит, чем новей — тем лучше?

И опять же, не так-то все просто.

Предположим, Ты никогда не интересовался астрономией. Для Тебя сообщение, что расстояние от Земли до Солнца равняется примерно 150 000 000 километров, — ново.

Разреши спросить, что Ты почувствовал, услышав эту новую для Тебя информацию? Скорее всего, ничего, в лучшем случае нечто смутное: далеконько светило от нас.

Но если я Тебе объясню, что на поезде, делающем около ста километров в час, пришлось бы «пилить» до Солнца свыше ста семидесяти лет, тут Ты уже как-то начинешь чувствовать расстояние.

В первом случае двузначная цифра с семью нолями не связывается ни с чем таким, что Ты мог бы ощутить, что в Тебе когда-либо вызывало чувства. Эта цифра настолько нова, что лежит вне Твоего чувственного опыта, ничто Тебе не напоминает, ни с какими ощущениями у Тебя не связывается.

Мы только что говорили: привычное, уже чувственно знакомое не столь остро воспринимается, как новое, незнакомое. Но остро воспринимается новое среди привычного, и не просто случайно среди, а, как правило, находящееся в связи с привычным. Мир, окружающий нас, никогда не бывает скоплением независимых вещей, а всегда связанных друг с другом, взаимозависящих друг от друга. Чувствуя старое, привычное, мы вместе с ним чувствуем и связи, а через них обретаем способность почувствовать и новое, уяснить для себя его место в мире, его сущность. Любой процесс познания, будь то рациональный или чувственный, идет неизменным путем от старого, уже известного, к новому, с ним связанныму. А когда новое появляется перед нами без всяких связей, совершенно обособленно, «голениким», то ощущать-то его органами чувств мы можем, но такое ощущение нам, собственно, ничего не дает, это наше ощущение не связывается с другими нашими ощущениями, не становится нашим опытом, — оно нам неизвестно. Здесь ощущение не становится восприятием.

Так для Тебя, совсем не интересовавшегося астрономией, девятизначная цифра ни с чем не связана, явление вне Твоей жизни, а потому и не воспринимается.

Для того чтобы Ты сумел ее воспринять, я должен поставить ее в тесную связь со старым, уже известным Тебе. И я связываю умозрительное расстояние до Солнца с поездом. Что такое поезд, Ты хорошо знаешь, и скорость 100 км/час для Тебя вполне ощутима, на обычном пассажирском поезде Ты передвигался бы тише, 100 км/час — скорость экспресса. И на экспрессе нужно ехать 170 лет! Срок, не укладывающийся в рамки Твоей жизни. 170 лет назад еще не было на свете Твоего отца и Твоего деда, Пушкину исполнилось всего четыре года, а первому поезду с неуклюжим паровозом еще только предстояло двинуться по планете. Как Тебе после этого не почувствовать некое почтительное удивление. Новая для Тебя информация стала причиной для возникновения нового чувства только потому, что я это новое облек в старые одежды.

Чем новее — тем лучше? Да нет, новое бессмысленно без старого, как будущее без прошлого.

Представим, что некий художник-сверхноватор создал картину, которая ни что не напоминает, не несет ничего знакомого, того, что прежде вызывало какие-то чувства у зрителя. Ничто не способно и вызвать нечто, между художником и зрителем не произойдет общения.

Вспомни, как Ты чувствуешь себя в театре, когда идет пьеса на незнакомом для Тебя языке. Это не значит, что в картине и пьесе нет такого, что способно вызывать у Тебя чувство. Есть, но не донесено. В данном случае телеграмма отправлена, но испорченна линия связи, до адресата не дошла, общение не состоялось.

Художник обязан нести зрителю новое, если он будет почевать старым, давно из-

вестным, то искусство такого художника будет походить на анекдот с бородой. И чем новее, пожалуй, тем лучше, но только из-за этого, художник, преподнести это новое через старое, привычное.

Чем новее, тем лучше не обязательно предполагает нечто абсолютно новое, революционно новое, не имевшее прежде прецедента. Часто, казалось бы, хорошо известная нам вещь, увиденная с иной позиции, в ином ракурсе, открывает нам в себе совершенно новые, не замеченные прежде стороны.

Отнюдь не нов, например, знаменитый любовный треугольник в литературе, но сколько великих произведений построено на нем. Или вспомните, как преподносит Евгений Шварц образы старых сказок. Его ветхозаветные короли для нас новы, потому что преподнесены под неожиданным ракурсом. Пироги-то старые, да начинка новая.

То, что преподносит нам художник, называется содержанием произведения, то, в каком виде он преподносит, называется формой произведения. Сейчас мы можем сделать немаловажный вывод: содержание в искусстве стремится к новому, форма — к старому, привычному.

Но это вовсе не означает, что форме присущ консерватизм, что ей чужды какие-либо изменения. С каждым новым содержанием появляется и соответственно новая форма.

В примере с расстоянием от Земли до Солнца новое космическое содержание требует от нас и нового, неожиданного использования знакомого всем поезда. Мы его отправляем не в обычный путь, скажем, от Москвы до Бердичева, а через величественные просторы Солнечной системы. Использование для формы старого материала вовсе не исключает ее новизну. Только характер нового в форме появляется не произвольно, он определяется содержанием.

Бывает, что художник, создавая новую форму, сумел показать какие-то новые стороны вещи или явления, значит, он тут стихийно «набрел» на новое содержание.

Форма, не считающаяся с содержанием, живущая сама по себе, столь же невозможна и бессмысленна, как слово без значения, как сигнал без информации.

К чему же мы пришли? Да к общезвестному, к тому, что стало притчей во языках, — соответственно содержания и формы.

Мы знаем, что художник не может передать свое чувство просто так, непосредственно. Он передает не само чувство, а причину, его породившую, моделируя ее, то есть облекая в какую-то форму.

Теперь мы знаем, что материалом для формы, несущей новое, еще не прочувствованное содержание, художник должен использовать лишь то, что уже привычно для восприятия зрителя, знакомо ему.

А из этого вытекает и отношение к привычному, традиционному искусству. Если художник, создавая произведение, не считает-

ся с тем, что создали когда-то его предшественники, то он обворовывает сам себя, так как традиционное, привычное зрителю искусство неизбежно помогает почувствовать искусство новое. Художник, пренебрегающий традицией, не использует с максимальной возможностью духовный багаж зрителя, так сказать, выращивает свое расление на сильно обедненной почве.

Искусство — процесс общения, процесс не эпизодический, а постоянный, длящийся с незапамятных времен, в котором одно поколение передавало свой обретенный эмоциональный опыт другому поколению. Как ученый не в состоянии отмахнуться — знать не хочу того, что открыли до меня! — так и художник, как бы он ни афишировал свое новаторство, не может не считаться с традициями, до него заложенными. Не может потому, что будет выброшен тогда из общего процесса.

Когда мы слышим выражение: такой-то смело порвал с традициями, то не следует понимать его буквально — со всеми традициями, со всем прошлым. Скорее всего, этот дерзкий талант порвал с какой-то малой частью обветшавших, самих себя изживших традиций, но продолжает вовсю пользоваться накопленными до него традиционными запасами прошлого.

Утверждение: нельзя не считаться с традицией — не оригинально. Его можно было бы и не повторять, если бы многие не оглядывались с опаской: как бы тут не оправдать рутинеров, не они, мол, виноваты в тупой невосприимчивости, а сами новаторы, которые недостаточно традиционны, а значит и недостаточно понятны.

Взять хотя бы наиболее яркий факт из истории искусства — появление импрессионистов... Не получится ли, что издавательский смех и гнилые яблоки, летящие в новаторские картины на первых выставках импрессионистов, — вовсе вина не обывателей, а самих художников. Они сами себя подвели, порвали с традицией, не пользовались привычным, тем самым сеяли на обедненной почве, оказались непонятными.

Трагедия непонятого гения обычна в мире искусства, но никогда она не является доказательством того, что гений рвет с традицией, не пользуется трудом своих предшественников. Сам факт появления гения говорит о резком продвижении вперед, о скачке. Азбучно: искусство, как и сама жизнь, не развивается равномерно, не движется с неторопливостью равнинной реки, становясь все краше и величественнее. Искусству свойственны (быть может, еще сильнее, чем жизни) качественные скачки. Таким скачком было появление импрессионистов. Нет нужды разбирать сейчас причины этого скачка, достаточно согласиться — он был, искусство сделало резкий рывок. И просто невозможно допустить, что все могли поспеть за этим скачком. Многие остались на том берегу, исхоженном, утопленном, знакомом до оскудины.

Тут даже дело не в том, что для отсталого зрителя формы, созданные художниками,

были чувственно не воспринимаемы. Не воспринималось, скорее, содержание, повод, служащий основой для создания моделей.

Представим на минуту, что мы задались целью объяснить расстояние до Солнца какому-нибудь жрецу-солнцепоклоннику, для кого наше светило было одухотворенным божеством. Для него покажется оскорбительным само наше намерение. В показе расстояния до Солнца, как до любого неодушевленного предмета, жрец увидит посягательство на божественное. Он не примет сам повод для конструирования модели, и, уж как ни наряжай удивительное расстояние в знакомые для жреца одежды, все равно не вызовешь удивления. Тут не разрыв с традициями, а нечто большее — чудовищный разрыв в сознании.

Что-то похожее произошло и между импрессионистами и обывателями. На протяжении не одного столетия в картинах художников фигурировали лишь материальные вещи и люди, преимущественно возвышенные античные и библейские герои. Цвет и свет выполняли лишь скромную подсобную роль, были не целью изображения, а средством достижения цели. И вот вдруг эти цвет и свет материализовались на полотнах, стали самостоятельными «героями», содержанием произведений, а средством для их выражения оказывались люди, природа, вещи. Согласиться на такое — это не просто изменить вкусы, это пережить какой-то переворот в сознании. Такой переворот слишком серьезное явление, чтобы его можно было произвести с помощью одних лишь картин. Искусство влиятельно, но нельзя же преувеличивать его влияния. Вся жизнь должна подвести к этому. И захваченный врасплох обыватель, еще не подготовленный своей жизнью, отказался понимать импрессионистов. И результат — издевательский смех духовных недорослей, гнилые яблоки...

Художник должен стремиться быть понятным и простым для своего зрителя, но может ли это стремление идти за счет упрощения того, что он собирается показать, — обединения содержания? Мы в свое время еще поговорим об этом.

СЕКРЕТ АБСТРАКТНОСТИ

Мы познакомились с тем, как в искусстве «неощутимое» передается через «ощущимое»: девятизначная цифра километров — через грубо зримый поезд, абстрактное — через конкретное. Но это свойственно не одному искусству.

Мы не можем ощутить, скажем, понятие «три», не можем и передать его, если не воспользуемся неким конкретным символом этого понятия, будь то арабская цифра — 3, римская — III, слово написанное или произнесенное. Само по себе понятие «три», оторванное от материальных вещей и конкретных явлений — три горы, три овцы, три события, — чистая абстракция, которая воспринимается нашими органами чувств только через посредство чего-то конкретного, что можно увидеть, услышать, осязать.

Абстрактное не ощущимо, — казалось бы, очевидно. Но нет, нам возражают, и не кто-нибудь, а специалисты в этом вопросе. Вот, например, что говорит «Философская энциклопедия» в статье «Абстракция»: «Часто абстракцию понимают как синоним «мысленного», «понятийного», в противоположность чувственно-созерцательному, наглядно-дальному. Однако абстракция может быть и не только понятие, не только мысленное отвлечение, но и чувственно-наглядный образ (например, геометрический чертеж, схема или произведения т. н. абстрактной живописи»).

Оставим до поры до времени в стороне «произведения т. н. абстрактной живописи», остановим свое внимание на геометрическом чертеже, который, по мнению автора этих строк, есть абстрактный чувственно-наглядный образ.

Возьмем для примера всем известную теорему: «Квадрат гипотенузы в прямоугольном треугольнике равен сумме квадратов катетов», вспомним и знакомый нам чертеж — те самые, прославленные среди школьников, «пирафоровы штаны». Этот чертеж — абстракция? Но по сравнению с чем? По сравнению, скажем, с иллюстрацией к басне «Кот и повар» — да. Но на каком основании делается такое сравнение столь разнородных, лежащих в разных областях явлений? Почему произвол не распространить и дальше, не сравнить этот чертеж с живой коровой или мертвым, но весьма конкретно-вещественным подойником? Не лучше ли его рассматривать в рамках того процесса, составной частью которого он является.

Доказывается отвлеченная мысль: «Квадрат гипотенузы равен сумме квадратов катетов». Для того чтобы лучше его понять, рисуется чертеж. И этим мы вовсе не абстрагируем и без того абстрактную мысль, а, напротив, конкретизируем ее, представляем в виде наглядного рисунка — наглядного, доступного нашим органам чувств! Выходит, что этот чертеж, столь абстрактный по сравнению с окружающими нас вещами — коровой на лугу, пепельницей на столе, иллюстрацией в книге, — создан ради конкретизации чего-то еще более абстрактного. А уж если такая схема выполняет конкретные задачи, то называть ее абстрактной столь же неосновательно, как хирургическую операцию — садистским актом. Автор статьи в данном случае вырывает явление из среды, приклеивает характеристику по чисто внешним признакам — разглядит абстрактно, то так оно и есть. Детская истинка: внешний вид часто обманчив.

Абстрактное, понятийное — не чувственно-наглядно, но это не значит, что конкретное непременно должно обладать этим качеством. Мысль в нашей голове может существовать сама по себе, не облеченнная в слова или в какие-то символы. Чтобы ее передать, мы должны «одеть» ее в ощущимую форму. Но может же такая невысказанная мысль быть предельно конкретной: «Чайку бы попить...» Конкретность? Да! Но почему

ствовать ее можно не иначе, как через по- средство другой конкретности.

Чертеж теоремы Пифагора выполняет конкретную задачу, но по сравнению с земельным участком геометрической конфигурации этот чертеж — отвлеченная абстракция. «Квадрат гипотенузы равен сумме квадратов катетов» — абстракция, но в сложных математических доказательствах может конкретизировать что-то еще более абстрактно-отвлеченное. Между абстрактным и конкретным жесткой границы нет: как то, так и другое — относительно. $2 \times 2 = 4$ — казалось бы, чистейшая абстракция, но она давно стала для нас нагляднейшим примером предельной простоты: «Это просто, как дважды два четырь». Мы можем употребить и другое, равнозначное по смыслу, выражение: «Проще пареной репы». Пареная репа тут обрела некую отвлеченность, стала более понятной-общей, абстрактной, «дважды два» опустилось до конкретности. Конкретное в нашем сознании способно переходить в абстрактное, абстрактное — в конкретное.

За мыслью прочно признано право быть абстрактной. Выражение «отвлеченная мысль» привычно для любого и каждого, но «отвлеченное чувство» режет слух, находится вне закона. Если его и употребляют, то большей частью иронически, чтобы специально совместить несовместимое. Отвлеченное чувство воспринимается как расплывчатость чувства, недостаточность его, чуть ли не отсутствие такого.

Но, вдумаемся, разве мысль «отвлеченной» чувства по своей природе? Мысль не передаешь непосредственно, а чувство?.. Я уколол себе палец иголкой, вполне конкретным предметом, испытываю боль, воздействие предмета стало принадлежностью моей психики. И это мое простейшее, казалось бы, конкретное из конкретных чувство нельзя ощутить органами чувств кому-то другому. Другой ощущает не мою боль, а признаки боли, мной проявляемые, — гримаса на лице, выкрик... Невысказанная мысль и непроявленное чувство одинаково не- конкретны для окружающих.

Как мысль мысли — рознь, одна может быть простенькой, сугубо конкретной, другая сложной, весьма отвлеченной, так и чувство столь же может быть отлично от другого чувства уже потому только, что наша способность чувствовать тесно связана с сознанием.

Когда-то утверждение: Земля имеет шаровидную форму — противоречило чувственному восприятию любого и каждого, все ощущали незыблемую Землю плоской. Теперь же большинство людей воспринимает окружность Земли как нечто вещественно-конкретное, не противоречащее личным ощущениям. Кто посомневается, что тут человек не обрел способность отвлеченно чувствовать.

Любая вещь в мире, любое явление как-то осмысляется нами. И если мы чувствуем вещь, то вместе с ней непременно должны чувствовать и мысль, с ней связан-

ную. Мысль стала одним из важнейших — если не самым важным — источником эмоций, а значит, и предметом выражения в искусстве. Без мысли искусство просто не может существовать. Даже те произведения, которые осуждаются как очевидно глупые, тоже пользуются какими-то непрезентабельными мыслишками.

Разные мысли бродят по миру, и чувства тоже разные, связать их так, чтобы эти связи между мыслию и чувством отвечали интересам рода человеческого, — наверное, самая насущная и самая высокая задача на нашей планете.

Мысль сама по себе не ощутима, она может быть передана в искусстве только через что-то конкретное, хотя бы через чувственно-наглядный образ поезда. Но только ли образы зримых вещей служат средством выражения мысли? Нет, ощутить мысль может помочь другая мысль, уже знакомая, привычная, ставшая какой-то конкретностью для зрителя.

Вот хроматический пример:

Движенья нет, сказал мудрец брадатый.
Другой смолчал и стал пред ним ходить.
Сильнее бы не мог он взорвать;
Хвалили все ответ замысловатый.
Но, господа, забавный случай сей
Другой пример на память мне приводит:
Ведь каждый день пред нами солнце
ходит,

Однако ж прав упрямый Галилей.

Обрати внимание, для того, чтобы показать весьма абстрактную мысль относительности движения, Пушкин наряду с образной картинкой спорящих «мудрецов брадатых» призвал на помощь другую мысль — о вращении земли, настолько известную и доступно-конкретную, что даже не пришло ее излагать целиком, достаточно намека на нее и громкого имени великого ученого, которого история связала с этой общеизвестной мыслью.

А в результате вызвано определенное настроение, которое не назовешь ни радостью, ни удивлением, ни горем, оно настолько сложнее этих простых чувственных реакций, насколько мысль об относительности движения сложнее бытовых мыслишек, вроде: «Не плохо бы сейчас пропустить чайку». Этот комплекс чувств так отвлечен от конкретности, что не сразу поддается определению, мы даже не подыщем названия, что именно мы тут испытываем, а это может создать у нас впечатление неясности, неопределенности чувства.

Самое время поговорить об одном бытующем заблуждении. Конкретность часто смешивается с определенностью, тогда как абстрактность — с расплывчатостью, невнятностью. Тут нас подводят наши не слишком строгий житейский опыт. Обычно отвлеченное, абстрактное надвигается на нас из науки, именно наука чаще всего преподносит нам такие понятия, которые недоступны нашим непосредственным ощущениям, а потому кажутся невнятными, смутными, расплывчатыми. А в свою очередь и невнятное по причине своей расплывчатости легко создает впечатление некоей универсальности,

применимости не к какому-то одному конкретному объекту, а ко многим, что и принимается за обобщение, а значит и за абстрактность.

На самом же деле абстрактность ничего не имеет общего с невнятностью. Напротив, необходимость абстрагироваться от конкретных вещей вызывается стремлением наиболее точно понять их, более точно, чем мы это можем сделать нашими органами чувств. Мы «на глазок» лишь весьма и весьма приблизительно можем определить прочность моста или тавровой балки, но инженер с помощью абстрактных формул определит это куда точней.

Как отвлеченная мысль не теряет точности, так и отвлеченное чувство не утрачивает силы и определенности.

Вижу, нюхаю букет — испытываю удовольствие. Тут связь прямая и короткая, а чувство простое и конкретное.

Вижу букет — вспоминаю прошлое, ближдаю по всему прожитой жизни, переживаю ее заново: «Как хороши, как свежи были розы!» Длинные, переплетенные друг с другом ассоциативные связи, а от этого и чувство мое обширно и сложно, шутка ли, раскинулось на всю жизнь, а если я еще свою жизнь приму за образец для всего человечества, то моя грусть, моя тоска, того и гляди, обретут вселенческий характер. При этом мое широкое чувство не обязательно должно расплываться в нечто смутное, размытое, скорей всего, оно окажется более сильным, а значит, и более определенным, чем простенькое удовольствие при виде цветов.

Не лучше ли на наглядном примере проследить, как художник идет от конкретного чувства к чувственной абстракции. Возьмем другое стихотворение Пушкина.

Цветок засохший, безуханный,
Забытый в книге вижу я...

«Вижу я» — конкретное чувство, вижу остатки некогда живой плоти, что-то задевается в душе, что-то еще неясное самому поэту. Конкретность далеко не всегда означает очевидность, она не исключает невнятности и расплывчатости.

И вот уже мечтою странной
Душа наполнилась моя...

Уход от конкретного «вижу», отвлечение от него, но не произвольное, не анархическое — куда хочу, туда и лечу! — а подчиненное внутренней логике, отправной точкой которой явилось «вижу цветок засохший», что-то чувствую смутное, хочу отдельться от смутности, выяснить, что именно чувствую.

Где цвел? когда? какой весною?
И долго ль цвел? и сорван кем?

Обрати внимание, чувство отвлекается от конкретности, а форма становится еще конкретней. В ней вещественные понятия — цветения, весны — и категорические, недвусмысленные, конкретные вопросы.

Но вот чувство достигает высот отвлеченности, идет **эмоциональное решение необъ-**

ятно общего, абстрактно-философского вопроса бытия и преходимости всего живого. И это, умчавшееся от наглядной конкретности, чувство выражено материально образной, осязаемо-конкретной формой:

И жив ли тот, и та жива ли?
И нынче где их уголок?
Или уже они увяли,
Как сей неведомый цветок?

Способность мыслить абстрактными категориями — величайшее человеческое достижение. Наверняка столь же великим обогащением человека является, тесно связанная с абстрактностью мысли, способность ассоциативно широко, отвлеченно, то есть абстрактно чувствовать.

Кажется, пришла пора нам повернуться лицом к так называемому абстрактному искусству, которое, наверное, и появилось для того, чтобы вызывать абстрактные чувства, иначе зачем бы вывешивать столь громко-вещательную вывеску.

ПАРАДОКС АБСТРАКТНОСТИ

Художники-абстракционисты отказываются от конкретных форм, обращаются к формам, где ничто не напоминает нам те объекты, которые существуют в окружающем нас мире, — произвольные сочетания цветовых пятен, линий, геометрических фигур и прочее и прочее.

Мы знаем: художник не может передать само чувство, он в той или иной форме передает причину, его вызывающую. А эту причину абстракционисты преподносят в абстрактной оболочке.

Мы знаем и то, что сама по себе абстракция не воспринимается нашими органами чувств. Утверждение автора статьи в «Философской энциклопедии», что абстракция может быть чувственно-наглядным образом, — заблуждение. И то, что абстрактное понятие при определенных обстоятельствах способно представлять некую чувственную наглядность (например, в выражении: «Это просто, как дважды два четыре»), говорит лишь о том, что это, некогда абстрактное, тут лишилось характера абстрактности, перестало быть ею, превратилось в нашем сознании в конкретность. Но то, что для нашего сознания в данный момент, при данных обстоятельствах абстрактно, увы, нельзя почувствовать.

Обращаясь к абстракции, как к средству выражения, художники-абстракционисты пытаются выполнить заведомо невыполнимое: передать чувство посредством того, что невозможно почувствовать. Это столь же невыполнимо, как «пришить пуговицу к свисту».

Обращаясь к абстракции... Но на каком основании произвольные сочетания пятен и линий нужно считать абстракцией? На основании того только, что эти пятна-линии неопределенны, невнятны? Неопределенность, невнятность — отличительная черта абстрактности? Любой ученый возмутится этим. Абстракция, то есть «мысленное отвлечение от тех или иных сторон или

связей предмета с целью выяснения существенных и закономерных признаков», применяется, собственно, для того, чтобы устранить неопределенность понимания, ликвидировать невнятность. «...Все научные (правильные, серьезные, не вздорные) абстракции, — говорит Ленин в «Философских тетрадях», — отражают природу глубже, вернее, *по линии ее*. Вряд ли кто решится здесь спорить.

Право же, художники-абстракционисты напоминают ту анекдотическую куму, которая, разбив одолженную корчажку, оправдывается: «Во-первых, я тебе эту корчажку вернула, а во-вторых, я ее в глаза не видела». Во-первых, само намерение заставить чувствовать через абстрактное нелепо, а во-вторых, абстрактность художников-абстракционистов ничего не имеет общего с абстрактностью. В лучшем случае у так называемого абстрактного искусства лишь видимость абстрактного, как у манекена в витрине магазина мод видимость человека.

Но Ты вправе мне возразить, что, глядя на абстрактные полотна, Ты испытываешь какие-то чувства, часто неподдельное удовольствие, удивление, легкую радость... А раз произведение вызывает определенные чувства, значит это искусство.

Да, искусство. Произвольные сочетания цветовых пятен, линий, геометрических фигур, ничего привычного не изображающие, могут быть сами по себе гармоничны и красивы. Человек, уловивший такую гармонию и красоту, по праву может называться художником. Кроме того, произведения подобного рода должны привлекать наше внимание уже в силу своей непохожести на знакомые нам, примелькавшиеся предметы. Все кругом привычно, а это — нет, исключение из привычного. А мы знаем — на исключительное человек реагирует сильнее.

Но вот вопрос: отвлеченные ли чувства вызывают такие произведения? Поданное под маркой абстрактного, ничего не напоминающее нам знакомого, а значит не задевающее нашего прошлого чувственного опыта, нашей жизни (как, скажем, задевает «цветок засохший»), вызывает лишь прямые, непосредственные чувства: увидел — умилился, нет никаких ассоциаций, виденное ни с чем не связывается из нашего прошлого, отвлекаться и ассоциировать не от чего. И, конечно, такое прямое чувство не может жить долго: вижу — испытываю нечто, отошел — забыл, след не глубок. Только ассоциации, тесно связанные с жизнью самого зрителя, живут долго, становясь его духовным багажом.

И такое искусство, способное вызывать непосредственные, несложные чувства, — вовсе не «изобретение» нашего века. Оно существовало на протяжении всей истории человечества. Сочетания цветовых пятен на тканях, ковры с затейливыми узорами, ничего конкретного не изображающие, геометрические узоры на фризах, способные радовать глаз, несущие в себе некую гармонию, доставляющую удовольствие, — все это было в обыкнове еще в глубокой древности, по-своему служило человеку, украшало его

жизнь. Только такое искусство называлось отнюдь не абстрактным, а *прикладным*, считалось весьма и весьма конкретным.

Всякое действие мы оцениваем по его результату. Если стихи Пушкина вызывают у нас глубокие отвлеченно-абстрактные чувства, то, наверное, и искусство этого поэта по праву можно считать абстрактным. Картины Кандинского, напротив, вызывают чувства без особых ассоциаций, не отвлеченные, прямые, конкретные, и такого рода искусство вовсе не абстрактно, а сугубо конкретно. Будем судить не по внешнему виду а по существу. *Unicumque sunt!* — как говорили древние римляне. Каждому свое!

Получается парадоксальный вывод: конкретное искусство — абстрактно, абстрактное — конкретно. Право, я не стремился к хлесткой парадоксальности, она сама явилась ко мне незваной гостьей.

А музыка?.. — напомнишь Ты с ехидством.

Признаться, ох, как неприятно мне это напоминание, рад бы прокочить мимо — совершенно далек от музыки, не знаком, не воспримчив, не вправе судить. Но — все равно схватят за шиворот, ткнут носом: музыка считается наиболее абстрактным искусством, как ее совместить с конкретностью?

Что ж, попробуем порассуждать и о музыке — по аналогии с другими видами искусства. Уж если какие-то законы действуют в равной степени на искусство слова, изобразительное, актерское, то было бы крайне странно, чтоб музыка оказалась исключением, не подчинялась общим правилам.

Ученые считают, что около 70 процентов всей информации из внешнего мира приходит к нам через зрение. Человек доверяет больше зрению, чем слуху, зрительные образы для него более надежны, а значит и более конкретны, чем слуховые. Поэтому искусство, созданное на слуховых образах, должно нам казаться более отвлеченным, менее конкретным, чем искусство, созданное на зрительных образах.

Но означает ли это, что музыка лишена вообще какой бы то ни было конкретности? Самая реалистическая, предметная живопись во многом абстрактна по существу. Пейзаж на холсте уже некая отвлеченност от природной конкретности тем только, что создан на плоскости — условность, с которой волей-неволей мирится зрителя. Верно ли, что в музыке меньше конкретного и больше абстрактного по сравнению с живописью? Скорей всего, ее конкретность и абстрактность своеобразны, не схожи с изобразительной.

Даже для меня, отличающегося чисто младенческой восприимчивостью в музыке, плясовым мотив — конкретность, помогающая как-то воспринимать характер того музыкального произведения, куда он входит составной частью. Плясовый мотив как бы выполняет роль того поезда, который помо-

гает мне ощутить досель не ощутимое расстояние до Солнца.

Но и сам-то этот плясовой мотив не сразу для меня стал конкретным, когда-то я его впервые услышал, но услышал одновременно с конкретными действиями — вместе со зрительно-ощутимой пляской.

В музыке, мне кажется, как и в любом другом искусстве, абстрактное облекается в конкретную форму, только это музыкально-конкретное более абстрактно по сравнению, скажем, со зрительными или литературными образами. И не зря же музыка постоянно вступает в симбиоз с другими видами искусства — литературно-поэтическим (песни), танцевальным, театральным (опера). Выходит, что музыка ищет конкретности где только может.

Думается, нет оснований выделять музыку в разряд специфически абстрактного искусства, у нее все как у всех. Впрочем, предоставляю право доказать это или опровергнуть другим — сведущим.

Абстракционисты считаются антиподами натуралистов; казалось бы, между этими крайне противоположными направлениями ничего не может быть общего. Одни не признают никакой конкретности, другие конкретны до рабского подражания природе. И тем не менее, если вдуматься поглубже, как у тех, так и у других есть общее в своей основе.

Натуралисты скрупулезно копируют форму предмета, внешние признаки конкретности. Абстракционисты тоже занимаются слепым копированием внешних признаков, но уже абстрактности. Натуралистам кажется, что, чем точнее, «похожее» передадут они внешний вид, конкретную оболочку вещи, тем сильнее они раскроют ее внутренний характер. Абстракционисты считают, что, чем похожее по внешнему виду они изобразят абстрактное, тем более абстрактный характер станет носить их искусство. По сути дела, как те, так и другие руководствуются одним принципом отображения — копированием внешних признаков. Один подход приводит и к однозначному результату — натуралисты передают мир не так, как он воспринимается человеком, лгут своим зрителям; абстракционисты, вместо абстрактных чувств наделяя зрителей конкретными, тоже не оправдывают своего назначения — лгут.

Между двумя столь непохожими крайностями — натуралистами и абстракционистами — лежит неисчислимое количество различных направлений, ответвлений, обособленных группировок, которые, каждое по-своему, пытались и пытаются обновить искусство, меняя лишь его внешний облик. Их нелегко даже перечислить, а разобрать — совсем непосильная задача. К тому же пришлось бы уйти от общих вопросов, утонуть в частностях.

Мне кажется бесспорным, что эти саранчой расплодившиеся по свету «новаторы», начиная от ветхозаветных декадентов, кон-

чая каким-нибудь (уже устаревающим) поп-арт, — доказательство глубокого кризиса современного искусства. Я верю — наших детей ждет искусство иное, не схожее с тем, какое мы знаем и любим.

Казалось бы, не так уж и далек от нас по времени А. П. Чехов. Еще живы те, кто были его младшими современниками, и книги его для нас еще не утратили актуальной злободневности. Но, однако, как уже отличается тот мир, в котором творил Чехов, от мира нашего.

Чехову понадобилось почти три месяца «конно-лошадиного странствия», чтобы попасть на Сахалин, а мы теперь можем, утром проснувшись в Москве, вечером лечь спать в какой-нибудь сахалинской гостинице. Чехову бы и в голову не пришло бояться тесноты на своей обширной планете, мы же этого ощутительно побаиваемся, не без тревоги говорим о демографическом взрыве.

Чехов и вообразить себе не мог общество, где в меньшинстве были бы крестьяне и рабочие-производители. Но мы сейчас уже знаем страны, где каких-нибудь 12 процентов работают в сельском хозяйстве и успешно кормят все население. А солидные ученые, занимающиеся футурологией, нам сообщают, что «производством в 2000 году будут заняты только около 10 процентов трудоспособных людей. Более 75 процентов желающих работать будут заняты в административной сфере, в области просвещения и обслуживания».

Мы уже можем не выходя из дома наблюдать, как люди работают на поверхности Луны. А «достать Луну с неба» во времена Чехова означало как выражение самых бесмысленных претензий.

Думал ли Чехов, что человек когда-либо осмелится помечтать о победе над самой смертью. А мы мечтаем, и не без надежды: «Человек, по мнению многих ученых, сможет наслаждаться бессмертной жизнью...»

И уже совсем бы невероятными показались Чехову такие строки: «Биохимики уже всерьез подумывают о создании для особых условий работы, например в космосе, полу-механизированного «сверхчеловека» — полу-робота, полу-человека с охлажденной кровью, дыханием, управляемым насосами с электронным программированием и электронным мозгом, ведающим кровообращением и обменом веществ». «И сказал Бог: «с сотворим человека по образу Нашему, по подобию Нашему...».

Но изменился не только мир, сильно изменились мы сами вместе с нашими органами чувств. Мы теперь можем «пощупать» нечто неосязаемое — атом. С помощью электронного микроскопа увидеть молекулу. Можем даже вообще видеть то, что, казалось бы, не подлежит видению, скажем теплоту. Антенны радиотелескопов «слушаю» шум галактик, удаленных от нас на миллиарды световых лет!..

И не может быть того, чтобы человек, живущий в ином мире, по-иному чувствующий, не создал иное искусство.

Но как ни изменится искусство, оно все раз-

но будет своеобразным процессом общения, все равно художник станет вводить зрителя в неуравновешенный мир сильных чувств. И по-прежнему правда искусства будет не совпадать с научной истиной и характерное будет так же подыматься художником до исключительности, и ему, художнику, стремящемуся быть понятым, придется лепить форму своих произведений не из абстрактных флюидов, а из глины конкретности. Форма — плоть искусства, а дух не существует вне плоти!

ЗАВИСИМОСТЬ ХУДОЖНИКА

До сих пор мы с Тобой выясняли механизм общения, но почти совсем не затрагивали наших отношений. По-прежнему создается впечатление некой зависимости Тебя от меня. Не Ты мне, а я Тебе передаю свои чувства. Порой, казалось бы, влияние художника столь велико, что он заставляет зрителя верить, вопреки здравому смыслу, в двигающиеся бивни слона, в расстояния, заведомо не соответствующие действительности, в приключения в фантастической стране Лилипутии. «Над вымыслом слезами обольюсь...». Но вымысел может бросить не только в слезы, но и в неистовство, толкать на действия...

«Писатели — инженеры человеческих душ». Я — писатель, но меня коробит от этого выражения. Есть тут что-то, оскорбляющее достоинство человека. В этой формулировке как бы заранее предполагается, что человек с его внутренним миром так достаточно прост, так примитивен, что некий инженер сверху, с высоты своих знаний, своего обособленного положения, способен и обязан перестраивать по своему усмотрению его душу. Стол же оскорбляюще и другое, грешащее грубой технократической об разностью, сравнение человека с бездушными винтиками и колесиками, опять же предполагающее отсутствие личной воли, стремлений, как бы созданное специально для управления тех, у кого воля и стремление присутствуют. Оба эти сравнения попахивают дурным нишшанским запахом «сильной личности», сдобренным вульгарным материализмом.

Впрочем, не так уж далеко ушли от этого взгляда и те, кто признает за талантом в искусстве некую магическую силу. Мол, только от таланта художника, и ни от чего более, зависит духовное влияние на зрителя. Ни обстоятельства, ни подготовленность самого зрителя не принимаются тут в расчет. Как после этого не возвести обладающего всепобеждающим талантом художника в ранг сильной личности, не противопоставить его толле — сборищу посредственности.

Но как часто в искусстве воистину могучие таланты были бессильны и беспомощны перед людским равнодушием.

Только в XX веке получил признание английский поэт Джон Донн, живший одновременно с Шекспиром.

Нас теперь изумляют его стихи:

И в сфере звезд, и в сблизне планет
На атомы вселенная крошится,

Все связи рвутся, все в куски дробится.
Основы расшатались, и сейчас
Все стало относительным для нас.

И понятно восклицание нашего современника: «Нужно прорететь глаза, чтобы удостовериться — это написано не в начале ХХ века, а за триста лет до того».

Но современника Джона Донна эти стихи почти не волновали. Кроме какой-то узкой кучки людей, знакомой с открытиями Коперника, Кеплера, Галилея, читатель позднего средневековья в своем подавляющем большинстве еще продолжал жить в тесном мире Птоломея и Аристотеля, где все было расставлено по своим местам — солнце кружило вокруг земли, звезды были намертво прикреплены к небесной сфере, ничто не рвалось и не дробилось в хозяйстве божием.

Не волновали стихи Донна и читателей XVIII—XIX веков, мир которых был объяснен гением Ньютона, где опять же все было прочно связано, тоже ничто не рвалось и не дробилось. Могучий, проницательный талант не волновал. Джон Донн был прочно забыт.

Но вот наступил наш век, «пришел Эйнштейн, и стало все как раньше» — «основы расшатались, и сейчас все стало относительным для нас». Теперь уже наукой заинтересовались не жалкие единицы, а широкие массы. Похороненный три столетия назад поэт восстал из гроба, получил мировую славу, бессильный прежде талант обрел силу. В данном случае сила искусства зависела не столько от художника, сколько от зрителя.

Сила светлого таланта Пушкина проверена в течение полутора столетий на сотнях миллионов читателей, а вот совсем недавно в Китае Пушкин был оставлен как вредный, «буржуазный» писатель. И наивно думать, что это только официальное мнение реакционной верхушки, нет, скорее всего, и рядовой китайский читатель тоже сейчас тайком не хватает Пушкина, не упивается его стихами. Он воспитан на идеях противоположных пушкинским, он живет в такой обстановке, где крайне странными кажутся утверждения:

И долго буду тем любезен я народу,
Что чувства добрые я лирой пробуждал,
Что в мой жестокий век восславил я

Свободу

И милость к падшим призывал.

Пробуждать добрые чувства, когда китайский читатель считает нужным готовиться к войнам в мировом масштабе, к жестокой борьбе, к уничтожению инакомыслящих! А, кроме того, призыв к милости, да еще к падшим! Звуки пушкинской лиры могут лишь вызывать озлобление у китайского читателя, гуманное содержание творчества великого поэта не соответствует духовному багажу. Не та почва, чтобы на ней возрастили благородные семена.

Художник не может приказать: чувствуйте так, как я того хочу, по моей воле, а не иначе. Если я живу не теми интересами, какими живешь Ты, иного желаю от жизни, значит, то, что чувствую я, для Тебя в лучшем случае безразлично, в худшем — крайне неприятно, вплоть до отвращения, до ненависти.

В любом процессе общения важен не только тот, кто говорит, но и тот, кто слушает. Если мой слушатель глух, то какой бы я силой красноречия ни обладал, разговора не получится. Я не смогу ничего передать ему.

Я живу в одном с Тобой обществе, иного слушателя, кроме Тебя, у меня нет, я вынужден обращаться к Тебе, значит, я обязан учить, чем Ты живешь, что Тебя интересует, на что Ты способен реагировать. В какой-то степени Ты диктуешь мне, с чем именно я должен к Тебе обращаться, диктуешь содержание моего искусства, а значит, и форму его, так как форма-то идет от содержания.

Оказывается, я не меньше, если не больше, завишу от Тебя, чем Ты от меня. Можно сказать: искусство делает не только художник, но и зрителя.

Учитывать Твои желания, Твои интересы... А если я увижу, что Ты ошибочно желаешь то, что впоследствии для Тебя же самого обернется несчастьем. Должен ли я рабски к Тебе подлаживаться, лишь бы быть понятым Тебе?

С Твоей стороны уместно возражение: «Я один могу ошибиться, но я же не единственный. Твой читатель, приглядываясь, прислушиваясь ко всем таким, как я. Если подавляющее большинство желает одного и того же, значит, принимай это желание за руководство. Большинство не ошибается».

А так ли это?

Вот пример, приведенный Энгельсом: «Людям, которые в Месопотамии, Греции, Малой Азии и других местах выкорчевывали леса, чтобы добить таким путем пахотную землю, и не снулось, что они этим положили начало нынешнему запустению этих стран, лишив их вместе с лесами центров созиания и хранения влаги».

Наверняка в те далекие времена подавляющее большинство жителей этих мест считало: вырубать лес — прямая польза, дает хлеб. Если и находились такие, кто предвидел будущее запустение, то, скорей всего, их осмеивали и изгоняли.

Далеко не всегда интересы общества настолько просты и очевидны, что их отчетливо видят любой и каждый. Скорее всего, эти неочевидные интересы первыми разглядят наиболее проницательные отдельные личности, своего рода чемпионы прозорливости. Большинство всегда правы?.. Да нет, гораздо чаще большинство придерживается устарелых, а значит в какой-то степени ошибочных взглядов, а выдающиеся единицы оказываются первооткрывателями истины. История науки сплошь состоит из таких примеров: некогда все поголовно считали, что земля — центр Вселенной, Солнце кружится вокруг нее, нужна была гениальная прозорливость Коперника, чтобы отвергнуть это общее мнение. Каких бы первооткрывателей ни взять — Галилей, Ньютона, Дарвина, Эйнштейна, — все они выступали против мнения большинства и в конце концов выходили победителями, мир признавал

их правоту. Наверняка так было и в других областях человеческой деятельности, не только в науке.

Но художник зависит от массового зрителя, обязан учить его желания, его интересы. Учитывать и только-то? Нет, мало! Он, художник, должен знать больше того, что желательно зрителю, чувствовать острой и тоньше зрителя, быть проницательней его. Острой, тоньше, проницательней не в чем-нибудь, не в каких-то далеких, посторонних для зрителя областях, а именно в том, что является его, зрителя, жизненной необходимостью, что диктуется его интересами.

И в самом деле грош цена такому художнику, который чувствует так же — не сильней и не острой, — как зритель, видит не дальше его. Этот непроницательный, заурядно чувствующий художник станет предлагать то, что зритель и без него уже видел, слышал, ощущал. Произведения художника не несут нового содержания, повторяют известное, примелькавшееся, набившее оскумину, напоминают анекдот с бородой. Кому интересны подобные произведения, такое непроникновенное ординарное творчество?

Все это никак не мое единоличное открытие, вот что писал в свое время А. И. Герцен: «Поэты в самом деле, по римскому выражению, — «пророки»; только они высказывают не то, что нет и что будет случайно, а то, что *неизвестно, что есть* в тусклом сознании масс, что еще дремлет в нем».

Художник-поэт лишен произвола сильной личности: куда хочу, туда тебя, зритель, ворочу! Нет, изначальное «хочу» идет от зрителя. Художник не господствует, а помогает.

Азбучная истина: слабые ростки нового среди заматеревшего старого не заметны. Художник обязан увидеть их раньше других, показать новое через старое, что уже привычно для чувственного восприятия большинства.

Все выдающиеся художники в той или иной мере сокрушали косность мысли и чувства того общества, в котором они жили. В этом плане любопытен пример все той же «Анны Карениной» Толстого. Автор поставил эпиграфом к роману слова: «Мне отмщение, и аз воздам», то есть как бы осуждал свою героиню, разделял бытующие в его среде нравственные нормы — измена жены мужу есть противобожеский грех, достойный наказания. Толстой мыслит не глубже своих читателей, но он был великим художником, способным глубоко и верно чувствовать, а потому всем ходом своего романа он опрокидывает бытущие нормы, оправдывает героиню, вызывает к ней вместо осуждения сострадание. А дать почувствовать относительность нравственных понятий в человеческом обществе едва ли не более важно, чем, скажем, открыть относительность времени и пространства.

Само по себе нравственное открытие Толстого, сделанное в романе, не столь уж неожиданно и ново. Наверняка задолго до Толстого многие приходили к тому же вы-

воду, что право любить значительней формальных законностей, наложенных обществом на человека. К этому приходили на горьком опыте те, кто попадал в сходные с Анной Карениной ситуации, к этому приходили и чисто теоретическим путем, осмысливая и оценивая общественные отношения. Толстой был не первооткрывателем, а, скорее, распространителем нового взгляда. Никто до него так громко, с такой силой убедительности не сказал об этом, никто не сделал это новое достоянием столь широких масс, а значит, никто до Толстого не сделал новую нравственность столь побеждающей силой.

Открыть что-либо наущно полезное, — казалось бы, самая большая заслуга перед человечеством. Но если дело ограничивается одним лишь открытием, оно большой пользы, увы, не приносит. Аристарх Савоский на тысячу восемьсот лет раньше Коперника открыл, что земля не является центром мироздания, но его идея не получила распространения, не повлияла на развитие науки, рассматривается теперь не как ценный вклад, а как некий любопытный курьез. Открытие без распространения силы не имеет.

Более того, среди многих миллионов людей, составляющих общество, по теории вероятности всегда найдется такой, кто будет достаточно проницателен и глубок, чтобы распознать при благоприятных условиях — это, мол, нужно людям. Само открытие для общества еще не проблема, куда более сложная проблема — убедить общество в этой полезности, заставить понять и принять ее. Только тут открытию дается путевка в жизнь.

Человек — общественное существо, а потому его сила не столько в проницательности разума, сколько в способности понимать друг друга. Мы в наше время это чувствуем с особой остротой: такие достижения разума, как проникновение в секреты атомного ядра, грозят катастрофой разобщенному, страдающему от отсутствия взаимопонимания человечеству.

Наиболее трудную задачу выполняет не тот, кто первым открывает необходимое, досель никому не известное, а тот, кто малоизвестное делает широкоизвестным, не гениальный прозорливец, а «волшебник», наделенный даром слепым давать зрение, нечутким — чуткость. Еще раз повторяю, что художник способен неощущимое подавать в привычной для ощущений оболочке, видимое для исключительно прозорливых делать видимым для многих. Отсюда — чрезвычайно важная роль художника в развитии общества, искусства — в жизни.

ПРОШЛОЕ И НАСТОЯЩЕЕ

«А художники далекого прошлого? — спросишь Ты. — Что они, удаленные от нас толщей веков, а порой и тысячелетий, могут подсказать нам, умудренным, принципиально нового?» Тем не менее искусство Фидия или Андрея Рублева для нас не менее, а часто куда как более интересно, чем

творения современных художников.

Но разве новое открывается для нас только в нашем сегодня? Право же, далёкое прошлое не в меньшей степени, чем современность, может быть источником этого нового, в том числе и чувственно нового.

Остановимся перед иконой Андрея Рублева. Она волнует нас, возможно, не меньше, чем пятьсот лет назад волновала современников этого художника. Но вот вопрос: так ли волновала, те ли чувства вызывает икона у нас, какие вызывала когда-то.

Зритель XV века в первую очередь видел в иконе Рублева изображение бога, распоряжающегося судьбами людей, в том числе и судьбой самого зрителя. Одно это уже заставляло его испытывать особые чувства — восхищения, благоговения и пр. Современники Рублева радовали светлые, чистые цвета рублевского «Спаса» не потому, что они чисты и светлы сами по себе, а потому, что эти цвета всесильного бога. Как не радоваться, когда всевышний господин столь светел и чист, не подавляет угрюмостью. И то, что сам «Спас» обличьем похож на знакомого зрителю деревенского мужика, говорит о доступности бога-спасителя, о его простоте, понятности, такой не пугает, а подает надежду: уж если он, зритель, простой смертный, сумел понять бога, то значит и мудрый бог поймет зрителя, — обнадеживание вызывало и определенные приподнятые эмоции.

Мы же смотрим на рублевского «Спаса» совершенно иными глазами. Он для нас не икона, нас нисколько не волнует тот факт, что здесь изображен бог. Кроме того, мы — куда более искушенные люди, чем житель русского средневековья, мы видывали и не такие изображения, не такие радующие глаза сочетания цветов. Но для нас в работе Рублева есть что-то такое, чего не существовало для нашего прародителя — преодоление времени, векового барьера истории. Признаки той далекой жизни, столь привычные, будничные для современника Рублева, для нас необычны, вызывают острые ощущения. Старого зрителя волновали светлые, чистые цвета, потому что эти цвета не какие-нибудь, а «божеские», нас они волнуют уже по иной причине. Оказывается, там, за веками, в темной средневековой Руси, были не только едкий чад печей почерному, не только злобная междуусобица, кровь, плахи, дыбы, кнуты палачей, не только темное, но и светлое, чистое, — художник-то не высосал эти цвета из пальца, подсмотрел в жизни. А как нам оставаться равнодушными, когда с мертвый доски на нас выглянуло живое лицо простого мужика тех лет, с его характером, с печатью ума в чертах, как не удивиться тому, что он, далекий мужик, имеет сходство с теми, кто и по сей день живет рядом с нами, с кем мы видимся, кого мы по-житейски понимаем и любим. Как не быть нам благодарным художнику, свершившему невозможное — через пропасть лет дал почувствовать давно прошедшее, исчезнувшее, казалось бы, уже недоступное, расширил наше представление о

мире в самом труднодоступном для нас направлении — временном.

Зрители XV века и мы, зрители XX, как бы стояли перед двумя разными произведениями. Еще раз уместно повторить — искусство делает не только художник, но и зрителя. Мы с Рублевым сотворили нечто свое — для нас современное, тогда как зритель XV века и Рублев — свое, современное им.

Как археологи, выкапывая сведения о давно исчезнувшей культуре, обогащают культуру современную, так и мы вглядываемся в Рубlevа, в Фидия, читаем Гомера не ради прошлого, а ради интересов нашего сегодня, более того — ради будущего.

Даже неразумные животные чувственно могут воспринимать приметы прошлого, например след другого животного — был здесь да ушел. И это ощущение недавнего прошлого помогает животному «строить» свое ближайшее будущее, скажем, устремиться в погоню с целью нагнать и съесть того, кто оставил следы. А уж человеку-то и подавно прошлое помогает предвидеть будущее. Мы не в состоянии представить себе дальнейшую эволюцию, не уяснив, не прочувствовав эволюцию предыдущую.

Потому-то нами и цеются так старые произведения, что несут в себе из первых рук то, к чему мы сами уже не можем вернуться и непосредственно почувствовать. Одно сознание, что мы соприкасаемся с неким выражением давно исчезнувшей жизни — вполне серьезный повод для возникновения определенных чувств. Тут время становится как бы составной частью произведения искусства. Отними древность у наскальных рисунков, окажись они ловкой подделкой современных художников, интерес к ним сразу же упадет: исчезло главное достоинство этих произведений — почтение времени.

Создавая свои иконы, Андрей Рублев не имел в виду нас. Джон Донн был признан через три столетия не потому, что, гениально предугадав научную революцию начала XX века, желал быть полезен именно в это время. Нет, он-то хотел бы быть понятым своими современниками. Художник творит, исходя из требований только своего времени. Ничего не может быть глупее заведомого расчета на признание потомков. Для этого нужно предугадать тех, кто еще не родился, то есть предугадать будущее той жизни, которая и сама-то пока является еще во многом неопределенным будущим. Это уже сродни пророчеству, ничего не имеет общего с предвидением.

И если художник не считается со своим временем, не улавливает и не отражает его интересов, то, скорее всего, он будет неинтересен и далеким потомкам, которые не смогут уже по его произведениям достоверно судить о минувшем времени.

Джон Донн отразил донытоновское изумление перед миром, — «основы расшатались, и сейчас все стало относительным для нас», — но никак не наше, послезн-

штейновское изумление. Этим-то он и интересен для нас, — шутка ли, испытываем некое братство духа через века!

* * *

Мы постоянно слышим благородные слова: нужно ценить человеческую личность.

Личность... Нет на земле двух в точности похожих людей. Каждый человек неповторим, несет в себе только ему одному присущие черты, каждый из нас — индивидуальность. И то, что люди не копируют друг друга, то что они не схожи — одно из важных обстоятельств развития человека. Чем ярче проявляются индивидуальные стороны ума и характера того или иного человека, чем сильней он отличается от остальных, тем больше шансов на то, что общество обогатится от него чем-то новым, досель никому не ведомым. Без проявления отчетливо выраженной индивидуализации в стаде человекообразных обезьян это стадо так и осталось бы стадом неразумных животных. В лучшем случае оно достигло бы незавидного совершенства муравьиной кучи, где одна особь ничем, собственно, не отличается от другой. «Разнообразие и возможность», — говорит Норберт Винер, — внутренне присущи сенсорному аппарату человека и на деле являются ключом к пониманию наиболее благородных битв человека...»

Итак, нужно ценить личность. Но нельзя ценить то, что непонятно. «Чужая душа — потемки» — горькие слова, родившиеся у людей, отчаявшихся понять друг друга, а значит не способных друг друга и ценить.

Искусство — процесс общения. Зритель своими желаниями, своими интересами подсказывает художнику. Художник в свою очередь показывает, как лично он чувствует желания зрителя, как лично он видит его интересы. Если художник чувствует столь же заурядно, как и сам зрителя, видит не более остро, он, художник, зрителю не интересен, общения не происходит.

Но уж коль общение состоялось, то рождается и определенное взаимопонимание — художником зрителя, зрителем художника, то есть обобщенное понимание массы и личности.

Это понимание основано на способности сходно не столько мыслить, сколько чувствовать — скажем, радоваться одному и тому же, одному и тому же огорчаться. А большого духовного родаства представить трудно. В искусстве личность рождается с личностью, человек с человеком.

Родственность не означает похожесть. Ты наверняка отличен от меня, как от остальных людей на земле, но как мы ни отличны, а сходства в нас все же больше — все мы люди, живущие в одном мире, единой жизнью, и нельзя, чтобы Твое горе вызывало у меня радость, а причины моего восторга были для Тебя ненавистны. Почувствуешь мое, как свое, если ты не хочешь, чтоб мы отправили друг другу существование! Это должно стать целью не только искусства, а любого общения.