

СМЫСЛ И ВЫРАЗИТЕЛЬНОСТЬ В ИСКУССТВЕ

MEANING AND EXPRESSIVENESS IN ART

ПЕЧКО ЛЕЙЛА ПЕТРОВНА

РЕСНКО LEILA PETROVNA

Художник выступает в своей эстетической деятельности, реализуя индивидуальное видение мира, своеобразное, целостно синтезирующее особенности его ощущений, характер мыслительной и эмоциональной активности. Если он одержим своим материалом, мир во всем многообразии свойств действует на его восприятие, врывается в сознание, представления, память и синтезируется мастером в художественное целое. Наполненность художника миром и есть источник сложности, многослойности, многокрасочности, «стереоскопичности», «стереофоничности» его художественного видения.

Даже самые скупые, самые ограниченные средства искусства, самый лаконичный материал позволяют мастеру передать, все, что мысленно видит он. Все, что он прочувствовал, будет оживать в процессе творческой обработки материала. Тогда, например, работая над гравюрой, которая «состоит из черных и белых пятен и штрихов», художник, по мнению В. Фаворского, сможет опосредованно «изобразить все цвета, все, что он видит».

Белым штрихом на черном легко передать молнию, блеск воды, мельканье освещенных листьев, блеск оружия и кольчуг. Легкими белыми штрихами можно передать туман, идущий от реки, и воздух, заслоняющий от нас далекие предметы.

Передавая живые лучи солнца, их движения, перемешиваешь белые и черные линии, и они как бы шевелятся.

Черным пятном и штрихом передашь и мрачную тучу, темную зелень дуба, и масть коня, и плащ воина, и темно-красное знамя. И если приглядеться, то видишь, что черное и белое все время кажется разным: то тяжелым и грузным, то легким и воздушным...» [1, с. 53].

Рассказывая о своей работе, Фаворский подчеркивает, что в его мышлении, сознании, «видении» — вся многообразная действительность, образы ощущений и представлений всех органов чувств. Он «видит» мир не статичным, не черно-белым, а движущимся: видит мельканье листьев, движение живых лучей солнца, видит его цветным. Художник и «осязает» вещи как тяжелые и грузные или легкие, воздушные.

И вслед за художником те, кто смотрит на неподвижные черно-белые оттиски гравюр, воспринимают движение и «цвет», тяжесть и воздушность, ощущают пространство и глубину, объемность предметов. Их воображение ассоциирует еще и звуковые образы, сопровождающие картину, — лязг доспехов, шорох листьев, топот коня, ритмы движущихся волн.

Аналогичные особенности, однако, более усложнено проявляющиеся, характеризуют творческое мышление режиссера в театре и кино. В синтетических искусствах нет единого ведущего образа ощущения — здесь органично сплавляются зрительные и звуковые, словесные и динамически-пластические средства выразительности. Но именно цельность художественного мышления, художественного видения режиссера определяет значимость будущего спектакля или фильма.

Один из мастеров искусства художественного слова Вс. Аксенов рассказывал, что актер и чтец в работе тоже опирается на свой «внутренний багаж», который накапливается в ходе познания окружающей жизни». А в сценическом искусстве особенно важно уметь внутренне видеть, ведь здесь необходима «непрерывность представляемой картины». Аксенов напоминает мысль Станиславского: «Природа устроила так, что мы при словесном общении с другими людьми сначала видим внутренним взором то, о чем идет речь, а потом уже говорим о виденном... Говорить на нашем языке — значит рисовать зрительные образы» [2, с. 108, 110]. И далее артист подчеркивает: «Недостаточно только увидеть образ, необходимо увидеть этот образ в определенном аспекте, пластике, движении».

Вместе с тем, всякий образ предмета или явления в сознании человека представляет, как считают современные психофизиологи, «индивидуально неповторимый информационный код», который имеет в «идеальном плане пространственную организацию и временную динамику» и даже включает внутреннюю речь [3, с. 342]. То же относится и к художественным образам, к их жизни в произведении. Особенности индивидуальности рассматриваются как производные его нейродинамических структур и характеризуются как «бесконечная совокупность свойств отдельного человека» [3, с. 488].

Для анализа явлений искусства (и, в частности, конкретных стилевых особенностей) важно выявлять именно эти качества субъективной стороны нашего сознания: наличие индивидуально-неповторимых черт деятельности и его смысловое строение. Особенно это существенно в сфере искусства [4].

Гегель считает общей способностью к художественному творчеству — фантазию, понимая ее как «дар и склонность к схватыванию действительности и ее форм, благодаря которым обладающий ими человек, внимательно вслушиваясь и всматриваясь, запечатлевает в своем духе самые различные образы существующего, а также цепкую память, сохраняющую в себе пестрый мир этих многообразных форм... С точным знанием внешнего мира он должен соединять такое же близкое знание и понимание внутренней жизни человека, душевных страстей и всех целей, к осуществлению которых стремится человеческое сердце. К этому двойному знанию должно присоединиться еще знакомство с характером проявления внутренней жизни духа в реальном мире, с тем, как она просвечивает через его внешнее облачение» [5, с. 292].

Кроме этой «всеобщей способности к созданию подлинно художественных произведений» художнику нужна еще и определенная особая конкретная способность в той или иной области искусства.

Музыкант, например, лишь в мелодиях может высказать свои глубочайшие переживания и думы, и его чувство непосредственно превращается у него в мелодию, подобно тому, как у живописца оно превращается в фигуры и краски, а у поэта — в поэзию представлений, облакающую свои создания в благозвучные слова» [5, с. 297].

Естественно, что у каждого мастера складывается и эволюционирует свое, импонирующее его человеческому и художественному складу видение действительности, система ее оценок, осмысление и избирательное фиксирование отношений, явлений. Каждый художник предпочитает ту либо иную эстетическую систематизацию, способ организации содержания и формы, способ развертывания художественных смыслов, что выражается в его стиле. Основа, на которой складывается «аппарат» индивидуального видения мира художника, — это врожденные особенности организации сенсорной сферы, сказывающееся на характере восприятия, тип высшей нервной деятельности, определяющий, в частности, психический склад личности художника.

Чувственное восприятие действительности, относительно устойчивое у всякого человека, особенно развито в индивидуальном даровании и своеобразно у художника, писателя. Паустовский верно подметил: «У каждого писателя жизнь образов в его произведении обусловлена сознанием писателя, его па-

мятью, воображением, все его внутренним строем» [6, с. 158].

Особенности индивидуального чувственного восприятия проявляются в том, как художник видит, слышит, осязает многообразную действительность; схватывает ли остро всякое внешнее движение, или склонен к созерцательности, к наблюдению над внутренней жизнью героев.

Композитор Римский-Корсаков вспоминает об обстоятельствах, сопутствовавших созданию «Снегурочки». При этом претворение былых чувственных восприятий автора в художественном контексте проходит чрезвычайно сложные метаморфозы. В процессе творчества переплавляется все, что когда-либо было воспринято, осознано, пережито: «...все как-то особенно гармонизировало с моими тогдашним пантеистическим настроением и с влюбленностью в сюжет «Снегурочки». Какой-нибудь толстый и корявый сук или пень, поросший мхом, мне казался лешим или его жилищем; лес «Волчицец» — заповедным лесом; голая Копытецкая гора — Ярилиной горой; тройное эхо, слышимое с нашего балкона, — как бы голосами леших или других чудовищ» [цит. по 7, с. 259, 260].

У каждого мастера есть характерные неповторимые черты чувственного восприятия мира, которые сказываются на его эстетических предпочтениях, отражаются в излюбленных приемах и сочетаниях элементов, свойств того или иного материала.

Можно вспомнить сочетания коричнево-красного с золотистым у Рембрандта, игру света с мраком; «голубой» и «розовый» периоды полотен Пикассо; почти «керамическую» декоративность и обобщенность у Леже; фактуры и экспрессивные формы древесных корней и ветвей, охотно использовавшиеся Эрзлей и Коненковым; «чувственную» окраску музыки Сен-Санса; увлечения композиторов XX века «пикантными» сочетаниями в духе фольклорных традиций народов Африки и Америки и т. д.

На протяжении всей жизни — не всегда осознанно для нас — видоизменяются, развиваются или ослабляются какие-то стороны восприятия. Художник может сознательно, целенаправленно обострить и уточнить их, обогатить и развить в нем новые свойства. К. Г. Паустовский, по совету одного художника стал обращать внимание на окраску предметов и развил в себе способность различать многообразные оттенки красок. Позже это вошло в привычку, стало необходимым и, естественно, изменило прежний характер его зрительных ощущений.

Своеобразный характер индивидуального чувственного восприятия свойственен любому мастеру, в каком бы виде искусства он ни работал, к какому бы физическому материалу ни обращался. Всякое произведение кристаллизует в себе характерные

особенности авторского чувственного восприятия мира.

Не менее важную роль в характере видения мира играют особенности эмоционального склада художника. Не случайно в некоторых видах искусства — в музыке, поэзии, театре — главное внутреннее содержание составляет эмоциональная жизнь человека, что и обозначается понятием экспрессивности (от слова экспрессия — «выражение чувств, переживаний, выразительность») [8, с. 787].

Слушая вальсы Шопена, этюды Скрябина, разнообразные инструментальные скерцо, «Каприс» Паганини, ноктюрны XVIII века, мы воспринимаем в них человеческие настроения, их переливы и оттенки, их движение, развитие, смену светлых, спокойно-радостных чувств тревожными и скорбными или веселыми, шутливо-ироническими. Еще более сложные выражения чувств наполняют симфонии, которые Чайковский называл «лирической исповедью души».

У художника, как и у всякого человека, индивидуальны его эмоции. Это целостные личностные психические процессы, регулирующие любую активность и определяющие значимость для субъекта явлений, объектов и ситуаций жизни. Они связаны с потребностно-мотивационной стороной психики.

В действительности смысл явления или их комплекса для субъекта предстает как эмоционально положительный или отрицательный и всегда при этом нюансированный и мотивированный в соответствии с совокупностью психологических фактов, возникающих во внутреннем мире субъекта. Творчеству сопутствует эмоционально-эстетическое отношение к изображаемому.

То чувство, которое художник ощущает как самое свое главное, толкает его к выбору тем, материала и жанра в своем искусстве — будь это интимно-лирическая настроенность или героико-гражданственный пафос, горький язвительный смех сатирика или острое желание действия, борьбы и столкновений.

Своеобразный характер, интонации, вкусы и пристрастия — голос самобытности и бунта против общепринятых и художественных норм, живой трепет подспудных замыслов, мы чувствуем у Мусоргского, рассказывающего в письме о своей работе. Здесь даже в словесных оборотах — нарочитая «старинность», «архаичность» — они выдают страстную одержимость «Мусорьянина» своей «Хованщиной» [Цит. по 9, с. 219, 220]: «...говорил с путным попом насчет характера напевов раскольничьих. Рекл: если, живя в деревне, застали и слышали старых дьячков, — так и создавайте ваших раскольников в обиходном напеве. Я застал и слышал дьячков, но о совете путного попа забыл, пока не понадобился мотив для канта Досифея и для ку-

пельного канта при самосожжении... Самобытно, ну и, значит, нашему козырю в масть, тем паче, что раскольничий вой будет прекрасным контрастом петровской теме... имею капитальных две старинных русских песни... Обычаем таким собираю отовсюду мед, чтобы соты вышли вкуснее и посдобнее, ведь опять-таки народная драма». Здесь личностное отношение пронизывает каждую деталь произведения, которую «добывает» автор для будущей оперы.

В искусстве эмоциональное отношение автора к развитию коллизии, к героям, центральным образам, отдельным предметам, чертам облика или характера и т. д. соотносится через элементы произведения с основным авторским замыслом, выражая индивидуально-эстетический смысл при фактической позиции его «внеаходимости» по отношению к разворачиванию событий (Бахтин).

То чувство, которое для художника самое главное, и определяет эмоциональный строй произведения, его Белинский называл «пафосом». Удивительно неповторимы и эмоциональные отношения к миру, эмоциональные картины мира у каждого мастера.

О действенной эстетической силе эмоции, авторского пафоса свидетельствует единственная в своем роде драматургическая трилогия А. В. Сухова-Кобылина. Первая часть ее — комедия «Свадьба Кречинского» (1854), написанная со вкусом, изяществом, остроумием, — верно схватывает черты своего времени, его язык. Здесь вызывают пока лишь смех проделки молодого авантюриста, шулера Кречинского, появившегося в старом «дворянском гнезде» Муромских. Возникает только сочувствие горю им обманутой, чистой Лидочки. Зритель не догадывается о том, что власть может попасть в руки Расплюеву, Кречинскому и им подобным, что над жизнью каждого может нависнуть страшная угроза.

Вторая пьеса Сухова-Кобылина — уже не комедия, а драма! — рисует страдания семьи Муромских, попавших в сети «начальств», «сил» и всяких «колес, шкивов и шестерен бюрократии». Сухово-Кобылин дает волю гневу, его молнии словно выхватывают из тьмы воплощения жестокости, корысти, продажности, преступности фигуры чиновников, безнаказанно вершивших гнусные дела. Цензура заставляла автора то переделывать, то производить изъятия, то снова запрещала две последние части его трилогии. И все же сквозь видимые миру слезы жертв «какого ни есть ведомства», жертв хищников Варравана, Тарелкина и других, явственно проступает смех. Это главное «действующее лицо» трилогии, хотя и не обозначенное в списке.

Из легкого, иногда злого в «Свадьбе Кречинского», смех становится горьким, жутким в «Деле». А комедия-шутка «Смерть Тарелкина» вся наполнена смехом: герои — мошенники разных рангов все

время смеются друг над другом. Смеется негодяй, вор, предатель чиновник Тарелкин, задумавший обдурить и кредиторов, и начальство, притворясь умершим. Смеются полицейские чиновники — частный пристав Ох и Расплюев, «исправляющий должность квартального надзирателя». Они потирают руки, обнаружив проделку Тарелкина, — вот теперь можно за поимку этого «оборотня», «злейшего преступника» добиваться от начальства повышения. Для них наступают «веселые расплюевские дни» — в полицейском участке начинается волна допросов, вымогательства, избиений.

Но Тарелкина «спасает» его начальник Варравин для того, чтобы вернуть себе украденные Тарелкиным бумаги, которые изобличают мошенничество самого Варравина. Он и смеется, получив желаемые бумаги. Смеется публика, на глазах которой происходят невероятные переодевания, удивительные события и прочая суматоха. Но последним смеется автор — презрительно и торжествующе. И этот смех — главное оружие его борьбы, которую вел всю свою долгую жизнь Сухово-Кобылин, сам оказавшийся жертвой бюрократически-полицейской машины Российской империи.

Через сгущение субъективных авторских эмоций, распределяемых среди персонажей, раскрывается индивидуальное осмысление действительности. Гегель называл подобную силу эмоций «концентрированностью душевных переживаний художника»: «Благодаря этому чувству, проникающему и одушевляющему собою целое, материал и его формирование выступают для художника как его подлиннейшее самобытие, как сокровеннейшее достояние его как субъекта. Ибо всякое содержание вследствие того, что его делают образно-наглядным, отчуждается, переходит во внешнее состояние и лишь чувство удерживает его в субъективном единстве с внутренним самобытием» [5, с. 293, 294].

Эстетическое чувство, сознание, восприимчивое к «прекрасному зрелищу», как бы кристаллизуется, опредмечивается в произведении искусства, несущем специфический смысл только для эстетически развитого индивида.

От первоначальных простейших реакций организма на ситуации объективной действительности — положительных, отрицательных, безразличных, человеческие эмоции прошли огромный путь социального трансформирования. Все чувства человека — результат мирового социокультурного развития. Они имеют общественную природу, хотя и представляют собой всегда выражение потребностей и сущностных сил данного индивида.

Роль авторской эмоции в произведении не только в том, чтобы выразить субъективное отношение.

Искусство несет как форма общения особую функцию — передачи эмоционального человеческого опыта, развития культуры человеческих чувств, открытая для чувств человека смысла явлений через их эстетическое выражение, через художественно-эстетическую деятельность.

Многообразие эстетических чувств таится в искусстве: острый, лукавый, задевающий за живое смех Аристофана; глубина и нежность чувств, вдохновлявших Петрарку и наполнявших его сонеты; гневное презрение к Тартюфу, клокотавшее в душе Мольера; страстность, взлет, дерзание, которыми дышит Героическая симфония Бетховена; сострадание к мужественным гражданам Кале, воплощенное в скульптуре Родена; отвращение и ненависть к кровососам Иудушкам, водившие пером Щедрина; чистая влюбленность Левитана в русскую природу; ненависть к тупой, бесчеловечной силе фашизма, звучащая в музыке Шостаковича.

В каждом виде искусстве неповторимы и специфичны способы раскрытия, выражения сложнейших и тончайших эмоций, настроений, переживаний, их взаимодействий. «Как бы ни анализировать музыку и ни удивляться в ней звукозодчеству, самое жизненное в ней — правдивость чувства, — считал Б. Астафьев, — это стык, где сливаются красота звучания и стройность с правдой высказанного, правдой культуры чувства» [10, с. 45].

Искусство призвано «очеловечивать» чувства каждого индивида, способствовать формированию личности.

(Продолжение в следующем номере)

Список литературы:

1. Фаворский В. А. О художнике, о творчестве, о книге. — М., 1955.
2. Аксенов Вс. Искусство художественного слова. — М., 1954.
3. Образ; Свойства индивидуальности // Большой психологический словарь / Под ред. Б. Г. Мещерякова, В. П. Зинченко. — СПб., 2007.
4. Выготский Л. С. Психология искусства. — М., 1997.
5. Гегель Г. В. Ф. Эстетика. В 4-х тт. Т. 1. — М., 1968.
6. Паустовский К. Г. Золотая роза / Собрание сочинений в 6 тт. Т. 2.
7. Мастера искусства об искусстве. — М., 1937.
8. Экспрессия // Ожегов С. И. Словарь русского языка. — М., 1987.
9. Композиторы Могучей кучки об опере. — М., 1956.
10. Асафьев Б. В. о русской песенности // Избранные статьи. Вып. 2. — М., 1982.