

МЕТАМОРФОЗЫ ХУДОЖЕСТВЕННЫХ ФОРМ И СМЫСЛОВ

УДК 7.01; 7.03

Э. В. Махрова

МЕТАМОРФОЗЫ ХУДОЖЕСТВЕННЫХ ФОРМ И СМЫСЛОВ: К ПОСТАНОВКЕ ПРОБЛЕМЫ

История искусства — это непрерывный поток изменяющихся, преобразующихся, бесконечно варьирующихся художественных форм. Еще более изменчивым оказывается восприятие художественных творений. Спасительное «о вкусах не спорят» позволяет примирить самые противоречивые оценки и уйти от безрезультатных споров. Но факт отсутствия единого «правильного» восприятия отнюдь не исчезает и продолжает будоражить мысль.

Искусствоведческая мысль на протяжении всей Новой и Новейшей истории настойчиво стремилась преодолеть хаос спонтанного художественного процесса, вводя его в четкие рамки теоретических конструкций — видовой, жанровой, стилиевой, эстетической, формально-композиционной и других классификаций и систематизаций. Эта настойчивость не могла не принести свои плоды. В искусстве мы предпочитаем видеть константы, которые как спасительные маяки, помогают ориентироваться в безбрежном море творчества. История искусства предстает в виде достаточно хорошо структурированного поля, разделенного на «зоны» — исторические периоды, стили, направления, течения, четко распределенные по временной шкале от палеолита до постмодерна. Теоретически «остановлен» и упорядочен не только сам процесс развития искусства, но и жизнь отдельного художественного творения. У нас выработался взгляд на произведение искусства как на статичный объект, в котором как в отлитой скульптуре запечатлено послание автора. Нам представляется, что каждое художественное произведение имеет абсолютно застывший художественный облик — художественную форму и художественный смысл, облеченный в эту форму. Но так ли это на самом деле? Уже наше столкновение с теми видами искусства, которые требуют участия исполнителей, сразу настораживает и заставляет задуматься: а действительно ли мы воспринимаем послание непосредственно от автора и действительно ли оно доходит до нас в своей неизменной художественной форме? Достаточно сопоставить исполнение одного и того же музыкального произведения разными исполнителями или исполнительскими коллективами. В случае с музыкой С. В. Рахманинова это может быть особенно наглядно. Казалось бы, что может быть лучше аутентичного исполнения (аудиозаписи) самого композитора. Здесь налицо адекватная презентация авторского замысла. Но мало найдется сегодня любителей, которые будут слушать рахманиновские записи. И ни один современный пианист не будет играть так, как Рахманинов. Что произошло? Изменилось время, изменился

темпоритм жизни, изменилось восприятие звука — звучание рахманиновской музыки претерпело существенные метаморфозы. А значит, изменилось и то послание, которое заложено в рахманиновском нотном тексте. Фактически от автора — Рахманинова — остаются только нотные знаки, зафиксированные на бумаге. Но это еще не музыка, или, во всяком случае, не то, что называется «живой» музыкой, музыкой звучащей и воспринимаемой слухом. Значительная часть характеристик «музыкальной ткани» возникает в момент исполнения «сверх» нотного текста (звуковысотных и отчасти временных фиксаций) и является дополнением или комментарием (?) к авторскому замыслу.

Драматический и музыкальный театр сегодня демонстрирует нам удивительную палитру всевозможных интерпретаций классических художественных текстов. Мы идем на пьесы Чехова или Шекспира и обнаруживаем, что в каждом театре — это своя пьеса, а каждый артист создает свой образ хорошо знакомых нам персонажей, и чем оригинальней и ярче этот образ, тем больше у него шансов понравиться публике и критике или привлечь внимание скандальностью. Мы можем увидеть на сцене «Золотого петушка» Римского Корсакова, решенного в стиле театра кабуки (театр Шатле — Мариинский театр, 2003), «Лебединое озеро» — в виде балетно-циркового шоу, исполняемое китайскими артистами (режиссер-хореограф Жао Минг, 2006), или в нетрадиционной гендерной интерпретации Мэтью Боурна (1995). Задача воссоздать замысел автора, еще недавно двигавшая театральными творцами и казавшаяся единственно возможной и легитимной, сегодня не просто отходит на второй план, но вообще уходит со сцены (в прямом и переносном смысле). Все чаще говорится о режиссерской экспансии и постановочном произволе, о нарушении «диалогического принципа художественной интерпретации» [1]

Но даже если афиша не содержит ни малейшего намека на нарушение авторского замысла, нельзя быть уверенным в сохранности этого замысла. За годы жизни на сцене театральное произведение «накапливает» изрядную долю чужеродных вкраплений, иногда фиксируемых как редакции, но часто вообще не регистрируемых официально. Так живет на сцене любой классический балет, постепенно изменяя свой хореографический облик. Не случайно известная балерина и педагог Г. Т. Комлева на одном из форумов предложила использовать методы работы фольклористов для того, чтобы выявить крупницы подлинной хореографии М. Петипа в существующих сегодня версиях балетов великого постановщика.

Может быть, иначе дело обстоит в изобразительном искусстве, в так называемом пространственном искусстве, где в силу онтологических особенностей существования искусства материальная художественная оболочка закреплена очень жестко. Картина как материальный объект не требует исполнительской интерпретации, она непосредственно доносит до нас творческий замысел художника. Так всегда казалось. Но материальная оболочка тоже живет своей жизнью. Приведу всего лишь два примера, заставляющих задуматься.

«Троица» А. Рублева — эталонное произведение русского иконописного искусства. Не будем вдаваться в споры об авторстве Рублева или какого-то неизвестного итальянского мастера — в данном контексте это не имеет никакого значения. В любом случае от первоначального авторского произведения до наших

дней дошла «живописная поверхность», представляющая собой «сочетание разновременных слоев живописи» [2]. О том, что от кисти А. Рублева на знаменитой иконе не осталось практически ничего заявил один из крупнейших специалистов по древнерусскому искусству Н. К. Голейзовский, предположив, что рублевская живопись была удалена с иконных досок еще в XVI в. [3]. Икона несет на себе бесчисленные следы записей или реставрационных подновлений последующего времени. Пред нами, по существу, коллективное произведение достаточно большого числа авторов. Это, однако, не мешает мыслить «Троицу» как памятник XV в. и рассуждать об авторском замысле А. Рублева.

«Ночной дозор» Рембрандта — еще одно знаковое произведение и еще один пример метаморфозы художественного облика произведения. В XIX в. при возрождении интереса к Рембрандту она была открыта искусствоведами. Картина поражала сумрачным колоритом, который и спровоцировал данное ей новое название — «Ночной дозор». Расчистка картины, проведенная в середине XX в., выявила, что действие, запечатленное художником, происходит днем. Но название прочно приросло к картине и сегодня продолжает сбивать с толку зрителей.

Можно вспомнить и о том, что древнегреческие храмы с мраморными колоннами и беломраморные скульптуры во времена своего возникновения радовали греков своей яркой раскраской, какую нам сегодня даже трудно представить, несмотря на имеющиеся опыты реконструкции.

Как видим, даже при условии наличия «материальной» формы произведение искусства не остается неизменным, аутентичным творением своего создателя. Оно начинает жить собственной жизнью и приобретать качества, явно не запрограммированные автором...

Искусство — саморазвивающаяся вселенная. Здесь нет ничего стабильного. Но мы в этом бурном потоке всегда ищем опорные точки, некие константы, которые способны создать впечатление упорядоченности и стабильности.

В число таких констант входят, например, формально-композиционные схемы. Так, в музыке высшей классической формой является сонатно-симфонический цикл. Тысячи симфонических и камерно-музыкальных произведений написаны в этой форме. Но кроме «нормативности» (впрочем, тоже нарушаемой) количества частей цикла в этой форме нет абсолютных констант. Даже у одного и того же композитора невозможно найти совпадающие формальные решения. Среди более, чем сорока симфоний Моцарта нет точного повторения одной и той же формальной структуры симфонического цикла. Что уж говорить о Бетховене с его девятью уникальными симфониями и композиторах последующего времени, для которых каждое новое сочинение сродни исповеди и ни о каком тиражировании формальных схем речи идти не может. Разнообразие форм способно свести аналитика с ума.

В изобразительном искусстве с формальными константами дело обстоит аналогично. Учебники говорят: главной композиционной схемой построения барочной картины является диагональ, а классицистской — уравновешенный треугольник. Но ни одна диагональ и ни один треугольник в картинах не похожи друг на друга. Порой, чтобы разглядеть диагональ или треугольник, надо проделать сложные манипуляционно-интерпретационные действия.

Такая же картина возникает и с жанрами, которые мы тоже считаем некими константами, структурирующими процесс развития искусства. В них, несомненно, есть устойчивое начало. Но устойчивость сочетается с поразительным разнообразием. И не случайно жанрово-видовая классификация — это одна из самых трудных задач в искусствоведении: никто еще не создал такой классификации, которая бы всех убедила и которая отразила бы все многообразие исторических видов и жанров искусства. К началу 1970-х относится первый и единственный в отечественной науке опыт создания масштабного морфологического исследования — «Морфология искусства» М. С. Кагана [4]. Однако этот уникальный труд вызвал такую бурю споров, что ученый вынужден был отказаться от широко задуманного проекта и дальнейшие предполагавшиеся части «Морфологии» не писать. Проблема кажется поистине неразрешимой. Однако в искусствоведении царит негласное убеждение в том, что с жанрами и видами искусства если не все давно известно, то, во всяком случае, многое понятно. На уровне учебников это выглядит, действительно, так, но стоит лишь углубиться в живой художественный процесс, и стройные схемы учебника рушатся как карточный домик.

Современное искусство дает нам особенно остро почувствовать жанровую нестабильность. Тут мы попадаем в совершенно незнакомый ландшафт, подчас напоминающий космический.

В качестве примера можно обратиться к работам японского художника Ясумасы Моримуры, посвященным воссозданию облика известных персонажей картин или «икон» массовой культуры. Его моделями становятся герои полотен Рембрандта, Леонардо да Винчи, Ван Гога, Гойи, Фриды Кало или кинозвезды XX в. — Мэрилин Монро, Вивьен Ли, Лайза Минелли. Моримура не только автор, но и исполнитель (дело доселе невиданное в изобразительном искусстве!) своих созданий. И Моримура не единственный художник, работающий в таком жанре. Его прямым последователем является наш соотечественник Владислав Мамышев-Монро. Художественная версия Мэрилин Монро принесла художнику широкую известность и спровоцировала появление творческого псевдонима, навсегда соединившего его собственное имя с воссозданной им моделью.

Совершенно очевидно, что оба художника работают в одном жанре. Но что это за жанр? Поскольку это изображение человека, напрашивается определение «портрет». Можно было бы утверждать, что это «автопортрет», ведь изображается сам художник. Или это просто постановочная фотография. Если принять во внимание не только конечную фиксацию воссозданной модели, но и сам творческий акт преобразования собственного тела, становящегося художественным материалом, то речь должна идти о «перформансе». Однозначное жанровое определение оказывается практически невозможным. Мы находимся в зоне повышенной нестабильности, но при этом ощущаем теснейшую генетическую связь с предшествующими художественными формами и практиками.

До сих пор речь шла о внутренних, формально-смысловых ресурсах искусства. Но надо сказать еще об одной стороне — о восприятии искусства. Это та область, которой сегодня занимается рецептивистика, научная дисциплина, к сожалению, слабо разработанная в сфере отечественного искусствоведения.

Как ни удивительно, вплоть до последнего времени упорно сохраняется традиционная парадигма искусствоведческой интерпретации артефактов: современные искусствоведы и критики представляют свои интерпретации как некую объективную данность, как то, что должно быть значимо для всех. Искусствоведение, похоже, не отдает отчет в том, что такое рецепция. Ученые не могут отрефлексировать те мотивы, которые управляют их собственным восприятием и в своей профессиональной гордыне не склонны задумываться о том, как общаются с искусством простые любители искусства или случайно соприкоснувшиеся с ним обыватели. А ведь именно последние представляют наиболее широкий и, если воспользоваться социологической терминологией, статистически значимый пласт художественной аудитории. Для изучения этой области потребуются усилия очень многих ученых. На помощь искусствоведам должны прийти психологи, социологи, культурологи, философы, а может быть и нейробиологи, которые помогут осознать, что есть восприятие искусства и каковы его законы. На этом пути нас еще ждут удивительные открытия. Искусствоведам, правда, тоже есть, что делать в области изучения восприятия. Хочу напомнить, что в последней трети XX в. на искусствоведческом небосклоне яркой кометой промелькнула семиотика. И она очень многому научила: заставила взглянуть на произведение искусства как на некий текст, наполненный не только привычными сюжетно-формальными смыслами, но и скрытыми структурно-семантическими образованиями, влияющими на постижение художественного объекта. К сожалению, семиотика слишком быстро перестала быть модным трендом. Это связано не столько с тем, что были исчерпаны эвристические ресурсы новой дисциплинарной области, сколько с тем, что эти ресурсы были не до конца осознаны. Дело в том, что семиотика, согласно Ч. Моррису, одному из своих основателей, включает в себя три раздела — синтактику (расчленение исследуемого текста на структурные элементы), семантику (определение значений выделенных структурных единиц) и прагматику (выявление воспринимаемых смыслов). Если первые две области искусствоведением были затронуты и в какой-то мере освоены, то прагматика прошла мимо внимания искусствоведов. А ведь именно прагматика нацелена на постижение того, как воспринимаются структурные единицы художественного текста и их семантические значения. Причем воспринимаются не только исследователем-экспертом, но и любым реципиентом искусства.

Мы живем в то время, когда сама культура заставляет нас актуализировать внимание к области рецепции искусства. Это зафиксировала философия в лице французских постструктуралистов, которые объявили о «смерти автора». Данный слоган со всей очевидностью заявил о том, что в процессе художественной коммуникации авторское участие не является абсолютной доминантой, и создатель художественного произведения не единственный может претендовать на роль автора, поскольку на авторство воспринимаемых смыслов вправе претендовать и любой воспринимающий это произведение. Часто цитируемая фраза Р. Барта гласит: «рождение читателя приходится оплачивать смертью Автора» [5, с. 391]. Только когда в процессе художественной коммуникации сталкиваются две воли — воля автора и воля реципиента — возникает некая искра, которая и есть художественный смысл. И без воспринимающего искра художественного смысла не возникнет.

На этом поле изучения художественного восприятия, или художественной коммуникации нас ждет неисчислимое количество метаморфоз, которые на многое способны открыть глаза и, может быть, изменить традиционный искусствоведческий взгляд на искусство, сместив внимание с константных моментов в теории и истории искусства на моменты изменчивости, логику метаморфоз.

С особым интересом именно к рецепции искусства связано название конференции, которая задумана как регулярный научный форум — «Метаморфозы художественных форм и смыслов». В названии заложено не традиционное противопоставление формы и содержания, которое отечественная эстетика настойчиво стремилась преодолеть, утверждая единство и неразрывность формы и содержания, а две равно важные грани изучения искусства — формальный и рецептивный подходы. Первый ориентирован на исследование самой художественной «материи». У этого подхода богатейшая историческая традиция и устойчивая парадигмальная установка на поиск константных начал. Поэтому задача конференции — преодолеть традиционную парадигму искусствоведческого видения артефакта. Второй — рецептивный — подход еще только требует формирования исследовательской парадигмы и потому вызывает к активному поиску исследовательских стратегий. Но ни тот, ни другой подход не должны существовать в самоизоляции. Их эвристический смысл — во взаимодействии. И только во взаимодействии они способны продвинуть искусствоведение в его развитии.

Можно сказать, что в основе замысла конференции лежит идея выработки особой методологической стратегии развития искусствоведческого знания. Но это процесс очень не быстрый. Ближайшей задачей должно служить привлечение интереса к формально-рецептивным исследованиям в метаморфической плоскости. Причем не только в рамках отдельных изолированных областей искусствоведческого знания (музыковедения, изоведения, литературоведения, театроведения, балетоведения и т. д.), но в процессе перекрестного взаимообогащения и формирования общего методологического поля искусствоведения.

ЛИТЕРАТУРА

1. Лысенко С. Ю. Взаимодействие художественного текста культурной традиции и его постмодернистских постановочных интерпретаций в современном музыкальном театре: принцип деконструкции // Метаморфозы культуры на рубеже тысячелетий. Новосибирский государственный университет, 13–14 мая 2011. Электронная публикация докладов: URL: http://gf.nsu.ru/www/?page_id=1100 (дата обращения 20.04.2016)
2. Троица (икона Рублева) // Википедия. URL: [https://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%A2%D1%80%D0%BE%D0%B8%D1%86%D0%B0_\(%D0%B8%D0%BA%D0%BE%D0%BD%D0%B0%D0%A0%D1%83%D0%B1%D0%BB%D1%91%D0%B2%D0%B0](https://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%A2%D1%80%D0%BE%D0%B8%D1%86%D0%B0_(%D0%B8%D0%BA%D0%BE%D0%BD%D0%B0%D0%A0%D1%83%D0%B1%D0%BB%D1%91%D0%B2%D0%B0)) (дата обращения 20.04.2016)
3. Нет Рублева в своем отечестве. Беседа Г. Агишевой с Н. К. Голейзовским. // Известия. 2010. 26 янв. URL: <http://izvestia.ru/news/358877> (дата обращения 20.04.2016)
4. Каган М. С. Морфология искусства. Историко-теоретическое исследование внутреннего строения мира искусств. Ч. 1–3. М.: Искусство, 1972. 440 с.
5. Барт Р. Смерть автора // Барт Р. Избранные работы: Семиотика. Поэтика. М.: Прогресс, 1994. С. 391.