

РАСТА, ИЗМЕНЯЯСЬ

Ю. С. МУРАШКОВСКИЙ,
г. Елгава, Латвия, 26.04.2006

Ловушки для мечты

Еще в восьмидесятых годах я прочел, кажется, в «Литературной газете», статью под названием «Тоска по искусствометрии». Автор жаловался на то, что нет надежного критерия – как определить, что в искусстве действительно хорошо и вечно, а что слабо и преходяще. Действительно, сколько восторгов часто изливается по поводу тех или иных произведений, а проходит десяток лет – и никто уже не может вспомнить, что же там было. Зато неожиданно всплывают и остаются в истории произведения, удостоенные в лучшем случае ругани, а в худшем просто не замеченные критикой. Вот если бы была такая линейка: приложил ее к произведению – и видно, хорошее оно или плохое...

Так и хотелось ответить, как в известном анекдоте – не дожидетесь! Потому что на пути от этой мечты к реальному «измерению» искусства лежат **две ловушки**.

Первая: искусство – потрясающе сложная система. Она не измеряется одним-двумя параметрами. Их как минимум несколько десятков. И они взаимодействуют, влияют друг на друга, образуют систему. Как автомобиль нельзя оценить только по скорости или только по грузоподъемности, так и в искусстве нельзя ничего понять, если опираться только на «актуальность», «традиции» или пресловутую «душу».

Вторая: искусство принято рассматривать как нечто неизменное, застывшее. Пытаться что-то оценивать в такой неподвижной системе – это все равно, что оценивать автомобиль, навечно поставленный в гараж. Автомобиль должен ехать, перевозить. А искусство должно меняться.

Понятие «творчество» неразрывно связано с понятием «изменение». Собственно творчество – это и есть изменение прототипа. Художественное творчество – не исключение. Поэтому, чтобы научиться оценивать творческий вклад автора в общий художественный процесс, необходимо научиться оценивать величину изменения, внесенного автором в произведение, в жанр, в тему и т.д..

Собственно, эту мысль еще в начале XX века высказывал Тынянов. Но не было ответа на главный вопрос: какой именно вклад нужно оценивать?

ТРИЗ с её системно-диалектическим подходом даёт нам такой ответ. Если рассматривать художественное творчество, как построение определенных художественных систем, то мы достаточно легко можем оценивать насколько автор изменил структуру этой системы по сравнению с системой-прототипом.

Рассмотрим это на конкретных примерах.

Все познаётся в сравнении

Известна древнегреческая легенда о том, как к Леде, жене спартанского царя Тиндарея, под видом лебедя явился Зевс. Сравним попарно картины на эту тему у 12 разных авторов.



Рис. 1. Леонардо да Винчи (1506-1512)



Рис. 2. Чезаре да Сесто (1510)

Мы видим, что разница между этими картинами (рис. 1 и 2) минимальна, только в элементах фона.



Рис. 3. Рубенс (1601)



Рис. 4. Рьезенер (1840)

Композиция обеих картин (рис. 3 и 4) почти одинаковая, отличается деталями; по сравнению же с рис. 1 и 2 в композицию введено «переплетение», взаимодействие Леды и лебедя.



Рис. 5. Веронезе (1560-е?)



Рис. 6. Жерико (1805)

Композиции картин (рис. 5 и 6) тоже довольно схожие, но на рис. 6 позы фигур изменены так, что возникает новая тема – тема борьбы.



Рис. 7. Корреджо (1531-1532)



Рис. 8. Тинторетто (1570)



Рис. 9. Буше (1743)

В композицию картин (рис. 7, 8 и 9) по сравнению с предыдущими картинами введены новые фигуры; на рис. 7 – пассивные, отстраненные, на рис. 8 – наблюдающая, на рис. 9 – участвующая в сюжете. От картины к картине меняется степень взаимодействия фигур.



Рис. 10. Александр Воронков (1997)



Рис. 11. Гиффи (1953)

Перед нами (рис. 10 и 11) разная степень «свернутости» фигур. На рис. 10 – при современной технике письма – полный аналог рис. 2 (никакого взаимодействия, никакой новой темы), на рис. 11 – свернутые фигуры, полное слияние, единство.



Рис. 12. Джампетрино (1510)

А вот рис. 12 – это совершенно особый случай. Леда изображена вообще без лебедя. Вспомним аналог – скульптура Давида работы Микеланджело. Лебедя у Джампетрино, как и Голиафа у Микеланджело, нет, но достаточно образованный зритель их додумает сам. Для этого художник вводит «подсказку» – скорлупа яиц, из которых «вылупились» дети.

Очевидно, что во всех этих картинах величина изменения по сравнению с прототипом совершенно различна.

Линейка для таланта

Условно разобьем весь возможный спектр изменений в художественных системах на пять диапазонов, пять уровней. При этом еще раз отметим: речь идет о конкретных изменениях по отношению к конкретному прототипу.

Пятый уровень. Это очень большое изменение, изобретение нового вида, рода, жанра искусства. Прототипами для них являются более ранние виды, жанры. Например:

- Изобретение оперы (именно как жанра).
- Изобретение кино.
- Изобретение рок-музыки.

Если вернуться к нашим примерам, то пятым уровнем изменения будет изобретение всего жанра станковой живописи.

Четвертый уровень. Это большое изменение, изобретение нового типа средств выражения. Прототипом для таких изобретений являющиеся предыдущие типы средств выражения в том же жанре, виде искусства. Например:

- Монтаж в кино (до этого кинематограф снимал сплошные сюжеты).
- Симфонический оркестр в рок-музыке. До этого рок-музыка пользовалась преимущественно электрогитарами и ударными.
- Бесконтурное письмо в живописи. До этого обязательным элементом живописи был предварительно проведенный контур.
- Историческая трагедия. До этого содержанием трагедии был легендарный или вымышленный случай. Введение реальных событий повлекло за собой необходимость в средствах выражения реальных характеров, в цитировании и т.д.

В нашем случае примером может служить рис. 12 – совершенно новый тип картины – с подразумеваемым, а не изображенным персонажем. Теперь уже четко видно, что картина Воронкова – явный шаг назад по сравнению с написанной почти за пятьсот лет до него картиной Джампетрино. Введение новых персонажей – многофигурные картины (рис. 7, 8 и 9) – тоже можно считать изменением четвертого уровня.

Третий уровень. Это среднее изменение, изобретение одного конкретного средства выражения. Или принципиально новое применение уже известного средства. Прототипом являются предыдущие средства выражения того же типа. Например:

- В фильмах о войне убитые падают, вращаясь ("техника безопасности" для актеров). А вот в фильме "Летят журавли" вращается не персонаж, а пейзаж вокруг него (*Е.С.Левин. Художественный образ в киноискусстве. Киев, Мистецтво, 1985. с. 51*).
- Трепак – веселый русский танец. В таком качестве он неоднократно использован в классической музыке, например, в «Щелкунчике» Чайковского. А Мусоргский использовал ритм трепака для того, чтобы нарисовать в своих "Песнях и плясках смерти" трагическую картину смерти крестьянина в зимнюю ночь (*Васина-Гроссман. Книга для любителей музыки. М., "Сов. Россия". 1964. с. 91*).
- Чтобы усилить впечатление движения на портрете, Леонардо да Винчи в "Даме с горностаем", а затем в "Моне Лизе" вводит в изображение кроме лица еще и руки. Причем их "действие" не совпадает с "действиями" персонажа (*А.Каменский. За мертвой и живой водой. В сб.: "Панорама искусств" N 1. М., Сов.художник. 1978. с. 31*).

Пример третьего уровня изменения в нашем случае – рис. 4 по сравнению с рис. 3. Введено взаимодействие персонажей, появилась новая подтема. Или рис. 8 по сравнению с рис. 7 и рис. 9 по сравнению с рис. 8. Снова разная степень взаимодействия персонажей.

Второй уровень. Это мелкие, непринципиальные изменения уже известного средства выражения. В частности, замена "реалий", т.е. "материала" - без замены структуры. Прототипом является предыдущее средство выражения, в котором эти реалии были иными. Например:

- У Гомера красота Елены Прекрасной показана тем, что, завидев ее, троянские старцы встали. В повести Н.М. Карамзина "Наталья, боярская дочь" то же самое проделывают российские старцы при виде красоты Натальи.
- Первый автор русских опер итальянский композитор Кавос писал в хорошо известном тогда стиле Singspiel - водевили с куплетными ариями, очень редкими ансамблями и диалогом вместо речитатива. Только оркестровка Кавоса была звучнее и богаче, чем у его предшественников (*Россия. - "Энциклопедический словарь Брокгауза и Ефрона. СПб., 1898. Перепечатка: "Лениздат", 1991. с.697*).

- Книга П. дю Террайля "Клуб червонных валетов" была переведена на русский язык в 60-е годы XIX века и пользовалась в России огромной популярностью. Сюжетная линия Ламберта и его подручных (из романа Достоевского "Подросток») написана под непосредственным воздействием "Клуба" и "процесса червонных валетов". Этот источник очевиден в том месте, где Достоевский пишет об образовавшейся в Москве компании шантажистов под руководством "опытного лица" (откуда и прислан Ламберт)" (*Г.Поспелов. О "валетах" бубновых и валетах червовых. В сб.: "Панорама искусств N 1. М., Сов.художник. 1978. с.134).*

Для нас примером могут служить рис. 3 и 10 по сравнению с рис. 1 и 2. Позы изменены, но нового качества, новой темы или подтемы так и нет. Леда сама по себе, лебедь сам по себе.

Первый уровень. Это мельчайшие, "косметические" изменения при повторе уже известных средств выражения. Прототип чаще всего очевиден – удачные средства выражения других авторов. Например:

- Описание бегства из Киева в романе М. Булгакова "Белая гвардия" является очень близкой копией аналогичной сцены из "Рассказа про Ака и человечество" Ефима Зозули, опубликованного в 1919 г. Булгаков был знаком с Зозулей и читал его рассказ (*М.Петровский. Початок втечі. "Культура та життя". 25.09.88).*
- Первый вариант картины Рембрандта "Даная" очень похож на одноименную картину художника Карраччи, написанную ранее (*Ю. И. Кузнецов. Особенности и методы изучения творческой лаборатории Рембрандта. В сб.: Психология процессов художественного творчества. Л., Наука. 1980. с.117-120).*

Такой уровень «изменения» прекрасно виден на рис. 1 и 2. Отличаются мелкие, незначительные детали фона.

Ни в коем случае не следует считать уровни изменений оценкой творчества того или иного автора. То, что эпизод бегства из Киева скопирован у Е. Зозули, вовсе не означает, что М. Булгаков был плохим писателем. Просто в данном конкретном случае данное конкретное изменение имеет первый уровень. Уровни оценивают не творчество и не произведение, а только и единственно величину конкретных изменений.

Клиент всегда прав?

Анализ истории искусств показывает: в развитие искусства вносят вклад только изменения высших – 3-го, 4-го и 5-го уровней.

Изменения низших – 1-го и 2-го – уровней искусство не развивают. Но они выполняют другую важную функцию.

Как и любая другая социальная система, искусство функционирует только при наличии потребителя. Если мы рассмотрим те же уровни изменений, но с позиций потребления искусства, то именно изменения 1-го и 2-го уровней оказываются самыми популярными, потребимыми. И это не случайно. Они максимально узнаваемы. Изменения 3-го уровня хороши уже для более ограниченного круга потребителей, для тех, кто ориентируется в данном виде, роде, жанре искусства. Изменения же 4-го, а тем более 5-го уровней зачастую настолько радикальны, что вызывают массовое неприятие.

И дело тут не только в консерватизме потребителя. «Изобретения» 5-4-го уровней на самом деле плохи, поскольку сделаны впервые. Авторы еще не знают, как надо делать «хорошо».

Изобретателем жанра симфонии редко называют Алехандро Скарлатти. Взяв за основу популярный тогда жанр увертюры (тогдашние увертюры состояли из одной или двух частей), Скарлатти написал увертюру трехчастную. Но это не было простым механическим увеличением. Появилась возможность сложного противопоставления и взаимодействия частей. То есть, именно того, что лежит в основе жанра симфонии. Но увертюра Скарлатти не стала популярной. Она слишком отличалась от привычной увертюры, но и не несла еще в себе новых, симфонических выразительных средств. Понадобилась титаническая работа Гайдна (множество симфонических изобретений 4-го уровня) и Моцарта (множество изобретений 4-го и 3-го уровней), чтобы симфония стала узнаваемым и богатым по своим возможностям жанром музыки.

Таким образом, мы можем нарисовать диаграмму соотношения между вкладом в развитие искусства и вкладом в его потребление.

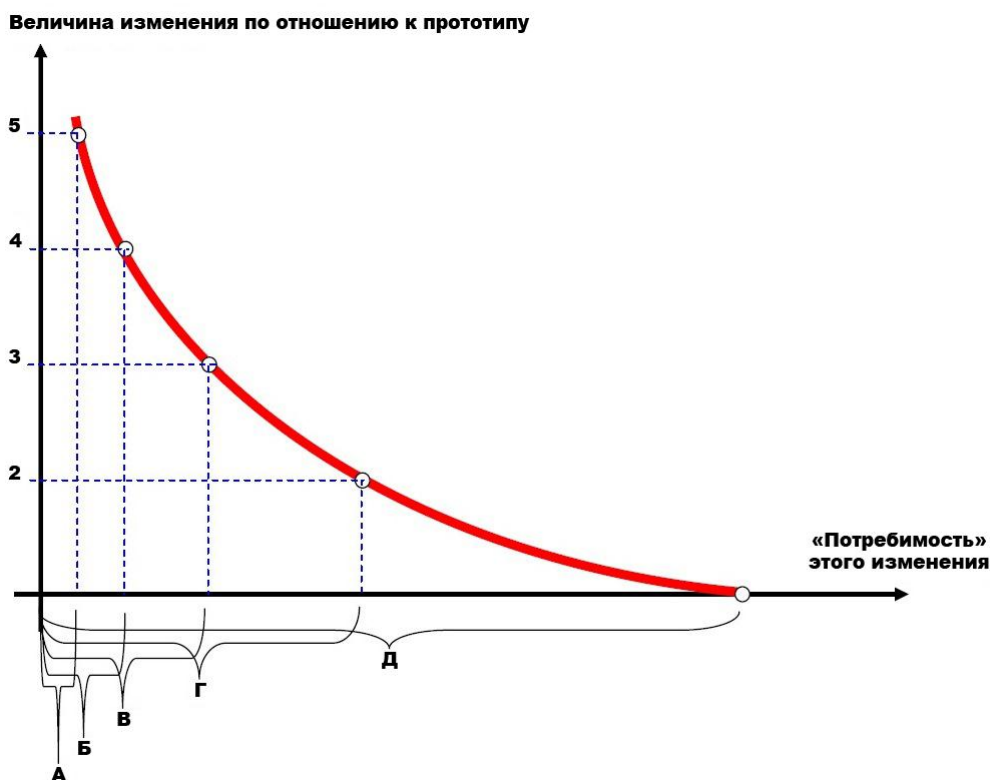


Рис. 13. Диаграмма соотношения между вкладами в развитие искусства и в его потребление

«Величину» потребности можно образно обозначить так:

- **А** – это ужасно!
- **Б** – что-то в этом есть...
- **В** – хорошо!
- **Г** – просто восхитительно!
- **Д** – массовая популярность, хотя начинает постепенно надоедать.

На диаграмме видно, что величина вклада в потребление искусства обратно пропорциональна величине вклада в его развитие.

Деление изменений в художественных системах на две группы (1-2 и 3-5 уровни) не случайное, механическое деление. Дальнейшие исследования показали, что изменения 3-5 и 1-2 уровней имеют разную природу и разный механизм

творчества. Аналогично обстоит дело и в других отраслях творческой деятельности, например, в науке.

Конечно, это только один из многих параметров развития искусств. Но из него вытекает важное следствие для изучения творческих вкладов.

Оценивать вклады в развитие и вклады в потребление, как одинаковые, это все равно, что сравнивать слона и комара только на том основании, что у обоих этих животных есть хобот. Если уж мы хотим приблизиться к «искусствометрии», необходимо предварительно четко определить, что мы изучаем: развитие или потребление. Потому что понятия «творческого вклада» для обеих этих функций разные и требуют разных подходов и разных методов.

«ТЭММ» — Теория эволюции материи и моделей: <http://temm.ru/ru/section.php?docId=3407>