

I.

Всюду, где развивается деятельность человека — в жизни языка, техники, хозяйства, искусства, науки, философии, — происходит встреча нового со старым.

Новое вырастает на почве традиций, но в то же время только путем частичного преодоления этих традиций утверждает свое существование в качестве нового, плодотворного, ведущего жизнь вперед.

Не все «новое», что появляется в жизни, заслуживает признания в качестве плодотворного, обогащающего жизнь подлинными успехами, поднимающего ее на высшую ступень развития. И в области искусства далеко не все новое, отступающее от традиций, действительно плодотворно.

Есть новое и «новое» в искусстве. Формальная новизна художественного явления, наличие в нем разрыва с традицией еще не дает само по себе основания для того, чтобы признать это явление выражением силы, подъема, поступательного движения искусства.

Подлинным новаторством является нововведение, обусловленное тем, что художник ищет средств, необходимых для выражения и изображения открывшегося ему нового содержания, порожденного новыми явлениями и отношениями общественной действительности.

Некоторые искусствоведы и художники полагали, будто введение нового происходит в искусстве тогда, когда выразительные средства прежнего искусства притупляются в своем действии, как стирается изображение на старой монете. Теория эта выводила необходимость нового из наблюдений над автоматизацией восприятия, приспособляющегося к стандартам жизненных условий. Для оживления такого, омертвевшего, «обыгранного» в привычном действии, механизированного восприятия теория и практика формалистов предлагала систему новых средств выражения. Эти средства — «остранение» — есть сдвиг, смещение восприятия, замена привычной точки зрения другой, от которой вещи предстают в «странном», необычном виде и потому не только опознаются, но и познаются, раскрываются в своих свойствах, ускользающих при обычном, утилитарном, подходе. Подобные средства должны были вывести восприятия из полубессознательного автоматизма, возвращать ему его остроту, напряженность и длительность.

Теория эта была теорией стареющего искусства в стареющем — буржуазном — обществе. Вопрос о новаторстве она крайне суживала, сводя его к субъективно-психологическому вопросу о возможностях оживления затухающей художественной впечатлительности приемами сильной «встряски» восприятия.

Ошибка теории формалистов состояла не в утверждении, что изаменные приемы изображения со временем перестают оказывать свое прежнее воздействие, а в том, что формалисты не могли объяснить, при каких обстоятельствах, коренящихся в ходе развития общественной жизни, и действием каких причин вызывается утрата прежними изобразительными и выразительными средствами их бывшей силы.

Теория формалистов хотела быть общей теорией творчества. На деле

она была теорией, оправдывавшей своеобразные и исключительные приемы, которыми известная группа художников стремилась выделиться на пестром фоне предвоенного искусства и искусства начала первой мировой войны. «Остранение» было теоретической изнанкой «эпатирования». Естественное, органическое новаторство подменялось изобретательством, развивавшимся не столько в интересах искусства, сколько ради продвижения «в публику» тех или иных произведений.

Самодовлеющие поиски нового «во что бы то ни стало» характерны для художников, которые пресыщены старым искусством и в то же время не чувствуют в себе ни влечения, ни силы для разработки новых содержательных задач, выдвигаемых перед искусством ходом общественной жизни. Такая пресыщенность в соединении с безыдейностью становится часто источником лженаоваторства в искусстве.

Под лженаоваторством надо разуметь поиски новых художественных средств, вызываемые не потребностью решить новые содержательные задачи, а стремлением отказаться любой ценой от старого, от традиции, — пусть даже великой и неисчерпаемой, — как от того, что «надоело» и что якобы ощущается как докучное старье.

Один из главных признаков лженаоваторства — его ингилистический характер. Лженаоватор работает в искусстве по принципу антитезы. Власть отталкивающих сил делает его — при всей кажущейся и громко провозглашаемой им самим свободе и независимости — внутренне связанным, робким, несвободным. Как завороченный, он беспокойно не спускает глаз с отвергаемых им традиционных образцов. Больше всего он боится впасть в банальность, им движет страх перед традицией.

Поражающие на первый взгляд изобретения лженаоваторства граничат часто с тем, что Тургенев называл «обратными общими местами». Ясно, что лженаоваторство бессодержательно, бесплодно: впечатление, им производимое, проходит быстро и бесследно. Цель, преследуемая лженаоватором, — доставление все новых и новых эстетических впечатлений. Но по закону Вебера — Фехнера, чтобы сила впечатления росла в арифметической прогрессии, требуется, чтобы сила раздражения росла в геометрической. Отсюда — характерные для лженаоватора ненадежность в поисках нового и страх, что источники нового могут оказаться исчерпанными.

II.

Истинное новаторство, напротив, приходит с внутренней необходимостью. Истинный новатор — тот, кто не может не идти новым и трудным путем, который открылся ему, как путь, единственно ведущий к новой, увиденной им цели. Не нового пути искал он, а того, к чему ведет новый путь, — решения вопросов, поставленных перед искусством новым содержанием жизни, изменившимся строем чувств и мыслей. Новое является при этом не как самоцель, а как результат непригодности, недостаточности испробованных и сохранных традиций средств.

Пример такого истинного новаторства — смена старого новым, которая происходит в жизни развивающегося языка. Именно здесь новаторство приходит одновременно и как развитие того, что было заложено в традиции, и как возникновение

того, что никакой традицией не предусмотрено и даже знаменует в известном отношении слом традиции, более или менее резкий разрыв с нею.

Каждый человек выражает при помощи языка свои мысли, чувства и впечатления. Но выражает он их при помощи языка, не им впервые созданного и создаваемого, но уже существующего. Да и своими он может назвать эти мысли, чувства и впечатления далеко не в безусловном смысле.

Человек, пусть самый гениальный, — не изолированный атом общественного бытия. Уже само обращение — для выражения своего — к языку, формы которого созданы и создаются народом, обществом, предполагает, что это свое и неповторимое есть не только индивидуальное, но и общественное.

Сообщение может быть иногда сообщением новым, предполагающим задачи выражения, еще неизвестные людям.

В результате этого частичного несоответствия между новыми задачами и старыми средствами их разрешения начинается борьба, творчества в области самого выражения. Так возникает использование уже существующих способов языкового выражения, повторение, и в то же время их применение к новой задаче, а стало быть, их изменение, расширение, создание новых средств выражения, обогащение родной речи.

Нечто подобное (хотя и не тождественное) происходит и в искусстве. Как бы ни было ново, своеобразно отношение художника к действительности, ему предстоит работать средствами искусства. Это значит, что, приступая к выражению своих мыслей и впечатлений, художник (если только его мысли подлинно современные и верно запечатлевают его отношение к тому новому, что он видит в жизни) должен будет одновременно и использовать в какой-то мере уже выработанные искусством способы выражения и частично создать способы новые, соответствующие новизне его задачи и еще никем не испробованные.

В искусстве, так же как и в языке, отношение использованных способов выражения к способам, впервые создаваемым, есть отношение известного противоречия, известной борьбы. Однако окончательным итогом этой борьбы будет не новая «форма», как таковая, и не новая «техника», но новое произведение искусства целиком, во всей неотделимости его изобразительных средств от его содержания.

Поэтому всякое подлинно новое, современное и значительное произведение искусства одновременно и неповторимо и создано в русле традиции. В нем есть творчество и воспроизведение. Оно приходит как плод художественных «влияний» и вместе с тем открывается как нечто еще невиданное в искусстве, как исходная точка самобытной, самим художником создаваемой традиции.

Примечательно соотношение традиций и новизны в последних произведениях Прокофьева и Шостаковича в музыке, Александра Твардовского в поэзии. У Шостаковича и Прокофьева почти откровенные связи с классическими образцами не мешают музыке, этих авторов быть глубоко современной. У Твардовского связь с Некрасовской традицией и с традицией народной поэзии

— в лирике и в больших поэмах — служит решению художественных задач, никакой традицией не предвиденных, и не препятствует оригинальности в самом их решении.

III.

Отсюда понятна возможность рассматривать истинно новаторское произведение с двух, как будто противоположных, но в действительности связанных между собой и друг друга предполагающих точек зрения: с точки зрения того невиданного и неслыханного, что они принесли с собой, и с точки зрения их подготовленности фактами предшествующего им искусства.

Первым обычно более интересуются читатели или зрители, то есть, те, к кому художник непосредственно обращается. Вторым больше интересуются — обычно с некоторым запозданием — историки искусства. Пока произведение искусства ново, впервые осваивается, укладывается в зрение и слух, оно действует прежде всего качеством новизны, но постигается или понимается оно посредством усвоения в нем того, что связывает его с известным, привычным, уже понятным. Но вот проходит известное время, новое произведение осознано, признано. Начинается работа историков искусства, мастеров устанавливать всеческие влияния, заимствования. В результате их трудов лицо писателя, живописца, композитора как бы тускнеет, покрывается густой сеткой перекрещивающихся традиций, которые обнаруживает в их творчестве анализ неутомимых исследователей. Для таких исследователей любое крупное произведение, например «Руслан и Людмила» Пушкина, оказывается едва ли не каким-то складом сюжетов, мотивов, цитат, взятых со всех сторон, Лермонтов, особенно молодой, едва ли не каким-то тереписком, монтирующим куски чужих стихов, и т. д.

Было бы ошибкой отрицать всякую целесообразность и всякую пользу подобных исследований на том только основании, что они умаляют значение личного, неповторимого, что только данному художнику свойственно. Нельзя обойтись без таких работ уже по той причине, что всякое творчество, пусть самое оригинальное, есть всегда а в то же время как бы вступок величальных — общественных, художественных воздействий. Ошибка подобных исследователей не в том, что они видят факты влияний, а в том, что, даже правильно устанавливая их, они забывают, что «влияние» — только одна сторона живого и противоречивого единства, являемого творчеством художника: ручейки всеческих влияний сливаются здесь в новый, самостоятельный поток.

Неустрашимость традиций следует — даже для наиболее самобытных художников, — во-первых, из общественной природы всякой художественной индивидуальности, во-вторых — из силы, с какой произведения больших художников действуют на восприимчивого. Даже поверхностный взгляд на произведение искусства приводит в художнике действие, которое не может остаться без влияния на личность художника и на характер его работы. Влияние это может происходить по принципу притяжения или отталкивания, но и в том, и в другом случае оно остается влиянием.

Художник резко выраженной самобытности как бы сам выбирает для себя традицию, в русле которой будет развиваться его отличие от всех дарований. К какой традиции он примкнет, зависит в первую очередь от того, какие запросы он ей сам предъявляет и в какой мере эта традиция способна ответить на эти запросы. Но раз выбор сделан, традиция непременно окажет свое действие и при том не только то, ради которого художник к ней обратился, но, быть может, и то, которого он не имел в виду. Бывают лезвия столь острые, что едва к ним прикоснешься, они как бы сами собой проникают в ткань и оставляют в ней след своего прикосновения. Скрибин далек от Шопена, но в раннем Скрибине мы все же узнаем Шопена, точнее, то в Шопене, что может жить измененной жизнью и в современном художнике.

Из сказанного следует, что новаторство само по себе вовсе не может быть направлением искусства. Новаторство нельзя ставить как цель художественной работы. Новаторство не может составить никакой школы в искусстве. Новаторство есть всегда не цель, но итог художественного творчества. Оно возникает как результат несоответствия между новым жизненным содержанием, осваиваемым художником, и теми способами изображения и выражения, которые применял прежние художники для решения своих задач. Будучи осознанным, несоответствие это побуждает художника к расширению и изменению средств изобразительности, к изобретению новых приемов, способных донести до общества новое открывшееся ему содержание.

Только такое новаторство — подлинное. И только таким новаторством движется вперед искусство. Таковыми новаторами были в литературе Сервантес и Шекспир, Байрон и Гоголь, Лермонтов и Герцен, Лев Толстой и Маяковский, в музыке — Бетховен, Мусоргский, Чайковский, в живописи — Рембрандт, Александр Иванов, Суриков, Серов.

Их стремление, их усилия были направлены на то, чтобы найти способы и формы изображения, единственно способные воплотить то новое, чем они овладели как участники общественной жизни и для чего способы и формы старого искусства оказались уже недостаточными.