

НАРОДНЫЙ УНИВЕРСИТЕТ
Естественнонаучный факультет

Издается с 1961 г.



Ю.В.Пухначев

КАНДИДАТ ФИЗИКО-
МАТЕМАТИЧЕСКИХ
НАУК

ЧИСЛО И МЫСЛЬ

выпуск **4**

(ЧЕТЫРЕ ИЗМЕРЕНИЯ
ИСКУССТВА)

ИЗДАТЕЛЬСТВО «ЗНАНИЕ». Москва 1981

ББК 85
П 90

Рецензент: член-корреспондент АН СССР М. В. Волькенштейн.

ПУХНАЧЕВ Юрий Васильевич — кандидат физико-математических наук, доцент кафедры высшей математики МФТИ, заведующий отделом журнала «Наука и жизнь», член Союза журналистов СССР. Он — автор ряда научно-популярных книг («Загадки звучащего металла», «Математика без формул» и др.), а также многих научно-популярных статей в периодической печати.

Пухначев Ю. В.
П 90 Число и мысль. Вып. 4.— М.: Знание, 1981.— 176 с.— (Нар. ун-т. Естественнонаучный фак.).
50 к. 80 000 экз.

В книге в научно-популярной форме обсуждаются закономерности построения пространственно-временных образов. На примере творчества Эйзенштейна, Цветаевой, Домье, Стравинского автор рассказывает о том, как отображается пространство и время в различных областях искусства.

Книга будет интересна и полезна как представителям точных наук, как и работникам искусств.

80101—115
П 073(02)—81^{37—81} 4901000000

ББК 85
7

©Издательство «Знание», 1981 г.

ПРЕДИСЛОВИЕ

Книгу Ю. В. Пухначева трудно отнести к какому-либо привычному жанру. В ней очень много необычного — и то, что автор пытается рассмотреть с некоторой единой точки зрения искусство кино, поэзию, живопись, музыку, и то, что эта точка зрения порождена физико-математическим образованием автора и потому отличается нетрадиционностью.

Оригинальность подхода привела и к своеобразному выбору представителей указанных искусств (Эйзенштейн, Цветаева, Домье, Стравинский), на творчестве которых сосредоточивает свое внимание автор книги. В процессе ее чтения постигается разумность такого выбора: он не случаен и обусловлен тем, что у перечисленных деятелей искусства наиболее четко проявляются те особенности соотношений пространства и времени, которым посвящает свои размышления Ю. В. Пухначев.

Нельзя утверждать, что книга весьма легка для чтения. Она требует известной подготовки читателя. Однако это не означает, что читатель должен разбираться в физике и математике или быть знакомым с работами по эстетике. Скорее, здесь надо говорить о заинтересованности читателя вопросами искусствознания в широком смысле этого слова, о его способности воспринимать новые и иногда необычные мысли по поводу, казалось бы, привычных и очевидных вещей.

Книга написана образно и будет одинаково интересна как математику или инженеру, интересующемуся проблемами искусства, так и художнику или искусствоведу, склонному познакомиться с нетрадиционными взглядами на предмет своих занятий.

Здесь следовало бы остановиться на различиях в мышлении представителей точных наук и искусствовед-

ческих дисциплин. Для первых характерна приверженность к строгим законам формальной логики, они мыслят цепочками взаимосвязанных логических ходов, для них естественно шествовать по ступенькам силлогизмов от некоторого исходного положения «А» до некоторого конечного утверждения «Я». Это становится возможным, если дать строгие определения всем понятиям, используемым в ходе рассуждения, четко договориться о правилах оперирования этими понятиями и т. п.

Для представителей наук об искусстве характерны совсем иные тенденции. Они не стремятся к длинным цепочкам логически неопровержимых рассуждений, а предпочитают им множественность точек зрения на один и тот же предмет, пытаясь выявить многообразие его качеств. Они не пользуются строгими определениями вводимых понятий, оставляя их более или менее расплывчатыми и считая вполне естественными и допустимыми различные оттенки восприятия написанного ими у разных читателей. Это связано с тем, что категории эстетики, с которыми имеют дело искусствоведы, не очерчены точно определяемыми границами и не могут быть измерены численно.

Различие в типичных методах исследования приводит к тому, что представители естественнонаучных и искусствоведческих дисциплин привыкают к различным способам мышления. В результате чисто искусствоведческая работа, написанная человеком точного знания, даже если он и не пользуется математическим аппаратом, оказывается «трудной» для большинства искусствоведов. Наоборот, книга на ту же тему, написанная искусствоведом, воспринимается людьми точного знания как сочинение, заполненное какими-то тавтологическими, малоубедительными и не слишком содержательными рассуждениями. Между тем та и другая работы могут быть одинаково глубокими и интересными, и лишь взаимное непонимание причиной тому, что представители одного стиля мышления недооценивают написанное представителями другого стиля.

Чтобы преодолеть такое непонимание, надо приветствовать «перекрестное опыление» двух разных подходов к проблемам искусствоведения, способное привести к новым и интересным выводам.

Книга Ю. В. Пухначева с этой точки зрения представляет несомненный интерес. В ней нет явного исполь-

зования математического аппарата, нет явного числа, но мысль автора, воспитанная на числах, придает всему изложению специфические черты, о которых говорилось выше.

В книге нет каких-либо окончательных выводов или утверждений, она не вступает в спор с принятыми положениями эстетики, в ней не видно стремления «закорыть» какой-либо вопрос. Скорее она устремлена в будущее; ее задача — возбудить новые мысли путем неожиданных, но убедительных сопоставлений.

Проблема, рассматриваемая Ю. В. Пухначевым, четко ограничена — это проблема пространства и времени в искусстве. Она отнюдь не охватывает всего того, чем занимается современное искусствознание, однако в последнее время она привлекает большое внимание как любителей искусства, так и специалистов, и потому каждая новая плодотворная точка зрения, каждый новый содержательный подход в этой области, безусловно, интересны.

Б. В. Раушенбах,
член-корреспондент АН СССР

ПОСТАНОВКА ВОПРОСА

Мы живем в четырехмерном мире, три пространственных измерения которого объединены с временным.

Представление о единстве пространства и времени возникло в науке сравнительно недавно, в годы создания теории относительности. Хотя ни один объект реальной действительности не существует только в пространстве вне времени или только во времени вне пространства, обе формы существования материи прежде трактовались раздельно.

Казалось бы, свое представление об их единстве могло выработать искусство. Непосредственному созерцанию, образному восприятию присуща цельность в противоположность аналитической (в буквальном переводе — «разлагающей») тенденции понятийного мышления, абстрактного исследования. Единство пространства и времени, свойственное нашему миру, свойственно и отражению мира в сознании художника. Однако вопреки этому среди искусств давно уже выработалось деление на пространственные и временные.

Проблему единства пространства и времени поставил наш век. Теория относительности вооружила ученого строгими понятиями о взаимосвязи пространства и времени. Искусство кино вооружило художника средствами для создания пространственно-временных образов.

Теория относительности и искусство кино родились почти одновременно, но с неравноценными представлениями о пространстве-времени. Физику оно представляется слитным. Кинематографисту — расслоенным на кадрики; отдельный кадрик всеми своими точками фиксирует состояние, соответствующее одному и тому же моменту времени. Такова органическая условность кино.

Всякое условие есть ограничение. Не свыкаясь с ограничениями, зададимся вопросом:

каковы наиболее общие закономерности построения пространственно-временных образов?

Нельзя сказать, что этот вопрос возник лишь в последнее время. Уже давно ведутся разговоры о некоей «пластической музыке», «музыке для глаз», «музыке цветов и форм». В этих словах заявляет о себе искусство будущего, оперирующее пространственно-временными образами наиболее общего характера. Его истоки можно проследить в нынешних традиционных, развивавшихся веками видах искусства.

В поисках таких истоков я обратился в первую очередь к кино, образы которого развиваются **в реальном пространстве**, двухмерном пространстве экрана и в **реальном времени**. Хотя современному кинематографу и присуща отмеченная выше узость, в мечтах о кинематографе будущего, несомненно, намечаются пути возможных обобщений и, вероятно, содержатся также наметки музыки цветов и форм.

Я обратился, далее, к поэзии, предметные образы которой создаются в **воображаемом пространстве** и в **воображаемом времени** и потому могут подчиняться произвольным пространственно-временным соотношениям. Здесь, несомненно, есть находки, которые удастся перевести на язык музыки цветов и форм.

Я обратился к живописи. Искусство сугубо пространственное, оно не может отрешиться от представлений о времени. Живописные образы существуют в **реальном пространстве**, двухмерном пространстве холста и в **воображаемом времени**. Исследуя, как возникает временная составляющая этих образов и как она объединяется с пространственной, можно и отсюда извлечь нечто полезное для музыки цветов и форм.

Я обратился к музыке. Искусство сугубо временное, оно не может отрешиться от пространственных представлений. Музыкальные образы существуют в **воображаемом пространстве** и в **реальном времени**. Исследуя, как возникает пространственная составляющая этих образов и как она объединяется с временной, можно и отсюда извлечь нечто полезное для музыки цветов и форм.

Итак,

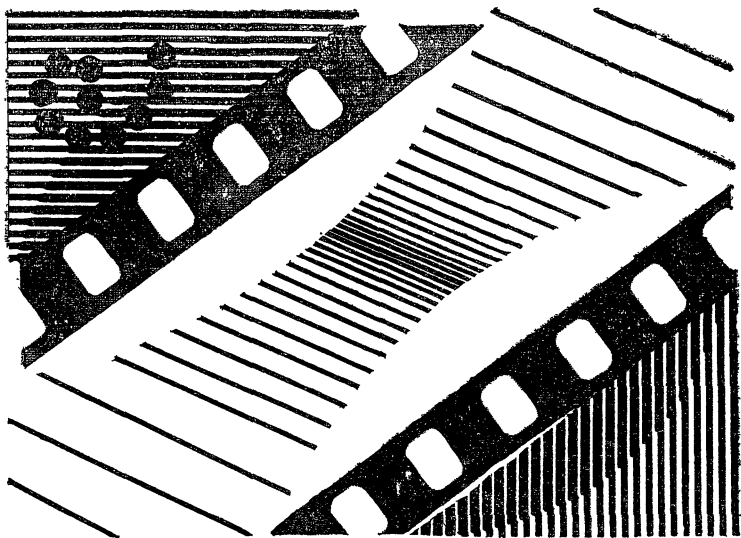
кино,
поэзия,

живопись,
музыка.

Каждое из этих искусств огромно, сложено из вкладов сотен и сотен художников. Я счел целесообразным обратиться сначала лишь к немногим из них, по одному от каждого из названных видов искусства, к мастерам, творчеству которых в высокой степени были присущи новаторские, устремленные в далекое будущее тенденции. Мы по сей день прислушиваемся к давним пророчествам таких художников и считаем удачей совпадение своих выводов с их предсказаниями. Я обращаюсь к ним, чтобы заранее обеспечить такую удачу себе. Откликнись они на мой вопрос о наиболее общих закономерностях построения пространственно-временных образов — это означало бы, что вопрос поставлен верно, что затем с ним можно обратиться к другим кинорежиссерам, поэтам, живописцам, композиторам. Но сначала четверо:

Эйзенштейн,
Цветаева,
Домье,
Стравинский.

Их творчество и их теоретические суждения — исходный материал для настоящей книги. Физико-математическое образование автора определило способ трактовки материала, естественнонаучный подход к нему. Прибегнув к модному выражению, можно сказать, что исследование ведется на стыке наук — искусствоведения, физики, математики.



ПРОСТРАНСТВО ЭЙЗЕНШТЕЙНА

Принцип монтажа

Среди киноведческих проблем наибольшим вниманием Эйзенштейна пользовалась проблема монтажа, которая занимала Сергея Михайловича на протяжении всей его жизни в киноискусстве и которую он глубоко разрабатывал в своих статьях и книгах.

Закономерным образом она послужила отправной точкой рассуждений данного раздела настоящей книги. (Она подсказала и структуру его текста, в значительной своей части смонтированного из высказываний знаменитого кинорежиссера, отрывков из его трудов¹.)

Коль скоро понятие монтажа приобретает столь важную роль в наших дальнейших построениях, оно требует четкого определения.

¹ Высказывания Эйзенштейна цитируются по собранию его избранных произведений в шести томах (М., Искусство, 1964—1971). Цитируемый текст набран с отступом; цифры в конце цитаты указывают номер тома и страницу, откуда взято каждое из приведенных высказываний; сокращения не отмечаются отточиями.

К сожалению, в своих высказываниях Эйзенштейн нигде не отвечает на прямой вопрос: «Что такое монтаж?» Но зато он задает себе и сопровождает рассудительным ответом другой вопрос, по-видимому, ведущий к желанной дефиниции:

Почему мы вообще монтируем?

Даже самые ярые противники монтажа согласятся: не только потому, что мы не располагаем пленкой бесконечной длины и, будучи обречены на конечную длину пленки, вынуждены от времени до времени склеивать один ее кусок с другим.

«Леваки» от монтажа подглядели в монтаже другую крайность. Играя с кусками пленки, они обнаружили одно качество, сильно их удивившее на ряд лет. Это качество состояло в том, что два каких-либо куска, поставленные рядом, неминуемо соединяются в новое представление, возникающее из этого сопоставления как новое качество.

В этом случае каждый монтажный кусок существует уже не как нечто безотносительное, а являет собой некое частное изображение единой общей темы, которая в равной мере пронизывает все эти куски. Сопоставление подобных частных деталей в определенном строе монтажа вызывает к жизни, заставляет возникнуть в восприятии то общее, что породило каждое отдельное и связывает их между собой в целое, а именно в тот обобщенный образ, в котором автор, а за ним и зритель переживают данную тему ^{2—156—159}.

Вдумаемся в сказанное.

Обратим внимание не на то, что здесь есть, а на то, чего здесь нет.

Здесь нет ни слова о каких-либо серьезных ограничениях, затрудняющих выбор кусков из элементов развертываемой темы и их комбинирование. Напротив, подчеркивается, что два каких-либо куска, поставленные рядом, неминуемо соединяются в некоторое представление.

Позже пришло понимание того, что столь же свободно можно комбинировать любые элементы, из которых складывается кинообраз.

Элементы как бы самостоятельны и по собственному произволу сливаются в новое, высшее единство через последовательные действия — в новое, высшее эмоциональное единство в отличие от того аморфного единства, к которому они принадлежат чисто физически ^{3—340}.

Впервые этот тезис был отчетливо высказан в то время, когда кинематограф осваивал звук.

Мы еще в «Заявке» 1928 года вместе с Пудовкиным и Александровым рекомендовали резкий разрыв, расхождение и контрапунктическое противопоставление стихии звука и стихии изображения ^{3—262}.

Собственно искусство начинается в этом деле с того момента, как в сочетании звука и изображения уже не просто воспроизводится существующая в природе связь, но устанавливается связь, требуемая задачами выразительности произведения ^{2—197}.

Это условие и положение занимает в системе звукового кино то самое место, которое в так называемом монтажном кино выпадало на долю и смысл сочетания явления из массы монтажных кусков ^{2—471}.

Этот тезис обрел новую силу и новую, более широкую сферу приложения, когда в кино пришел цвет. Для цвета, как и для звука, оставалось справедливым все то же принципиальное положение:

Основное, что нужно сделать, — отделить, получить эту стихию. Основной принцип состоит в том, чтобы цвет отделить от обязательного носителя, вынести его в обобщенное ощущение, и потом чтобы это обобщенное ощущение опять становилось предметом ^{3—609}.

И как только мы таким образом начинаем глядеть на положение с цветом, мы тотчас же узнаем знакомое положение.

Мы тотчас же видим, что на этапе творческого овладения цветом проблема стоит в совершенно тех же очертаниях, как стояла она на путях нашего освоения, когда мы впервые сталкивались с проблемой монтажа, как стояла

она позже, когда перед нами возникала проблема звукозрительного сочетания.

Разбить «в себе» заданное, аморфное, нейтральное, безотносительное «бытие» события или явления — с тем, чтобы вновь собрать его воедино, согласно тому взгляду на него, который диктует мне мое к нему отношение, растущее из моей идеологии, моего мировоззрения, являющегося нашим мировоззрением, нашей идеологией.

И собственно с этого момента и начинается в отличие от пассивного отображения — сознательное отражение явлений действительности, истории, природы, событий, поступков и действий; и складывается творимый живой динамический образ в отличие от пассивного воспроизведения ^{3—584}.

Клеточная структура

Пора подвести некоторые итоги. Пора попытаться дать обобщающую трактовку тем мыслям о «разъятии», которые высказывает Эйзенштейн.

Сделаем это вначале в приложении к статичному кадру.

Сделаем это не только из соображений простоты, но и ради того, чтобы прояснить явную недомолвку в высказываниях Эйзенштейна, только что цитированных нами и лежащих в основу наших дальнейших рассуждений.

По каким основным этапам проходило разъятие единого звукозрительного образа?

Мы начали с того, что отделили звук от изображения. Мы разъяли затем и само изображение. Мы отделили цвет от...

От чего же мы отделили цвет?

«...От носителя», «...от предмета», «...от видимости предмета», «...от сосуществования с предметом», — так пишет Эйзенштейн в цитированных отрывках и привлекаемых участках текста.

Но чем же представлено понятие предмета в кругу живописных терминов, которыми оперирует Эйзенштейн? Что, соединяясь с цветом, образует изображение предмета?

Обратимся еще раз к статье «Цветовое кино», откуда взят последний из цитированных отрывков.

Если не научиться читать три апельсина на куске газона не только тремя предметами, положенными на траву, но и как три оранжевых пятна на общем зеленом фоне,— ни о какой цветовой композиции и думать невозможно.

Ибо иначе не установить цветовой композиционной связи между ними и двумя оранжевыми буйками, качающимися в полужелти голубовато-прозрачных вод.

Не учесть *crescendo* от куска к куску в движениях их от чисто-оранжевого к оранжево-краснеющему и от зелени травы, тянущейся с синеющей зелени воды, с тем, чтобы еще через шаг-два оранжево-красные пятна буйков разгорались алым маком на фоне неба, в котором еле брезжит воспоминание о зелени, только что скользившей основной нотой в волнах залива, куда перерастала еле-еле синевшая сочная зелень трав^{3—586—587}.

Апельсины, буйки, мак. Эйзенштейн отмечает движение цвета от чисто-оранжевого через оранжево-краснеющий к алому, а в окраске фона — от зеленого через голубовато-зеленый к голубому; читатель, знающий о пристрастии режиссера к чередованию чета-нечета, замечает, что три апельсина сменяются парой буйков, а те — одним-единственным цветком мака.

Но вместе с этим есть еще одна линия развития: круглые апельсины превращаются в треугольные буйки, а те — в цветок мака, очерченный сложной кривой. Итак, налицо развитие формы. Оно не могло не сопутствовать развитию цвета уже потому, что в реальной действительности цвет не может существовать без формы.

«Нет формы без красок, нет красок без формы. Краска сама по себе сводилась бы к простому солнечному спектру, одна форма без красок — к отвлеченной геометрии» (К. Моклер)^{3—523}.

Об этом единстве отчетливо сказал Сезанн, для которого «живопись и рисунок, по его собственным словам, были едины и тождественны: «Рисунок и цвет нераздельны... в

работе, достигая гармонии красок, уточняешь и рисунок» (Ф. Бургер)^{2—352}.

«Для Сезанна контуры — цвет, участвующий в смене красок... Но этот контур не самодовлеющ. Он всюду и нигде — послушный слуга целого, как и рисунок его картины, которого мы напрасно станем доискиваться» (Ф. Бургер)^{2—351}.

Ни одно из этих высказываний не принадлежит Эйзенштейну. Но хорошо уже то, что он все-таки включил их в свой текст. Неважно, что он сделал это вовсе не по тому поводу, который заставил нас собрать их здесь.

Эти высказывания помогут нам прояснить неясность, заметную в каждом из высказываний о цвете, которые мы процитировали перед этим.

Цвет отделяется не от предмета, но от его контура, от очертания его формы. Краски и форма. Так разымается изображение вслед за тем, как звукозрительный образ разъят на звук и изображение. Таковы элементы изображения, к которым мы должны применить принципы монтажа, применить в наиболее универсальном виде, позволяющем стать и краскам и форме наиболее исполнительными слугами целого.

Рассечем цветное изображение на клетки или на поля произвольной конфигурации, но ограниченного размера: разбиение установим достаточно мелким, чтобы окраска менялась незначительно в пределах каждого поля. Затем сгладим окраску каждого поля, сделав ее совершенно однородной. Изображение при этом примет мозаичную структуру. Если поля достаточно малы — на сей раз малость определяется разрешающей способностью наших глаз, — изображение не претерпит никаких заметных изменений.

Описанный способ разложения естествен и широко распространен. Он применяется, например, при изготовлении клише с фотографий. Широко применим и обратный метод синтеза изображений; здесь круг примеров еще шире — от движущихся реклам до научных кинограмм, создаваемых с помощью ЭВМ, когда, например, рассчитанная машиной картина протекания некоторого процесса (течения жидкости, распространения пламени) воспроизводится на киноплёнке.

Клише можно изготовить с произвольной фотографии. Фильмы, созданные с помощью ЭВМ, поражают

зрителя натуральностью демонстрируемых процессов. Все это убеждает в том, что описанный способ разложения универсален для анализа и синтеза изображений.

Важно лишь подчеркнуть, что цвет каждого поля, из которых синтезируется изображение, может выбираться произвольно. В этом и проявляется основной принцип монтажа — принцип независимости элементов, из которых складывается образ.

Любое несовпадение в окраске двух соседних участков изображения есть элемент формы. Иными словами, форма есть стадия цвета (подобно тому как монтаж есть стадия кадра согласно принципу, выдвинутому Эйзенштейном).

Окончательно статичный кадрик мыслится как совокупность цветных клеток различной величины и формы, максимальный размер которых определяется разрешающей способностью глаз. Каждая клетка может обладать любым цветом, подобно тому как каждая молекула в некотором объеме реального газа может обладать любой по величине и направлению скоростью.

Разовьем сравнение с газом. Все мыслимые комбинации скоростных характеристик движущихся молекул отражают собою бесчисленное множество возможных состояний данного объема газа. Из всех возможных состояний реализуются наиболее вероятные.

Бесчисленно множество комбинаций, в которые могут вступать показатели цвета всех мельчайших составляющих статичного кадра. В художественной практике с наибольшей вероятностью воплощаются такие их сочетания, которые легко отождествить с образами реального мира.

Помня о независимости элементов кадра, мы должны понимать сказанное скорее как критерий, нежели как постулат. Сборку элементов кадра определяет творческая воля режиссера, исходящего из смысловой установки, стремящегося к предельной выразительности.

Модель кадра

Иллюстрацией к рассказу о том или ином киноэпизоде обычно служит цепочка кадриков, выложенных в горизонтальный или вертикальный ряд.

Неверно, однако, думать, что именно такая и только лишь такая выкладка однозначно диктуется законами восприятия.

Совершенно очевидно, что горизонтальное прочтение кадров и «пристройка» их в восприятии друг к другу по горизонтали отнюдь не всегда имеют место. Они вытекают из образного ощущения, которое надобно вызвать сценой, ощущения, связанного с вниманием, направленным слева направо.

В других случаях, работая на другой образ, композиция кадров станет «воспитывать» глаз на совершенно иное пластическое чтение.

Она приучит глаз не пристраивать кадр к кадру сбоку, а заставит его, например, наслаивать кадр на кадр^{2—258}.

Следуя этой мысли, представим себе цепочку последовательных кадров, наслаивающихся друг на друга в пространстве.

Быть может, вообразить такое мешает естественное и даже не всегда осознанное представление: плоский кадр не имеет толщины, как геометрическая линия не имеет ширины.

Что ж, каждый кадр можно представить в виде прозрачной пластинки — диапозитива, и тогда стопка кадров приобретет вполне осязаемый вид.

Теперь остается сделать завершающий шаг: слить пластинки кадров, спаять стопку кадров в сплошной брусок.

А теперь взглянем внимательнее в ту удивительную вещь, которая получилась у нас в результате всех построений.

Физически ощутимым стало время, обращенное в пространственную координату. Наглядной стала структура кинокадра, развивающегося во времени: он превратился в этаким кубик, светящийся изнутри оттенками ярких цветов, пронзенный насквозь жилами темных тонов.

Вот он у нас в руках:

переложенная в пространственные пропорции формула процесса^{4—662}.

полный объем живой формы экранного бытия^{4—15}.

нечто одновременно предметное, как архитектура, живопись, скульптура, и вместе с тем текучее, подвижное, как музыка, но не как музыка в той ее возможности конкретно ощущимо подвергаться зрительным манипуляциям и обработке временной длительности, присутствующим физической протяженностью^{3—512};

динамическая пластическая музыка из ритма и тона (живописно понимаемого) сменяющихся кусков^{2—463} с хитро ритмически и музыкально рассчитанными перебоями темноты и мелодическим учетом смены одной цветовой тональности другой^{3—142}.

Вам кажется странной эта диковинная вещица? Вам кажется, что вы никогда не слыхали ни о чем подобном?

Ныне стало уже общепризнанным понятие о единстве времени и пространства, о времени как четвертом измерении.

Четвертое измерение?!

Эйнштейн? Мистика?

Пора перестать пугаться этой «бязи» — четвертого измерения.

Обладая таким превосходным орудием познания, как кинематограф, даже свой примитив феномена — ощущение движения — решающий четвертым измерением, мы скоро научимся конкретной ориентировке в четвертом измерении так же по-домашнему, как в собственных ночных туфлях!

Непосредственно прикладное значение этого приема громадно^{2—49—50}.

Чтобы уяснить единство пространства и времени, чтобы ориентироваться в пространстве-времени, нам следовало бы для начала подыскать опытного гида из числа физиков.

Предоставим слово Артуру Эддингтону — ученому, известному своими работами по теории относительности, и автору первой книги, где теория была представлена в популярном изложении.

Процитируем из этой книги несколько строк.

«Мысль о таком объединении пространства и времени, в котором время играет роль четвертого измерения, не нова. Но до последних лет на это смотрели как на картинное выражение, не имеющее глубокого смысла. Мы

можем объединить время и температуру на температурном листке или давление и объем на так называемой индикаторной диаграмме. Это нас ни к чему не обязывает. Но в нашем случае мы пойдем гораздо дальше. Мы можем, постепенно накладывая одну на другую двухмерные поверхности — листки бумаги — получить трехмерный брусок; но существует разница между бруском, составленным из листков бумаги, и сплошным бруском. Четырехмерное соединение времени и пространства аналогично сплошному бруску; оно не распадается естественно на определенные трехмерные слои, сложенные в порядке времени. Оно может быть разбито на такие слои, **но эти слои можно брать в каком угодно направлении.** Совершенно так же, как наблюдатель, меняя свое положение, иначе разбивает двухмерную плоскость в отношении направлений справа-налево и спереди-назад; совершенно так же, как, меняя свою долготу, наблюдатель должен по-новому разбить пространство на вертикальное и горизонтальное направления; так, **меняя свое движение,** наблюдатель производит новое разделение четырехмерного расположения на время и пространство.

Хотя разные наблюдатели неодинаково разделяют четырехмерное расположение, они все согласны в том, что оно четырехмерно; это неразделенное четырехмерное расположение, по-видимому, одно и то же для всех наблюдателей, а различны только способы его разделения. Мы поэтому считаем, что это расположение присуще внешнему миру: вот к какому результату приводит нас синтез всех тех образов, которые воспринимают наблюдатели, имеющие все возможные положения и обладающие всеми возможными (равномерными) движениями. Мы пришли, таким образом, к новому представлению о действительном мире, представлению абсолютному, а не взятому относительно определенного наблюдателя, находящегося в тех или иных специальных условиях.

Термин «действительный мир» мы здесь применяем в том смысле, в котором он обычно употребляется в физике, совершенно не имея в виду предрешать какие бы то ни было философские вопросы о действительности. Он обладает той же степенью реальности, как трехмерный мир прежней научной теории или обычных представлений, на место которого он становится в результате прогресса знания. Только благодаря случайности, а именно благодаря тому, что мы не снабжены парой глаз, находя-

щихся в быстром относительном движении, наш мозг не выработал способности делать четырехмерный мир видимым так же непосредственно, как мы видим его трехмерные сечения.

Теперь легко видеть, что длина и продолжительность должны быть слагающими (компонентами) некоторой единой сущности в четырехмерном мире пространства-времени. Когда мы хотим задать вид трехмерного предмета при помощи двухмерного чертежа, мы разлагаем его на план и фасад; точно так же мы разлагаем протяжение в четырехмерном мире на длину и продолжительность. Предмет имеет величину и форму, независимую от того, какое направление мы принимаем за вертикальное. Подобным же образом обстоит дело с предметами пространственно-временного мира. В то время как пространство и время относительны, то единое «протяжение» в четырехмерном мире, компонентами (слагающими) которого они являются, имеет в природе абсолютное значение независимо от того или другого производимого наблюдателем разделения на пространство и время» (Эддингтон А. Пространство, время и тяготение).

Надо признать, что четырехмерный образ пространства-времени едва ли вообразим, с трудом поддается пониманию. Но нам и не придется преодолевать трудности столь полного восприятия. Тот цветной кубик, который мы соорудили, трехмерен — временная координата объединена здесь всего лишь с двумя пространственными измерениями плоского статичного кадра. Этот кубик вполне поддается воображению.

Впрочем, говоря о простоте и наглядности, предостережем себя от возможного заблуждения, от увлечения кажущейся простотой. В наших представлениях время лишь уподобляется новому пространственному измерению, а отнюдь не подменяется некоей ирреальной пространственной координатой. Временное измерение не тождественно по своим свойствам пространственным. Чтобы убедиться в этом, достаточно заглянуть в любую научную работу по теории относительности. Например, в выражение для отрезка пространственно-временного «протяжения», как говорит Эддингтон в цитированном отрывке, или интервала, как принято говорить сегодня, квадрат времени входит с иным знаком, нежели квадраты пространственных координат.

Здесь важна не тождественность временной координаты пространственным, а только их слитность.

Заканчивая главу, подчеркнем, что предложенная трехмерная модель кадра — модель мысленная, воображаемая и вовсе не нуждающаяся в реальном воспроизведении.

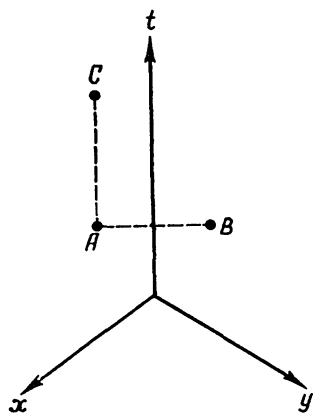
Зернистая структура

На одной из предыдущих страниц мы условились представлять статичный кадр как совокупность отдельных полей, каждое из которых обладает произвольной окраской. Теперь с появлением временной координаты следует придать каждой частице кадра еще и временное измерение. Трехмерный пространственно-временной кадр представится тогда некоторой совокупностью зерен, каждому из которых придан произвольный цвет.

Сечения этого трехмерного объекта, перпендикулярные оси времени, представят собой отдельные кадрики. В каждом кадрикe цветные пятна — следы цветных зерен — будут складываться в новые комплексы, отождествляемые с изображениями реальных предметов.

Обобщая ту же мысль на весь трехмерный объект — модель кадра, можно сказать, что комплексы, в которые объединяются цветные зерна, — не что иное, как образы движения предметов.

В самом деле, из соображений общности следует, что зерна могут быть вытянуты в произвольном направлении, в частности, с некоторым наклоном относительно оси времени. В таком случае цветные пятна — срезy зерен — в соседних кадриках будут несколько смещены друг относительно друга. Несколько смещенными окажутся и изображения предметов, которые складываются из цветных пятен. Такие смеще-



Пространство кадра: x, y — пространственные координаты; t — временная; цвет $A \neq$ цвет B — элемент формы; цвет $A \neq$ цвет C — элемент движения

ния в процессе демонстрации фильма прочитываются нашим восприятием как движение.

Таким образом, наша модель позволяет трактовать движение как чисто пластическое явление.

Более того, в рамках нашей модели можно сформулировать наиболее общее понятие движения.

Будем понимать под движением несовпадение цвета любых участков, принадлежащих последовательным кадрикам и сдвинутых относительно друг друга вдоль оси времени.

Так, например, физическое перемещение какого-либо предмета, вошедшего в кадр, выразится здесь в том, что трехмерный образ движущегося предмета отклонится от оси времени и притом тем сильнее, чем больше скорость перемещения.

Но это лишь частный пример движения, поддающегося привычным измерениям скорости, смещения и т. п.

Подберем те высказывания Эйзенштейна, в которых его понимание движения получает более общее выражение.

Здесь движение понимается шире. Здесь понятие движения обнимает собой все виды колебаний, исходящих от куска.

Характеристика куска так же закономерно измерима и здесь, как в простейшем случае «аршинного» измерения в грубометрическом монтаже.

Только единицы измерения здесь иные. И самые величины измерения другие.

Например, степень светоперепадания куска в целом не только абсолютно измерима посредством селенового фотоэлемента, но вполне градационно воспринимается невооруженным глазом.

И если мы условно эмоционально обозначим кусок, решенный по преимуществу светово, как «более мрачный», то это может быть с успехом заменено математическим коэффициентом простой степени освещенности (случай «световой тональности»).

В другом случае, обозначая кусок как «резко звучащий», весьма легко свести это обозначение на подавляющее количество остроугольных элементов кадра, превалирующих над

дугообразными (случай «графической тональности»).

Игра на комбинировании степеней софт-фокусности или разных степеней резкости — типичнейший пример тонального монтажа^{2—53—54}.

Нетрудно видеть, что все перечисленные здесь виды движения можно трактовать как различные виды структур, сложенных из цветных зерен.

Думается, что представление о зернистой структуре нашей модели позволит разработать универсальные способы анализа и синтеза пространственно-временных кинообразов.

Движения

Создавая представление о статичном кадре как о совокупности мельчайших пятен, мы подчеркивали, что каждое пятно может обладать произвольным цветом. И это было проявлением основного принципа монтажа, согласно которому элементы кинообраза совершенно независимы друг от друга, самостоятельны и сливаются в новое высшее единство как бы по собственному произволу.

Обобщая это положение на кадр, развивающийся во времени, мы должны сказать, что каждое цветное зерно, из которых складывается наша трехмерная модель кадра, также может обладать произвольным цветом и может быть сориентировано также совершенно независимо от других зерен. Поэтому, рассматривая различные кадрики, различные срезы модели кадра, перпендикулярные оси времени, мы можем увидеть произвольные движения предметов, входящих в кадр.

Каждый предмет — пусть даже неодушевленный — словно обретает собственную жизнь, ведет собственную игру.

Мысль кажется фантастичной. Однако Эйзенштейн, судя по его высказываниям, считал бы ее вполне закономерной.

Создатель фильма должен уметь, извлекая из каждой области все заложенные в ней возможности, воздавать ей в общем ансамбле картины все ею заслуживаемое.

Разве не очевидно, что при съемках, скажем, пожара Москвы постановщик фильма обязан столь же совершенно владеть раскрытием иг-

ры страстей своих персонажей — пламенной стихией обуревающего их патриотизма, как и морем огня, охватывающего языками пламени горящую нашу древнюю столицу? И разве не очевидно, что промах в области выразительного показа этой стихийной части общей картины прежде всего ослабит ту эмоциональную мощь переживаний и игры персонажей, которая является основной областью раскрытия темы.

Но областью, лишь тогда до конца покоряющей, если она окажется поддержанной всею мощью всех иных слагающих выразительных средств, соучаствующих в общем хоре во всю мощь своих возможностей сообразно с условиями общей композиции ^{3—580}.

Игра персонажа — первая ступень по линии композиционных возможностей на этом пути. Более усложненным и более эффективным будет случай, когда это основное условие *не задерживается только на человеке, но, само выходя «за пределы» человека, распространяется на среду и окружение персонажа.* Это можно найти у Шекспира. В этом отношении классичен пример «исступления» Лира, исступления, выходящего за пределы персонажа, в «исступление» самой природы — в бурю.... ^{3—63}.

В отличие от театра, где физически реальный человек (актер) соединен с изображаемой реальностью среды, экранный образ оперирует только элементами изображения реальности, а не элементами физической реальности. Это дает возможность и предпосылку к соизмеримости всех элементов тонфильма. Расплатившись раз и навсегда условностью в самой предпосылке — условной «экранной» реальностью чего угодно, тонфильм тем самым освобождается тоже раз и навсегда — сняв противоречивость между различными элементами внутри себя ^{3—14}.

Вчитайтесь внимательнее в мемуары Эйзенштейна и вы не раз отметите, как часто и как непринужденно наделяет он движением статические образы.

...Откуда взялись эти храмы, как бы подошедшие к величавому течению вод? Пришли ли они, как белые голубицы, испить воды? Или омочить подолаы белых риз своих?

Будь я поэтом, я, вероятно, сказал бы о том, что в лунные ночи церкви Новгорода с двух сторон Волхова подходят, спускаясь к его берегам, поглядеть друг на друга, как в древности через пол-России ходили «повидаться» святители — Сергей Радонежский из Троицы к Дмитрию Прилуцкому в Вологду ^{1—253}.

...Упиваемся колоритом лучшего в мире собрания холстов Ван-Гога.

Здесь рядом с поразительным рисунком «Жниц» на почетном месте сверкает красками знаменитый портрет почтового чиновника с оранжевой бородой. Потоки крона, охры и коричневатого золота так же безудержно змеются к остриям раздвоенной его бороды, как потоки иссиня-черного и темно-зеленого взвиваются вверх в извивающихся спиралях его кипарисов ^{1—323—324}.

...Пачка книг, купленных в моем любимом магазине, растворяется в руках.

Так же как расплывается строгий английский фасад магазина, как, распрямляясь, коленчатый переулок Парижа становится Суворовским проспектом от Знаменской площади к Пескам ^{1—450}.

Еще несколько примеров, где оживают статические образы.

Любопытный прием, подмеченный

у Шекспира в кульминационной точке «Макбета», когда предметный ход изложения событий трагедии перебрасывается в неожиданную инсценировку метафоры «наступления Дунзинанского леса» ^{3—128}.

Фрагменты из «Дамского счастья» Золя:

«...Это была гигантская ярмарочная выставка. Магазин, казалось, трещал и вываливал свой избыток на улицу.

...Золото, серебро и медь, вытекая из мешков, разрывая сумки, образовали огромную

кучу валовой выручки, еще теплой и полной жизни, какой она выходит из рук покупательниц...»

Товар вываливается.

Деньги вытекают.

Мешки разрываются.

Холодный металл обретает животное тепло.

Манекены начинают оживать и двигаться ^{3—99}.

Преображения

Независимость, с которой отдельные цветные зерна обретают свой цвет, приводит к еще более интересным результатам. Беря два соседних кадрика, два различных среза нашей модели кадра, мы можем обнаружить, что цветные пятна — следы цветных зерен — складываются в образы похожих, но совершенно различных предметов.

Предметы словно преобразуются один в другой!

Примеры таких преобразований можно без труда разыскать в работах Эйзенштейна. Одни из них вызваны живым воображением режиссера, другие извлечены из чужих книг.

Древнегреческая легенда, в которой убитый юноша Гиацинт превращается в цветок гиацинта. Статья Гоголя «Об архитектуре нашего времени», где история архитектуры представлена последовательностью переливающихся друг в друга форм. Выдержка из книги Жана Кокто «Портреты-воспоминания», где точно таким же образом описана история моды. Живой связью динамического сопоставления, эффектного преобразования связывает Эйзенштейн две картины Эль Греко «Изгнание торгующих из храма» и «Восстание из гроба».

Представление о преобразующихся друг в друга изображениях различных предметов позволяет Эйзенштейну дать новое остроумное объяснение одному из эпизодов трагедии «Гамлет», до сих пор получавшему разноречивые и сомнительные толкования.

Это знаменитое место из «Гамлета» перед молитвой короля и объяснением принца датского с матерью-королевой.

Полоний. Милорд, королева желает говорить с вами немедленно.

Гамлет. Видите то облако, похожее на верблюда?

Полоний. Клянусь мессой, в самом деле похоже на верблюда.

Гамлет. Мне кажется, что оно похоже на ласку.

Полоний. У него спина, как у ласки.

Гамлет. Или как у кита?

Полоний. Очень похоже на кита.

Гамлет. Ну, в таком случае я сейчас пойду к моей матери.

Этому месту трагедии обычно давалось бесчисленное разнообразие толкований, исходя из того соображения, что облако сохраняет свои очертания, а принц произвольно меняет свое толкование его контуров.

Поэтому сцена обычно трактуется как издевательство Гамлета над Полонием или продолжение датским принцем игры безумия.

А между тем последовательность контуров верблюда, ласки и кита — совершенно логически последовательные фазы для облака, меняющего свою форму.

Мне кажется, что три последовательных сравнения определяют собой прежде всего течение времени — времени, в которое облако дважды успевает изменить свою форму^{3—365—366}.

Разговор о древнекитайских и древнеяпонских пейзажах нередко приводит Эйзенштейна к аналогиям между живописью и другими видами искусства.

Живопись и музыка.

Нет, кажется, ни одного автора, который, описывая китайские пейзажи, не прибегал бы к музыкальному чтению их, к музыкальной интерпретации их, к музыкальной терминологии.

И в передаче общих ощущений от них.

И в музыкальном осознании их ритмической и мелодической структуры.

И в сопоставлении с определенными именами композиторов, с произведениями которых они как бы перекликаются.

И в прямом сопоставлении их горизонталь-

ных и вертикальных членений с классическим обликом многоголосой партитуры^{3—267}.

Живопись и литература.

Два различных по виду предмета путем «пластического произнесения» — то есть путем графического способа их начертания — оказываются линейно соответствующими и вторящими друг другу, оказываются в условиях того, что можно было бы назвать «пластической рифмой».

Так линия горного обвала повторяет линию согнутой спины старика,

подол платья вторит линиям течения реки или разбегающиеся кудри — бегу облаков и т. д.

И именно такая «рифмованность» линий как раз очень характерна для китайского и японского рисунка^{3—258}.

Примеры пластической рифмы Эйзенштейн находит в древнерусской живописи. Пластическим каламбуром предстает перед нами картина Рубенса «Падающая телега». Полотна Хуана Гри дают основание говорить о пластической метафоре — способе связывать живописные элементы, идентичные по своей пластической природе: гитару и двугорбый холм, нотную линейку и гриф скрипки, круглое отверстие гитары и округлое очертание стакана.

Мы видим, что ряд элементарных музыкальных и литературных понятий естественно и свободно переносится в область живописи: можно говорить о пластической рифме, пластической метафоре, пластическом сравнении.

Понимая буквально слово **«сравнение»**, расположим рядом облики сравниваемых предметов, но не в плоскости кадра, а во времени, и **сравняем** их контуры путем непрерывного преобразования примерно так, как боковые доски ушата сравнивают контуры его разновеликих днищ. Эта диковинная интерполяция во времени кажется надуманной. Однако и ее можно вывести из нашей модели кадра. Трехмерный кинообраз мы мыслим как совокупность неких зерен. Комплексы, в которые объединяются в нашем представлении эти зерна, — образы движений предметов.

Однако сливать зерна можно и по другому правилу. Так, если в нескольких последовательных кадрах имеют-

ся контуры, сходные по очертаниям (так сказать, рифмующиеся) и достаточно близкие по положению в рамке кадра, то зерна, соответствующие точкам этих контуров, формально также можно положить слившимися. Образуется некая поверхность, пронзающая трехмерный кинообраз.

Несколько отвлеченное, наше рассуждение приобретает конкретное воплощение, как только мы вспомним хотя бы монтажную фразу «Ялики» из кинофильма «Броненосец «Потемкин».

1. Ялики в движении. Ровное движение, параллельное горизонтальному обреза кадра.

2. В нижней части кадра вступает пластическая тема дуги.

3. Пластическая тема дуги разрастается на весь кадр.

4. Пластическая тема дуги окончательно занимает первый план. Из оформления аркой переходит в противоположное разрешение: прочерчивается контуром группы, оформленной по кругу.

5. Мотив дуги снова распрямляется, на этот раз в противоположную изогнутость. Ему вторит, его поддерживая, новый параллельный дуговой мотив фона — балюстрада.

6. Линия балюстрады из глубины резко выбрасывается на передний план, повторяясь линией борта лодки. Ее сдваивает линия соприкосновения лодки с поверхностью воды.

7. Борт броненосца на первом плане кажется дугой, перешедший в прямую линию^{2—87—88}.

Так и представляешь себе учебник по аналитической геометрии, где поверхности предлагается опознавать по сечениям. В данном примере мы узнаем по последовательным сечениям однополостной гиперболоид, подобный тем, из которых сложена башня Шухова.

Эта поверхность, внедряющаяся из предыдущего кадра в последующий, сродни тому, что в поэзии известно под термином «enjambement» («перенос»), когда членения и концы фраз не совпадают с членениями и концами строк в стихотворении.

Отсюда нетрудно перейти к представлению о внедрении элементов одного кадра в другой.

Внедрение элементов одного кадра в другой само по себе — вещь, знакомая кинематографу. Правда, практические приемы такого внедрения примитивны и редки. Во-первых, это наплыв и двойная экспозиция. Во-вторых, это так называемые спецэффекты телевидения последних лет. Заключаются они в том, что в поле кадра появляется фрагмент следующего кадра либо в центре, очерченный кругом, ромбом, квадратом и т. д., либо с краю, ограниченный вертикальной, горизонтальной или наклонной линией. Поле, на котором появился этот фрагмент, расширяется со временем, наконец, прежний кадр окончательно вытесняется с экрана следующим.

Если представить подобные стыки кадров в трехмерной пространственно-временной системе координат, получатся фигуры, которые удобно описывать в терминах столярного дела: «стык в лапу», «косой притык», «фигурный шип» т. д. Для двойной экспозиции и наплыва подходящее трехмерное сравнение подберет сварщик: это как бы два прутка, сваренные в гореч.

Сравнения сравнениями, но не только для этого удобно трехмерное, чисто пластическое представление кинообраза. По-видимому, только оно позволит дать наиболее общее понятие о стыке кадров между собой — понятие, под которое подойдут и такие изысканные случаи, с которыми мы сталкивались в изложенной выше монтажной фразе «Ялики», и более общие, когда между изображениями в соседних кадрах устанавливается произвольная тонально-графическая согласованность.

Общие пластические закономерности стыковки кадров Эйзенштейн намечал в своей незаконченной работе «Монтаж»:

При подлинно композиционно правильном построении последовательности кадров пластическая непрерывность не только изображений, но и их образной композиции останется композиционно закономерной. С тем только новым достижением, что сама линия композиции контура отдельного куска будет проходить или сквозным образом через целую серию кусков, оставаясь неизменной, сквозь разные «сюжеты кусков», разве что позволяя себе играть на размерах и повторях, — случай наиболее примитивный. Или же будет устанавливаться сквозь последовательность кусков

свою игру видоизменений. В виде ли последовательно изменяющихся линий очертания основного композиционного контура от кадра к кадру. Либо в закономерном взаимоотношении планов глубины и первого плана, перемещающихся местами. Или распадом крупной собранной формы в ряд мелких, повторяющих ее по контуру и движению; и возвращением этих малых форм в новую сборку аналогичной крупной формы, но уже нового сюжетного и смыслового напоминания. Из примеров анализа подобного порядка мне известен пока только один, мною же сделанный несколько лет тому назад над одним маленьким фрагментом из «Потемкина» («Ялики». — Ю. П.). Он нагляден тем, что иллюстрирует основное положение одновременно по ряду областей: линейной, пространственных планов, по числу фигур в кадре, соотношений размеров и т. д. И все это на твердой базе того, как это служит образному воплощению движения смысла самой темы.

Если таков путь непосредственного перехода прослеженной особенности пластической композиции кадра, то еще любопытнее взрыв ее в новое качество — не только как приложения метода, но еще и как принципа метода!^{2—374—375.}

Принципом этого метода — принципом композиционно правильного построения временной последовательности изображений, принципом их пластической непрерывности — по всей видимости, является попытка о единой, «сквозной» компоновке цельного пространственно-временного кинообраза.

В рамках такого подхода кадр мыслится не последовательностью кадров, но как некая слитная пространственно-временная трехмерная сущность. Отдельные кадрики — это ее двухмерные сечения. Без них, возможно, не обойтись при воспроизведении кадра на экране, при желании проиллюстрировать ими печатную страницу. Но вряд ли им подходит роль структурных единиц кадра: они лишены временного измерения. Роль структурных единиц кадра, немислимого вне времени, на мой взгляд, разумнее отвести кинематографическим образам

движения. Говоря иносказательно, образы движения — это те детали, из которых собирается кадр.

Первенствующая роль образов движения в структуре кадра диктуется важной особенностью нашего восприятия, на которую Эйзенштейн указывает, перефразируя Энгельса:

«Сперва привлекает внимание движение, а потом уже то, что двигается»^{1—265}.

Иными словами, движение предмета мы воспринимаем в пространственно-временном единстве и лишь затем, анализируя цельный образ движения, в ходе отвлеченного его осмысления выделяем из него чисто пространственный образ того, что движется. Таким образом, и с физиологической точки зрения образы движения также оказываются по отношению к кадру чем-то первичным, предшествующим моментальным изображениям движущегося предмета, которые фиксируются на отдельных кадриках. Пусть кадрики удобны для наглядных представлений и описаний; плоские, статичные, они не могут не являться по отношению к кадру чем-то вторичным, производным.

Так конструкторы объясняются друг с другом языком чертежей, где каждая деталь представлена своими двумерными проекциями и разрезами. Но, несмотря на все удобства таких наглядных представлений, каждая деталь все-таки мыслится трехмерной, каковой она и является в натуре.

И не из схематических плоских проекций собирает конструктор машину в своем воображении, но из трехмерных деталей.

Текучесть форм

Вернемся еще раз к монтажной фразе «Ялики» из кинофильма «Броненосец «Потемкин». Описывая ее, Эйзенштейн произносит весьма примечательную фразу:

Пластическая тема дуги разрастается на весь кадр^{2—87}.

Разрастается... Этот глагол выражает непрерывное движение. И пусть в кинофильме дуга вступает и разрастается на монтажных стыках: из описания, которое, по-видимому, четче выражает авторское намерение, не всегда выполнимое по возможностям техники, можно заключить, что

процесс мыслится протекающим мягко, органически, а не стаккатным скачком^{4—316}.

Сказано недаром:

Все, что может служить пластической связью кадра с кадром, всегда есть ценнейший элемент внутри композиции кадра^{2—444}.

Ведь «приклеенность» от «органичности» тем и отличается, что некоторое готовое положение А непосредственно приставляется к готовому В с опусканием всего процесса превращения А в В^{4—266}.

Это условие обнимает все стадии интенсивности монтажного сопоставления — толчка:

от полной противоположности доминант, то есть резко контрастного построения,

до еле заметного «переливания» из куска в кусок^{2—45—46}.

Если до сих пор монтажный стык мыслился нами как жесткое столкновение твердых масс, но теперь поставленные рядом кадры словно размягчаются, текут, сливаются друг с другом.

Застывшее изображение статического кадра обретает текучую подвижность, собственную пластическую жизнь, направляемую творческой волей режиссера.

Возьмем ради примера монтажную фразу «Боги» из кинофильма «Октябрь».

Средствами непосредственно зрительными выстраиваю цепь из непрерывных звеньев, соединяющих на концах своих деревянный обрубок гилляцкого идола с самым пышным изображением божества, какое я мог сыскать по памятникам Санкт-Петербургского барокко.

От изображения к изображению они пластически почти сливались.

Из него по кругу исходили золотые лучи, и, почти совпадая по контуру, за ним следовал многорукий индусский бог.

Страшный лик этого бога переходил в другой индусский лик, силуэтом похожий на абрис купола мечети на Каменноостровском проспекте.

Этот купол совпадал по очертаниям с маской японской богини Аматерасу.

Ее сменял зловещий клюв одного из меньших божеств ниппонского Олимпа.

Этот уже совпадал по цвету и схематизму с божественной негритянской маской из Иорубы (Африка).

А отсюда до последнего гиляцкого столбика оставалось два скачка через какое-то божество эскимосских шаманов с беспомощно болтающимися деревянными лапками!^{1—476—477}.

Быть может, монтажная фраза «Боги» читается как единый, но изменчивый образ божества, лики которого почти сливаются (а точнее, переливаются) от изображения к изображению? Не есть ли это та самая «текучесть форм», о которой говорит заголовок одной из глав незаконченной книги Эйзенштейна «Неравнодушная природа»?

Покой есть частный случай движения. Переход от частного к общему означает обогащение выразительных средств и обещает увеличить воздействующую силу образа.

(Как в математике: максимум функции с расширением области определения может лишь увеличиться).

Не подлежит сомнению, что развивающийся во времени облик предмета способен рассказать не меньше, чем статичный,

возгоня метафоры до недоступных другим искусствам степеней буквальности ^{2—455}.

Конечно, процесс преобразования придаст очертаниям предметов некоторую зыбкость, а временами даже непривычность.

Так зыбок смысл и непривычен порядок слов в поэтической речи.

«Высокое косноязычье тебе даруется, поэт!»

Впрочем, искажение предметных форм, вероятно, будет использоваться лишь в моменты монтажных тропов, там,

где кино ставит себе задачи, выходящие за узкий круг «реального показа» явлений, и прибегает к форме и образам кинопоэтики ^{4—105} — от самых внешних и лапидарных, но зато более материальных и менее преходящих, до самых тонких и пластичных, но зато менее конкретных и трагически мимолетных ^{5—88}.

Трудно представить себе кинообраз, в котором преобразования предметных форм совершаются непрерывно.

В свете наших рассуждений особенно интересно, например, такое положение, подмеченное Гюйо: «...Всякий образный стиль, по существу, принадлежит уже к стилю ритмизованному...»^{3—319}.

Что позволит ритмизовать непрерывное развитие кинообраза во времени столь же отчетливо, как монтажные стыки?

Совершая «как бы возврат» к понятию монтажного столкновения, можно предположить, что ритм в ходе подобных переливаний будут задавать, чередуясь, моменты наиболее резких, наиболее неожиданных преобразований (подобно тому как в классическом монтаже ритм определяется монтажными стыками) и моменты, когда лики предметов будут прочитываться наиболее отчетливо (хорошим примером здесь служит приведенное выше эйзенштейновское толкование одного из эпизодов трагедии «Гамлет»).

Собственно говоря, в этом предположении нет ничего неожиданного — оно вытекает из определения так называемого акцента, данного Эйзенштейном в следующем рассуждении:

Акцент следует понимать отнюдь не вульгарно, то есть не только непременно как механический толчок; совершенно так же как в монтаже немного кино дело строилось вовсе не только на толчках между кусками, подобно ударам буферов между вагонами, а в музыке ударение вовсе не всегда обязательно на первой четверти!

Акцентом внутри кадра может быть и изменившаяся световая тональность и смена персонажей, сдвиг в эмоциональном состоянии актера или неожиданный жест, разрывающий плавное течение куска, и т. д. и т. п. — одним словом, все, что угодно, при условии, конечно, чтобы он, перебивая установившуюся инерцию предыдущего течения куска, — новым взлетом, оборотом или ходом — по-новому приковывал к себе внимание и восприятие зрителя.^{3—384}

Совершенно очевидно, что без таких перебивок нет ритмической организации непрерывного потока изображений и скучным, невыразительным, механическим становится прогнозируемое далеко наперед развитие действия, когда все развивается по инерции, привычным путем, согласно природным закономерностям.

И напротив, чем резче преображение, чем явственнее заметна в нем воля художника, чем большим чувством и мыслью оно исполнено, тем отчетливее и острее ритм, тем сильнее он будет воздействовать на зрителя.

Если кто работал с полноценными пьесами или романами, тот знает, какое колоссальное творческое наслаждение и наполнение получаешь от разбора отдельных поворотов, от разгадывания замысла, от раскрытия мысли, которая там есть⁵⁻¹¹⁸.

К слову, о законах природы, о которых мы обмолвились выше. Эффект, по-видимому, сможет произвести не только преднамеренное отклонение от известных природных динамических закономерностей, но и метафорическое воспроизведение на экране динамики тех или иных природных процессов.

Действительно, многие ли натуральные движения знакомы нам? Падение камня, круги по воде... все?

«Как бедна у мира слова мастерская...», но еще более небогат наш инструментарий динамических образов.

Совсем не многое нужно, чтобы разыскать их и перенести на экран во всем пространственно-временном величии.

Султаном подводного взрыва поднимается над землей торжественный обелиск...

Росчерком крыльев приземляющегося голубя возникает на чистой белизне экрана дорогой образ...

Сигнальная ракета, взлетевшая по упругой параболе над ночной улицей нового города, застывает в своем движении и оборачивается светильником, и новый город, словно шагнув из грязи новостроек в обжитое будущее, вспыхивает огнями...

Несколько фраз из мемуаров. Несколько цитат из классической литературы. Две поставленные рядом картины великого художника. Любопытное толкование эпизода шекспировской трагедии.

Таковы примеры, которые служили нам иллюстрациями на предыдущих страницах.

И все-таки было бы гораздо интереснее, если бы идею, проиллюстрированную перечисленными примерами, знаменитый кинорежиссер высказал наиболее свойственным ему языком — языком кино.

Соответствующий пример припасен напоследок.

«Броненосец «Потемкин». «Рассвет в Одесском порту».

Вот кадр, целиком поглощенный серой пеленой тумана. Еле прочитываются смутные силуэты мачт, как бы задержанных полупрозрачным траурным тюлем.

Вот кадр чистой серебристой поверхности вод, и только где-то совсем далеко и мелко на горизонте маячит мотив кораблей.

Вот черный массив буйка грузным аккордом «тверди» врывается в стихию воды и мерно покачивается на серебряной поверхности моря.

А вот черные массивы корпусов кораблей проглотили все пространство экрана и медленно проплывают мимо аппарата...

Из воздушности туманов, через еле осязаемые очертания предметов — сквозь свинцово-серую поверхность вод и серые паруса — к бархатисто-черным корпусам кораблей и твердо набережной движется общее сочетание мотивов^{3—264}.

«Одесские туманы» — как бы связующее звено между чистой живописью и музыкой звукозрительных сочетаний новой кинематографии.

Сюита туманов — это еще живопись, но своеобразная живопись, которая через монтаж уже познала ритм смены реальных длитель-

ностей и осязательной последовательности повторов во времени, то есть элементы того, что доступно в чистом виде лишь музыке.

Это некая «постживопись», переходящая в своеобразную «прамузыку» (предмузыку)^{3—253}.

Для живописи — это не только разрешение проблемы движения изображений, но и достижение небывалого нового вида живописного искусства, искусства вольного тока сменяющихся, преобразующихся и переливающихся друг в друга форм, картин и композиций, доступных ранее только музыке.

Сама музыка располагала этой возможностью всегда, но только с приходом кинематографа мелодический и ритмический поток ее приобретает возможности образно зрительные, образно ощутимые, конкретно образные^{5—87}.

Эта та внутренняя «пластическая музыка», которую на этапах немого кино несла на себе сама пластическая композиция фильма. Выпадала эта задача чаще всего на долю пейзажа. И подобный эмоциональный пейзаж, действующий в картине как музыкальный компонент, и есть то, что я называю «неравнодушной природой»^{3—251}.

В наибольшей степени «звучать» выпадало на долю пейзажа. Ибо пейзаж — наиболее вольный элемент фильма, наименее нагруженный служебно-повествовательными задачами и наиболее гибкий в передаче настроений, эмоциональных состояний, душевных переживаний. Одним словом, всего того, что в своей, смутно уловимой, текучей образности доступно в исчерпывающей полноте только музыке^{3—252}.

Интересно, что наиболее «звучащими» примерами пейзажа оказываются пейзажи, связанные с туманами.

И это не случайно.

Это наиболее наглядный и доступный случай, ибо эффекту пластической передачи звучания здесь сильно способствует еще одна пластически уловленная особенность звука —

размытость очертаний отдельных элементов изображения: это как бы звук, теряющийся в даях (Ausklang звучаний) ^{3—275}.

Но позволим себе подчеркнуть еще одну особенность, благодаря которой туманы стали наиболее «звучащим» элементом пластической музыки. Или, говоря точнее, благодаря которой все прочие элементы не смогли приобрести собственное пластическое звучание. Эта особенность — неизменяемость изображения, нанесенного на пленку.

Поневоле приходится довольствоваться скудными милостями природы — туманами, облаками...

А мечта художника словно не замечает этих ограничений:

Строго говоря, в чисто пластическом разрезе любая общая поверхность всякого кадра есть своеобразный тональный или цветовой «пейзаж» — не по тому, что он изображает, а по тому эмоциональному ощущению, которое должен нести кадр, воспринимаемый как целое внутри последовательного течения монтажных кусков ^{3—427}.

Из пластического строя может выслушиваться эмоциональность не только тогда, когда мы имеем дело с чистым пейзажем и чистым настроением.

Игровой «событийный» драматический кадр через пластику своей композиции совершенно так же родит свою музыку ^{3—390}.

Сечения

Всякое изображение в статичном кадре мы условились представлять как совокупность достаточно малых цветных клеток. По-видимому, еще более мелкодисперсные структуры цветных пятен различной окраски способны передать фактуру изображаемых предметов.

Всякий кинематографический образ движения мы условились представлять как совокупность достаточно малых цветных зерен. По-видимому, понятию фактуры в этом случае соответствуют элементарные динамические образы, которые подразумеваются под словами «дрожание», «мерцание», «волнение» и т. п.

Ради иллюстрации обратимся еще раз к сцене рас-света из фильма «Броненосец «Потемкин».

Здесь монтаж построен исключительно на эмоциональном «звучании» отдельных кусков, то есть на ритмических колебаниях, не производящих пространственных перемещений.

Здесь интересно то, что рядом с основной тональной доминантой одинаково работает как бы вторая, второстепенная ритмическая доминанта кусков.

Она как бы связующее звено тонального построения данной сцены с ритмической традицией, дальнейшим развитием коей и является тональный монтаж в целом.

Как ритмический монтаж есть специальное видоизменение монтажа метрического.

Эта второстепенная доминанта реализована в еле заметном колебании воды, легком покачивании спящих на якорях судов, в медленно поднимающемся дыму, в медленно опускающихся в воду чайках.

Собственно говоря, и это уже элементы тонального порядка. Движения — перемещения монтируемого по тональному, а не по пространственно-ритмическому признаку. Ведь здесь пространственно несоизмеримые перемещения сочетаются по эмоциональному их звучанию ^{2—54}.

Вероятно, в нашей модели все эти элементы тонального порядка станут пластически наглядными на срезе, параллельном оси времени.

О таких срезах стоит поговорить особо.

Вспомним, как, поясняя понятие четырехмерного «соединения» пространства и времени, Эддингтон подчеркивал, что это соединение можно рассекать в любом направлении. В физике такое разделение пространства-времени в целом на собственно пространство и собственно время имеет свой смысл и связано с представлением о движении с той или иной скоростью в том или ином направлении.

Не собираясь переносить все это буквально в наше рассуждение, отметим, однако, по весьма косвенной аналогии, что, по-видимому, любое сечение трехмерного кинообраза может нести смысловую и выразитель-

ную нагрузку, как и отдельный кадрик — сечение, перпендикулярное оси времени.

Беря срезы, параллельные оси времени, мы увидим на них изображения, описывающие развитие пластических образов во времени, — своеобразные графики движения и ритма.

Говоря о том, что изображения на срезах, параллельных оси времени, могут нести смысловую и выразительную нагрузку, мы, конечно, не высказали ничего нового. Мы лишь несколько по-иному напомнили о смысловой и выразительной функции монтажа, о его изобразительной роли. Так, например,

патетизируя действие, вам хочется придать поступкам колхозницы необходимую размеренность поэтического строя. Если дать ее в движениях — получится опера, дичь. Но дайте (если это фильм) ту же размеренность в монтажном ритме, в композиционной смене кадров, а игру самой колхозницы никак не стилизуйте — и вы получите тот же патетический эффект без всякой смешной буквальности.

Конструкция уже сама ведет игру, тогда как ни в сюжете, ни в мимике, ни в поступках наш герой этой игры еще не начал ^{4—309}.

Это и есть образец выразительности, достигаемой чисто монтажным путем и чисто монтажными средствами ^{2—182}.

Восприятие и конструирование

В созданной нами трехмерной модели кадра пространство и время слиты воедино.

Напрашивается вопрос: искусственный ли это прием или органическое свойство восприятия пространства-времени? Согласуется ли все сказанное нами с законами художественного восприятия?

Думается, что ответить на эти вопросы нельзя без тщательных экспериментов. Их результат не только решил бы участь предложенных представлений, но и помог бы понять многое в нашем восприятии пространства-времени, понимаемом как единая слитная сущность, какой они и являются объективно.

Но даже тогда, если наша модель найдет подтверждение лишь в отдельных примерах (фильмы Эйзенштейна предоставят нам такие примеры), в приемах случайных или похожих на трюк, она будет достойна внимания.

Настоящий трюк, новаторский — это кусочек завтрашнего этапа, зайцем втащенный в сегодняшнюю постановку^{2—281}.

А особенно острая реакция именно на нем, по-моему, не случайна: действует, вероятно, не просто более или менее затейливый трюк, но, по-видимому, заложенная в нем очень глубокая тенденция^{3—460}.

Будем внимательны к тому, что кажется лишь случайным трюком.

Новаторские приемы, использованные Эйзенштейном и отмечаемые нами, сами по себе не имеют самодовлеющего значения. Но важным может оказаться общий принцип, лежащий в основе этих разрозненных, довольно случайных находок.

Это совершенно естественный процесс исследования, неминуемо идущего от видимости к сущности, от признака к принципу, от приема к методу^{3—289}.

Эту фразу стоит прочесть в обратном порядке: принцип обретается в конкретных признаках, метод не постичь, не набив руку на частных приемах, и наконец — самое важное для нашего разговора! — путь к сущности идет от видимости, от наглядных представлений.

Раскройте любую страницу Эйзенштейна и вы убедитесь, как глубоко внедрилась геометрическая терминология в искусствоведческий лексикон:

опорные точки и поворотные моменты, гребни и спады, обломы и переломы, стыки и пазы;

абрис темы, композиционный костяк, фигура мизансцены, контур обобщения, узел интриги, оборот действия, смена фаз, график черт характера, рисунок роли, линия поведения, музыкальный ход, пересечение путей игры и т. д. и т. п.

Лишь редко-редко встретишь предостережение: простейшее графическое начертание — только образ ходов контрапункта, линий действия, движений души.

Четко отделяя пространственно-временную картину действия от образа ее в сознании и чувствах зрителя,

Эйзенштейн мимоходом замечает на занятиях со студентами ВГИКа:

Мы говорим не только о физическом удалении (отдаленности), но и о сюжестивном для восприятия зрителя ^{4—49}.

Линия способна в своей сфере действия воспроизводить по-своему «закон строения» мелодии, ее содержание, но не внешнюю форму ^{4—524}.

Впрочем, такие замечания редки. Подчеркнем же еще и еще раз:

игра человека, игра звуков, музыки и голосов, игра объемов и цветов, игра ситуаций, игра образов и мыслей ^{2—475}—

все это, выражаясь «геометрическим» языком, предметы разных измерений. Одно дело — реальный пространственно-временной кинообраз, другое — отражение этого кинообраза в нашем сознании. Наша модель, как всякая копия, безусловно, беднее оригинала.

Но связь между ними неоспорима.

Пластическая динамика кинокуска как таковая непосредственно — целиком и прямо — растет из ощущения не только содержания, но и до конца ответственного отношения к содержанию. Являясь деривативами этой же самой предпосылки, и остальные типы пластических конфликтов с ним неразрывно связаны ^{2—372}.

Если мы постигнем законы подобной «деривации», отображения, если мы научимся наглядно представлять и анализировать пластические черты реального кинообраза, взятого в его трехмерном пространственно-временном понимании,

если мы, используя уже найденные законы отображения в обратном порядке, сможем переносить результаты анализа на кинообраз, взятый в его полном объеме, как окончательно становящийся в сознании и чувствах зрителя,

то, возможно, это и будет тот метод, который раскрывает внутренний ход явления, его динамическую структуру, в которых воплощается эмоция и смысл события ^{5—470}.

Наглядным пособием здесь могла бы стать наша трехмерная модель кинокадра —

схема для графически чувственного видения действия^{2—442}.

В этом случае мы можем вовсе не думать обо всем том, что мы прекрасно знаем из области кинематографии, а заняться им как явлением чисто пластическим^{2—338}.

Хитроумные приборы помогли бы синтезировать фильмы созданные на основе целостных пространственно-временных представлений (сборка цветных зерен в трехмерный кадр — задача, посильная для современных ЭВМ). Но чтобы можно было говорить

о монтаже как композиционной плановой сборке отдельных элементов, так планово задуманных и оформленных, как монтаж или сборка станка или машины, где каждый элемент выполнен в расчете на совместное действие всех элементов в целом^{4—420};

чтобы рассмотрение фильма шло через призму пристального анализа, «разобранном по статьям», по колесикам, разложенным на элементы и изученным так, как изучают новую модель конструкции инженеры и специалисты по своим областям техники^{5—292},

для этого нужно обостренное и изысканное чувство пространственности^{4—604}.

Вот где реальная предпосылка к завету великого старца Леонардо да Винчи своим ученикам — всматриваться в пятна сырости на стене или в смутные очертания облаков. И в них находить мотив к живописным образам будущих произведений. Не мотивы и содержание находить в них, но нащупывать возможный образ, за который может зацепиться весь хаос еще не высказанных содержаний, бушующих в подлинном живом авторе^{4—297}.

Пространственно-временная симметрия

Мотив... Живописный образ... Какая «фигура» помогла бы представить их слившимися воедино?

Эта фигура представлена в последнем из процитированных высказываний Эйзенштейна: облако с его смутными, вечно изменчивыми очертаниями. Образ и пред-

метный и динамический одновременно. Живописный образ, представимый во всей полноте лишь в трехмерной системе координат, два измерения которой пространственные, а одно — временное.

Многочисленные и разнообразные, эти образы окружают нас, ведь мы живем в четырехмерном мире. Надо лишь научиться вглядываться в них, ухватывая в них темы пластических мелодий.

«Наводить» на замысел должна динамическая схема под фактом или предметом, а не сами детали ^{1—180}, образы, связанные с представлением о движении ^{3—125}.

Конечно, мыслить такими образами — великое искусство.

Вникнем в тот кропотливый аналитический разбор, которому Эйзенштейн подвергает сцену рассвета из кинофильма «Александр Невский».

Это двенадцать кадров того «рассвета, полного тревожного ожидания», который предшествует началу атаки и боя после ночи, полной тревог, накануне Ледового побоища.

Изобразим схему движения глаза по главным линиям двух кадров III и IV.

Повторим ее движением руки. Это даст нам следующий рисунок, который явится жестом, выразившим то движение, которое закрепилось в этих двух кадрах через линейную композицию.

Вот эта схема:

От **а** к **в** идет нарастание «сводом» вверх: этот свод прочерчивается очертанием темных облаков, нависших над более светлой нижней частью неба.

От **в** к **с** — резкое падение глаза вниз: от верхнего края кадра III почти до нижнего края IV — максимум возможного падения глаза по вертикали.

От **с** к **д** — ровное горизонтальное — не повышающееся и не понижающееся движение, дважды прерываемое точками флагов, выдающихся над горизонтальным контуром войск.

Приведенная схема движения может быть выражена не только через линию **abc**, но и че-

рез любые иные средства пластического выражения.

Проследим это через новый случай.

Кадр I возникает из затемнения: сперва проступает слева темная группа со знаменем, затем постепенно проясняется небо, на котором видны темные пятна отдельных облачных клочьев.

Как видим, движение внутри куска совершенно идентично тому же движению, что мы прочертили для куска III. Разница здесь лишь в том, что это движение не линейное, а движение постепенного просветления куска, то есть движение нарастающей степени освещенности.

Сводчатость отразится в кривой постепенного просветления куска.

Здесь даже в деталях соблюдена та же самая кривая движения, но не по контуру пластической композиции, а по «линии...» тонально-световой^{2—244—248}.

Этот небольшой отрывок замечателен для нас тем, что здесь для построения плоского внутрикадрового изображения и временного потока изображений применяется одна и та же пластическая схема.

Общий подход к нераздельному конструированию пространственно-временной структуры кинообраза в целом усматривается и в других местах, например в рассуждениях Эйзенштейна о монтаже как стадии кадра.

В самом этом термине с особой отчетливостью проступает мысль о том, что монтаж и композиция кадра — это частные, но взаимосвязанные и взаимообусловленные случаи одной общей операции.

Это начало позволит нам дать обобщенное понятие пространственно-временного ритма.

Мы всюду рассматривали ритм как предел обобщения темы, как образ внутренней динамики ее содержания.

Это имело место и внутри монтажного куска (в одноточечных условиях кино). Там именно ритм изломов линий контура был тем, что образно обобщало содержание и изображение кадра и линии, огибающей это изображение. Это же выпадало на долю ритма и в соразмерении масс предметов, подвижных или

неподвижных внутри картины или кадра. Это же, наконец, условие разрешалось ритмом и тогда, когда мы имели дело с построением обобщающего образа через ритм световых градаций изображения (туманы в «Потемкине» и в градации внутри отдельных кадров и в сочетании этих градаций через всю цепь кадров рассвета) ^{2—458}.

Пространственно-временной ритм кадра, понимаемого как пространственно-временной объект, предполагает прежде всего то, что нет ни симметрии самой по себе — пространственного соответствия между частями плоского изображения, ни ритма самого по себе — временного соответствия между частями потока изображений. Совершенный кадр отличается общей пространственно-временной соразмерностью, которая имеет своими частными проявлениями «статическую» симметрию (будем понимать ее как отвечающую разрезу поперек оси времени) и симметрию «динамическую» (отвечающую разрезам вдоль временной оси). Мы говорим об этих видах симметрии,

«используя обозначение симметрии в первоначальном греческом смысле как аналогии; дословно оно обозначает соотношение элементов формы в рисунке или в организме по отношению к целому. В рисунке это то начало, которое устанавливает правильное соотношение многообразия в единстве» (Д. Хембидж) ^{4—663}.

Это начало позволит нам соразмерять элементы пространственного и временного порядка, скажем пластические и цветовые «массы», с теми «массами движения», о которых говорит Эйзенштейн, развивая свою идею пространственно-временного графика мизансцены.

В динамической сцене вопрос композиции масс движения совершенно так же неизбежно присутствует в динамике, как игра статическими архитектурными массами здания — в творчестве архитектора.

Сопоставление количества подвижности и движения в сменяющихся сценах — один из элементов, нуждающийся в самом обостренном творческом внимании ^{4—420}.

Это начало позволит нам дать обобщенное понятие пространственно-временного тропа.

Отметим тот факт, что иногда образ выступает еще конкретнее, захватывая в свою орбиту не только динамику очертания или фотографическую тональность, но и облик предмета.

Тогда налицо законченный пластический троп ^{3—558}.

Динамические метафоры

В «законченном» тропе, как мы его понимаем, сравнению подлежат не только формы предметов, но и рисунки их движения, пространственно-временные облики подвижных предметов в целом.

Поговорим подробнее о таких сравнениях и вообще о том, какими приемами можно компоновать внутри трехмерной модели кадра различные образы движения.

В нашей модели развитие изображения во времени представимо пластически и, следовательно, допускает такую же пластическую трактовку, как и его двухмерная структура в плоскости экрана.

Подобно тому как в пластическом сравнении сопоставляются два различных, но сходных по очертаниям предмета,

подобно тому как пластическая метафора реорганизует очертание одного предмета по композиционной схеме другого,

так возможны и динамические сравнения, динамические метафоры,

где уже сопоставляются не двухмерные контуры предметов, а двухмерные графики процессов, где один процесс творческой волей режиссера перестраивается по динамической схеме другого, ловко выхваченного из широчайшего круга природных явлений, неисчерпаемого, по мнению Эйзенштейна, кладезя композиционных образов.

Не искажая, например, процесса коронации владетельного князька или ультрапатетической речи меньшевика, можно средствами монтажа заставить их кружиться вальсом, облажая их сюжетную смехотворность. Совершенно так же работу машин можно представить соответствующим контекстом и монтажом как

взволнованное сердцебиение матросского коллектива восставшего броненосца в ожидании встречи с адмиральской эскадрой («Потемкин»)^{2—371}.

Это в тех случаях, когда композицией переосмысливается изображение. И наконец, тот случай ритмического обобщения внутреннего содержания, когда его рисунок, его формула вторит только внутреннему ходу раскрывающегося содержания, закрепляя его в смене и длительности интервалов напряжений внутренней динамики содержания. (Уже не нуждаясь в том, чтобы избирать предметно-изобразительную схему другого содержания, через которую выносить суждение о данном содержании. Это мы определяем как переносный метафорический рисунок ритма.)^{2—451}.

Вот Петр I из «Полтавы», который «весь как божия гроза». Комплексный образ «Петр — гроза» именно и является таким сводным обобщением уже не по отдельным чертам и признакам, а по отдельным метафорам этих признаков, всех этих ненаписанных, но внутри обобщающего образа пронсящихся (без того, чтобы их называть и конкретно регистрировать!) «молний» взгляда, «грома» голоса, «порывов» движения, «урагана» чувств и т. д.^{2—356}.

И так далее и так далее во всех оттенках от слияний к соответствиям, от несоответствий к противоречиям, но, так или иначе, каждый раз в форме воплощая отношение к изображаемому^{2—370}.

И, может быть, здесь даже уместно говорить не только о подслушивании закономерности, но и о «создании» ее, ибо здесь, конечно, сливается пассивное «выслушивание» с активным «установлением» закономерности^{3—381}.

Даже и без этого подтверждения ясно, что именно об этом, по существу, идет речь с явной и боевой установкой на метод образного становления в отличие от изобразительного бытия^{2—432}.

«Одесские туманы», уже разбиравшиеся нами, являются собой неплохой пример подобной динамической метафоры.

Случайно схваченная и на ходу эмоционально осмысленная встреча с туманами, подбор деталей, абрисы кадров тут же собираются в материал траурных пластических аккордов, чьи взаимные хитроумные монтажные сплетения сложатся позже, уже на монтажном столе, в траурную симфонию памяти Вакulinчука¹⁻¹³⁰.

Совершенно также на базе взаимной игры человеческих эмоций, на базе человеческого переживания строит кинематография свои структурные ходы и сложнейшие композиционные построения.

Возьмем для примера одну из наиболее удачных сцен «Александра Невского» — эпизод наступления немецкой «свиньи» на русское ополчение в начале Ледового побоища.

Эпизод этот выслушан во всех оттенках переживания нарастающего ужаса, когда перед надвигающейся опасностью сжимается сердце и перехватывает дыхание.

Структура «скока свиньи» в «Александре Невском» точно «списана» с вариаций внутри процесса этого переживания.

Это они продиктовали ритмы нарастания, цезуры, убыстрения и замедления хода.

Клокочущее биение взволнованного сердца продиктовало ритм скока копыт:

изобразительно — это скок скачущих рыцарей,

композиционно — это стук до предела взволнованного сердца.

В удаче произведения оба они — изображение и композиционный строй — здесь слиты в неразрывном единстве грозного образа — начало боя не на живот, а на смерть.

И событие, развернутое на экране «по графику» протекания той или иной страсти, обратно с экрана вовлекает по этому же «графику» эмоции зрителя, взвивая их в тот

клубок страсти, который предначертал композиционную схему произведения.

В этом секрет подлинно эмоционального воздействия истинной композиции. Используя как свой исток строй человеческой эмоции, она безошибочно к эмоции и апеллирует, безошибочно вызывает комплекс тех чувств, которые ее зарождали³⁻³⁸⁻³⁹.

Этот отрывок наводит нас сразу на два обильных источника динамических метафор.

Во-первых, человек — живой, страдающий и радующийся, любящий и ненавидящий. Богат набор «графиков» разнообразных человеческих эмоций.

Во-вторых, природа, рассматриваемая сквозь температурент. В ней мы увидим немало «самородных» динамических образов, способных нести яркий и глубокий смысл:

воспоминанием о далеком прошлом разгораются в ночном небе полосы полярного сияния;

коварным замыслом мгновенно складывается на замерзающем стекле хитросплетенный ледяной кристалл;

предчувствием беды сгущаются на голубом небосклоне грозные облака (надо только сократить этот метеорологический процесс с часов до минут);

веселым плясовым мотивом переливаются солнечные блики на речной ряби (надо только упорядочить в плоскости экрана и ритмизовать во времени их хаотические переливы).

Это заготовки для будущих простейших мелодий пластической музыки. Их будущий создатель тщательно и всесторонне отграничит их

со стороны пластической — до совершенства живописного,

со стороны динамической — до совершенства музыкального.

Ритмическое и мелодическое начала, подчинив себе стихию звука, породили музыку. Разве не столь же богатое искусство — музыку для глаз — породят они, направившись по зрительному каналу, через который, как утверждают знатоки, человек получает подавляющую долю всей информации об окружающем мире?

Колористическое и композиционное начала, подчинив себе стихию цвета, произвели живопись, искусство красок и форм. Формы и краски важны, как в литера-

турной речи важны существительные и прилагательные. Но ведь не зря господь призывал пушкинского пророка **глаголом** жечь сердца людей!

Ритмическое и мелодическое, колористическое и композиционное начала, объединившись, приведут к возникновению нового искусства, объемлющего и музыку, и живопись.

Меня всегда интересовала «тайна» становления музыкального образа, возникновения мелодий и рождения пленительной стройности, закономерности, которая возникает из хаоса временных длительностей и не связанных друг с другом звучаний, которыми полна окружающая композитора звуковая стихия действительности.^{5—458}

Заманчивы неведомые нам тайны еще не возникшего искусства пластической музыки — искусства, которое найдет в окружающей действительности не менее богатую пищу, чем музыка звучащая.

Новые возможности

Формы пластической музыки могли бы стать новыми для кино жанрами, сосуществующими с привычной кинопрозой, родственными образцам кинопоэтики.

Быть может, созданные в порядке первого опыта мелодии пластической музыки войдут в фильмы традиционного толка вставными кусками. Возможно, там они будут казаться чужеродными благодаря своей повышенной пространственно-временной соразмерности. Что ж, история кино знает примеры, когда элементы будущего развития, вкрапленные в настоящее, вызывали недоумение, изумление, протест...

Фильм «Много лет спустя» известен тем, что в нем впервые осмысленно был применен, а главное использован, крупный план.

Но не это важно. Важно было, как Гриффит именно здесь впервые монтажно использовал крупный план.

Для тех дней было смелостью показать в сцене, когда Энни Ли ждет возвращения своего мужа, одно ее лицо, снятое крупно. Уже это вызвало протест со стороны хозяев «Байограф студио», где тогда работал Гриффит.

Но еще гораздо смелее было сразу же после этого крупного плана врезать план того, о ком Энни Ли думает и кого она ждет,— план ее мужа Эноха, заброшенного далеко на пустынный остров.

Это вызвало просто бурю негодования и упреков в том, что никто не поймет подобной переборки действия.

Интересно, что, отстаивая свое изобретение, Гриффит ссылается... на Диккенса.

Линда Арвидсон (жена Д.-У. Гриффита) в своих воспоминаниях приводит характерный кусочек диалога:

«... — Как можно излагать сюжет, делая такие скачки? Никто ничего не поймет!

— Ну,— отвечал мистер Гриффит,— а разве Диккенс не так пишет?

— Да, но это — Диккенс; он пишет романы, это совсем другое дело.

— Разница не так уж велика, я делаю романы в картинах» ^{5—152—153}.

Гриффит был одним из тех, кто превратил подвижную фотографию в искусство кино, способное соперничать по силе своего воздействия даже с литературной. Но не заставляет ли приведенный отрывок подумать о том, что это соперничество до сих пор происходило, по существу, лишь в одном жанре — жанре романа?

Здесь не место фантазировать о будущем киноискусства. Здесь уместнее просто отметить, что нам вообще свойственно переоценивать все апробированное, привычное и отказываться от поиска новых путей, неизбежно связанного с рискованными экспериментами; не доверять посулам воображения и логики и возводить в ранг неоспоримого достоинства даже дефекты привычных вещей.

Индивидуальные актерские дефекты и затруднения Станиславского-актера — в порядке своего преодоления — дали очень много ценного в разработке «системы» Станиславского-учителя.

Достаточно сличить его классическую работу об актерской технике с мемуарными данными из его же книги «Моя жизнь в искусстве», чтобы убедиться, как целые разделы

«системы» разработались и оформились и добились теоретического обоснования их необходимости в результате подобных собственных индивидуальных особенностей ее создателя. В тех случаях, когда эти затруднения совпадают с «общеактерскими», найденные из них методологические «выходы» блестящи. В тех случаях, когда они оказываются узкоиндивидуальными, они порождают внутри «системы» параграфы не очень убедительные, но в силу пиетета перед целым также старательно преподаваемые популяризаторами «системы» вопреки их весьма относительной необходимости для тех, у кого отсутствуют специфические природные недостатки Константина Сергеевича ^{3—132—133.}

«Природные» недостатки современных средств построения кадра со всей отчетливостью еще выяснятся в будущем, которое приберегает для новых мастеров новые выразительные возможности. Но саму ограниченность средств построения кадра можно конкретно и отчетливо осознать и сегодня, если попытаться сформулировать наиболее общее понятие о пространственно-временном формотворчестве.

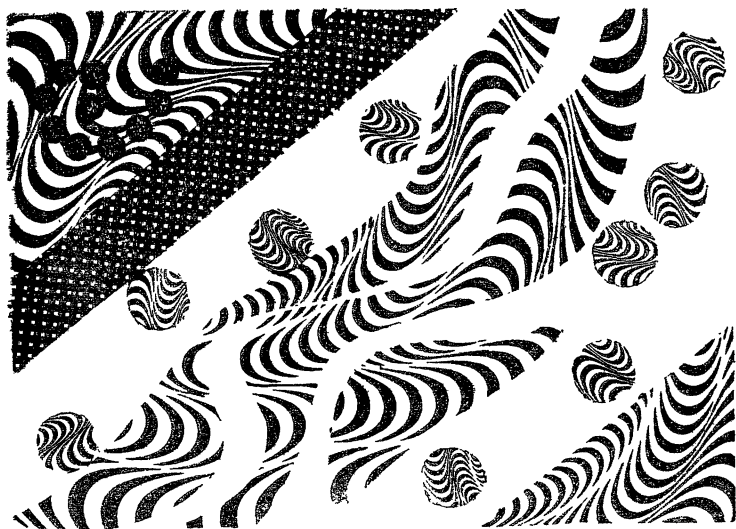
Цепочкой моментальных фотографий закрепляются кинообразы на киноплёнке. Последовательностью кадров, а чаще всего уединенными кадриками иллюстрируются они на печатном листе. При этом, расслаивая кинообраз на отдельные кадрики, мы рассматриваем каждый из них обособленно от других, невольно предполагаем в каждом из них некую завершенность, замкнутость, перестаем мыслить кадр как частицу сплошного временного потока. Надо заметить, что этому сильно способствует то, что каждый кадр всеми своими точками фиксирует состояние, соответствующее одному и тому же моменту времени.

И совершается нечто противоестественное: кинообраз, немислимый вне времени, распадается на слои, фактически лишённые временного измерения!

Но взгляды в набросанные Эйзенштейном эскизы кинокадров, испещренные стрелками, мы прочитываем эти стрелки движением изображенных в кадре людей и предметов, и схематический кадр оживает, набухает временным измерением. Цепочка таких эскизов,

наслаивающихся друг на друга, сливающихся друг с другом в нашем восприятии, обретает трехмерность. Мы подмечаем некую соотнесенность в россыпях цвета в этой трехмерной толще, прослеживаем закономерности в распределении цветовых масс и убеждаемся, наконец, в глубокой упорядоченности, организующей всю эту пространственно-временную конструкцию.

Такие наблюдения напоминают нам: каждый киноэпизод, каждый кадр есть некая цельная пространственно-временная сущность. Отдельный кадр — некоторый частный ее срез, не имеющий самостоятельного значения и по необходимости выполняющий иллюстративную роль. Совершенство отдельного кадра — проявление совершенства трехмерного кинокадра, существующего и в двухмерном пространстве экрана и во времени. Пространственно-временная цельность кинообраза должна служить исходной точкой всех представлений о нем. И компоноваться кадр должен в своем трехмерном пространственно-временном единстве по принципам пространственно-временной соразмерности.



ПРОСТРАНСТВО ЦВЕТАЕВОЙ

Отрицание отрицания

Я вообразил себя художником, которому поручено проиллюстрировать книгу стихов Марины Цветаевой.

Я взял сборник ее избранных произведений, вышедший в 1965 году (Библиотека поэта. Большая серия).

И тотчас же — в предисловии — наткнулся на предостережение:

«Есть поэты, воспринимающие мир посредством зрения. Их сила в умении смотреть и закреплять увиденное в зрительных образах. Цветаева не из их числа. Она заворожена звуками. Мир открывается ей не в красках, а в звучаниях. О себе она говорила: «Пишу исключительно по слуху», и признавалась в «полном равнодушии к зрительности».

Эти слова заставляли отказаться от работы: если стихи Цветаевой никоим образом не обращаются к зрительному восприятию читателя, то иллюстрации к ним не только не нужны, но и невозможны.

И все-таки я не закрыл на этом книгу. Нет, не потому что усомнился в **утверждениях**, высказанных в предисло-

вии, но потому, что счел приведенное там **отрицание** построенным несколько нелогично.

Богатство поэтических образов отнюдь не распадается на «живопись» и «звукопись» (все, что не звук, — картина, и все, что не картина, — звук). И если мы хотим противопоставить звуки статичным картинам, в которых «закрепляется» увиденное, если мы хотим четко отделить их друг от друга, проведя некую разделительную черту в кругу этих образов, то нельзя поручиться, что на «звучащей» половине не окажется ничего, что обращалось бы к зрительному восприятию читателя.

Более того, всякое деление такого рода неизбежно будет неестественным, насильственным, ибо все ощущения человека взаимосвязаны хотя бы их общим осмыслением.

Рассудив так, я решил повнимательнее вчитаться в стихи и прозу Цветаевой, чтобы выяснить ее истинное отношение к зрительности.

Уверения в «полном равнодушии к зрительности» не убеждали: человеку свойственно ошибаться в себе.

«Чего я в ущерб чему в жизни ни провозглашала! Самое обратное себе — в ущерб самой себе!

Но есть еще тайна: вещь, обиженная, начинает быть правой. Собирает все свои силы — и выпрямляется, все свои права на существование — и стоит».

Эти обнадеживающие признания я обнаружил впоследствии среди дневниковых записей Цветаевой.

«Кинетическая энергия слова»

«Разбили нас — как колоду карт!» — так закончила Цветаева одно из своих стихотворений, обращенных к Борису Пастернаку. Позже она писала по поводу цитированной строки: «Строка, за выразительностью, тогда мною оставленная, но с огорчительным сознанием несоответствия образа: **двух** нельзя разбить, как **колоду**, колода множество, даже зрительно: карты летят!..»

Это слова человека, отнюдь не безразличного к зрительности! Но — заметим сразу! — человека, зоркого на движения, на подробности их рисунков.

Обратимся к суждениям Цветаевой о чужих стихах. Мы найдем и здесь слова, которые — вопреки ее увере-

ниям — свидетельствуют **против** ее равнодушия к зрительности.

«...Рояль, о котором Фет во внятной только поэту и музыканту, потрясающей своей зрительностью строке:

Рояль был весь раскрыт, и струны в нем дрожали... Не те аллегорические «струны души», а настоящие, рукой мастера протянутые и которые рукой можно тронуть, проследить от серебряных закрепок до обутых в красный бархат молоточков».

И вновь примечание. Говоря о внимании другого поэта, Пастернака, к зримой действительности, к быту, Цветаева считает нужным заметить: «Быт у него... почти всегда в движении... Быта, как косности... вы не найдете вовсе».

Обратимся к суждениям других поэтов о поэзии Цветаевой, суждениям, которые она признавала справедливыми. «Может быть, прав,— соглашалась она,— Бальмонт, укоризненно-восхищенно говоря мне: «Ты требуешь от стихов того, что может дать только музыка!» (Сказано на первый взгляд очень точно: стихи, написанные «исключительно по слуху», только с музыкой и сравнивать!) О музыкальности, о «крылатой мелодии», о «непобедимых ритмах» ее стихов восторженно писал Цветаевой и Андрей Белый, мнением которого она дорожила. Но вот что любопытно: отвечая Белому, она сама переводит разговор о своих стихах с музыкального лексикона на пластический. «Я сразу ответила — про мелодию,— вспоминает она годы спустя.— Помню образ реки, несущей на хребте — все. Именно на хребте, мощном и гибком хребте реки: рыбы, русалки. Реку, данную в образе пловца, расталкивающего плечами берега, плечами пролагающего себе русло, движением создающего течение. Мелодию — в образе этой реки».

В образе зримом, образе динамическом,— добавим от себя.

Вот одно из ранних стихотворений Цветаевой, одно из лучших среди ранних, по ее собственному признанию:

Как правая и левая рука —
Твоя душа моей душе близка.
Мы смежены, блаженно и тепло,
Как правое и левое крыло.
Но вихрь встает — и бездна пролегла
От правого — до левого крыла!

Вот другое стихотворение того же года, того же рода:

Пожирающий огонь — мой конь.
Он копытами не бьет, не ржет.
Где мой конь дохнул — родник не бьет,
Где мой конь махнул — трава не растет.
Ох, огонь — мой конь — насытый едок!
Ох, огонь — на нем — насытый ездок!
С красной гривой свились волоса...
Огневая полоса — в небеса!

Эти стихи не назовешь картинами. Но не потому, что здесь нет зрительных образов. Напротив, эти стихи дают богатую и красочную пищу для глаз, но красочность зрительных образов соединена здесь с другим, столь же впечатляющим качеством — необычайной их динамичностью. В эти изображения не взглядишься — они проносятся перед глазами. Это образы динамических процессов — физических движений и жестов души.

С такой точки зрения нет ничего парадоксального в недоуменной фразе одного из рецензентов Цветаевой: «Зрительность ее, такая яркая и убедительная, как бы бестелесна». Равнодушная к зрительности **статических** картин, Цветаева рисует картины в иной «плоскости», одно из измерений которой — время.

Говорят, что подлинная поэзия — всегда недосказанность. Но признав правоту этого высказывания, следует затем поинтересоваться: что же именно недоговаривает тот или иной поэт и что он не может обойти молчанием? Манера такого отбора — характернейшая черта поэтической индивидуальности.

Если Цветаева не тратит лишних слов на описания, то динамика — непреложный компонент ее образов. Да и подбор **самых слов** у нее определяется пристрастием ко всему тому, что дышит движением, развитием, жизнью: «Растение... Какое... чудесное слово, насущное состояние предмета сделавшее им самим... **Живой глагол**».

Глаголы, как непосредственные выразители движения и состояния, не могут не занять особого места в поэтической речи Цветаевой. Порой, как шумная лавина, они просто сметают все прочие части речи:

Любовь! Любовь! И в судорогах и в гробе
Насторожусь — прельщусь — смущусь —

рванусь.

Впрочем, гораздо чаще глаголы в ее строках, как говорится, блистают своим отсутствием:

На круг поклон,
Кошель на стол,
Из кошельа — казна ручьем, дождем.

Помнится, у Фета есть стих, в котором ни одного глагола: «Шепот, робкое дыханье, трели соловья...» «Безглагольность» Цветаевой намного изощреннее, чем Фета. В качестве примера можно привести ее стихотворение «Любовь» («Ятаган? Огонь?..») — или другое, из цикла «Стихи к Чехии»:

Не бесы — за иноком,
Не горе — за гением,
Не горной лавины ком,
Не вал наводнения,—
Не красный пожар лесной,
Не заяц — по зарослям,
Не ветлы — под бурей,—
За фюрером — фурии!

Своей предельной, неестественной эллиптичностью эти фразы словно просят чем-то дополнить их, и воображение отзывается зримыми образами движений, подсказанных прочитанным, и этот смутный рой образов, созданных воображением читателя и слушателя, конечно ж, намного более впечатляющ, чем явный перечень движений: сколь угодно яркие глаголы показались бы здесь произнесенными всуе. Вот, по-видимому, отчего Цветаева — со всем ее пристрастием к динамике — избегала глаголов. Вот, по-видимому, в чем смысл ее восклицания: «Я не люблю глаголов (страшная грубость!)»

Именно от «безглагольности» так наэлектризованы динамикой ее слова, между которыми искрами сквозь пустоту ритмических пауз то и дело проскакивают тире.

«Бурная, исполненная огня и движения поэзия», «картина, полная движения, красок и звуков», «стремительное становление образов», «кинетическая энергия слова и образа» — без подобных выражений не обходится ни одна критическая статья о творчестве Цветаевой. Разумеется, все это говорится в широком смысле, но и в том узком плане, где поэзия ставит перед собой чисто изобразительные задачи, те же слова применимы к динамическим образам Цветаевой.

В любых даже самых отвлеченных рассуждениях мы тяготеем к зрительным образам, наглядным терминам — словесным портретам абстрактных понятий.

Вот простой и доходчивый пример: слова «наклонность», «склонность», относящиеся к состоянию души, явно созвучны чисто физическим, «зримым» терминам: «наклон», «уклон», «склонение», «отклонение». В немецком языке все эти слова и вовсе совпадают: «Neigung».

(В нашем разговоре не случайно зазвучала немецкая речь. В поисках подходящего слова Цветаева и сама обращалась к немецкому языку: «... меня заливал, как шtrand!»; шtrand по-немецки — «морской берег». Ее грамматическое своеобразие, ее синтаксические вольности порой напоминают особенности немецкой или латинской фразеологии. Не удивительно: немецкий язык она знала с детства).

Не в этом ли созвучии русских слов «наклонность» и «наклон», не в этом ли расщеплении смысла немецкого слова «Neigung» Цветаева нашла тему своего стихотворения «Наклон»?

Материнское — сквозь сон — ухо.
У меня к тебе наклон слуха.
Духа — к страждущему: жжет? да?
У меня к тебе наклон лба,
Дозирующего верх-ховья.
У меня к тебе наклон крови
К сердцу, неба — к островам нег.
У меня к тебе наклон рек,
Век...

В этих строках не игра слов ради самой игры. Когда складывались эти строфы, Цветаева занесла в дневник: «Это не пустой подбор сравнений, это — из книги подоби: а эта книга — Жизнь!..»

Подберем еще несколько строк Цветаевой, в которых отвлеченные понятия получают зримый образ.

Вот график пластической фигуры, соединенный с росчерком динамической:

Умыслы сгрудились в круг.
Судьбы сдвинулись: не выдать!

Вот лаконичный набросок характерного движения:

Не возьмешь мою душу живу,
Не дающуюся как пух.

Вот широкая зарисовка природного процесса:

Точно длительная волна

О гранитное побережье.

Ипполитом опалена!

Ипполитом клянусь и брежу!

Краткий перечень примеров замкнем строчкой, на первый взгляд непримечательной:

Это бродят золотым вином — грозди.

Прислушаемся к слову «бродить», задумаемся в него. Слово — точное обозначение химического процесса, а звучание у него метафорическое: химическое превращение обозначено словом, означающим некое передвижение в пространстве. Это отчетливое свидетельство склонности самой нашей речи — а не чьего-то прихотливого воображения! — к зримым образам, когда речь идет о вещах абстрактных.

Подводя итог, отметим: зримые образы Цветаевой — это исключительно образы движения, будь то вздымающийся вал или петляющая в воздухе пушинка.

Движение — статике

Динамика, сказали мы,— непреложный компонент поэтических образов Цветаевой, ходкая краска ее поэтической палитры. Цветаева пользуется этой краской не как (прибегнем к кинолексику) монтажер, лишь подмечающий ее в увиденном и отбираемом для последующего комбинирования, не как осветитель, лишь подчеркивающий умелой подсветкой уже существующее в натуре, но как истинный художник: Цветаева живописует движением, насыщает динамикой свои образы.

Едва заметное движение листвы становится у нее потоком:

Струенье... сквоженье...

Сквозь трепетов мелкую вязь —

Свет...

Неподвижное оживает, безгласное обретает голос:

Это слепень в раскрытый плач

Раны плещущей...

Ах, с топочущих стогн

В легкий жертвенный огонь

Рощ! В великий покой
Мхов! В струение хвой...

(«Покой мхов» напоминает нам, что покой есть частный случай движения.)

Березовое серебро,
Ручьи живые!

Деревья бросаются в окна —
Как братья-поэты — в реку!

В чем секрет приема? Что позволяет так свободно и естественно расцвечивать динамикой статичные образы?

Может быть, форма дерева — речь идет о последнем примере — напомнила Цветаевой позу человека, приготовившегося к прыжку или уже летящего в воздухе? Возможно. Однако уместно и другое объяснение.

Всякий предмет, протяженный в пространстве, входит в сознание смотрящего не сразу, не всеми частями враз, но последовательно, по мере того как взгляд нацеливается на отдельные детали предмета: какая-то приковывает внимание в первую очередь, от нее взгляд переходит к другой, задерживается на ней некоторое время, переходит к третьей... Длительность переходов и задержек неодинакова; движение глаза приобретает определенную ритмику...

Но поскольку глаз движется относительно объекта, постольку и объект движется относительно глаза! Оттого-то переливчатым ручьем проплывает перед взором зелень листвы. (Сравните пушкинское «сквозь волнистые туманы пробирается луна»; движение облаков относительно лунного диска кажется движением луны относительно облаков.) В иных случаях само движение глаза может послужить основой для создания динамического образа. Так, бросок взгляда от ствола дерева к кончикам ветвей, упершихся в окна, становится порывом деревьев, бросающихся в окна.

«...Как братья-поэты — в реку» — так уточняется и дорабатывается первоначальный набросок образа. И этот и предыдущие примеры показывают, что динамические образы Цветаевой, развитые из статических, при окончательном оформлении получают рисунки своих движений от каких-либо конкретных природных процессов: так, роще дается трепет огня, ране — плеск потока.

Подобно тому как рассматриваемый предмет возникает в нашем восприятии последовательно, по частям,

так и живописные образы Цветаевой нередко возникают перед читателем в процессе некоего становления.

Заря малиновые полосы
Разбрасывает на снегу...

Уж скоро в небе звездная застынет вьюга...

...И в прах и в кровь
Снопом лучей рассыпавшись
О гробовой покров...

Наконец, еще об одном приеме, которым Цветаева умела оживлять неживое, очеловечивать безликое. Часто, описывая предмет, она как бы перевоплощается в него: «Хочешь писать дерево — стань им!»

Обнимаю тебя кругозором
Гор, гранитной короною скал.
Феодального замка боками,
Меховыми руками плюща —
Знаешь — плющ, обнимающий камень —
В сто четыре руки и ручья?

В поисках этих образов она писала: «Решить: я сама — тем, что я вижу, т. е. горы замок и т. д., — мое средство. Я — ими. Либо: подобно тому, как. Первое — лучше, сильнее... Я сама становлюсь вещью, чтобы его обнять».

Перевоплощаясь в предмет, она наделяла его своей жизнью.

Динамические сравнения:

В некой разлинованности нотной
Нежась наподобие простынь —
Железнодорожные полотна,
Рельсовая режущая синь!

Так начинается стихотворение Цветаевой «Рельсы». Две рельсовые параллели, пересеченные линиями шпал, и ряд нотных линеек, перечеркнутых штрихами нот. И здесь, и во многих других местах, и во многих стихотворениях других поэтов мы без труда найдем примеры того, как сравниваются статические графические образы, сходные по начертанию.

Но не об этом сейчас речь. Интереснее посмотреть, как сравнивает Цветаева иные образы — графики движений, сходных по рисунку.

Помедлим у реки, полощущей
Цветные бусы фонарей.

Снежный лебедь
Мне под ноги перья стелет.

Огромною бабочкой
Мой занавес...

Зарева рыщут...

Колыхание бликов на волнующейся поверхности реки — и колыхание полотна, погруженного в проточную воду. Плавное приземление снежинок — и плавный спад лебединого крыла. Беспорядочные броски бегущего зверя — и беспорядочные вспышки зарниц. Взмахи крыльев бабочки — и «взмахи» волнующегося занавеса.

В каждом таком сравнении — глубокий образный смысл. Природу этой образности можно исследовать хотя бы на первом примере:

Помедлим у реки, полощущей
Цветные бусы фонарей.

Фонари не связаны друг с другом, и, если движутся, качаясь, то движутся независимо друг от друга. Но их отражения уже связаны — поверхностью воды, в которой они отражаются. Связаны хотя бы как камешки бус — тонкой ниточкой. Связаны, пожалуй, еще жестче — как переплетенные нити материи, движущейся вяло и неповоротливо, когда ее полощут. Разрозненность — соединенность — связанность — сплетенность... Все большая стесненность в движениях. Все большая замедленность движений. Цепочка образов таких движений, все более медлительных, неосознанно для читателя подкрепляет собою обращение: «Помедлим!..»

Попробуйте-ка теперь зримо представить описанные движения. Вода, отяжелевшая, как намокшая материя... Блики, скользящие по поверхности воды все более согласованно и лениво... Эта живая картина была бы неплохим пластическим сопровождением краткого двустушия.

Смысл подобной «экранизации» я вижу, конечно же, не в показе поблескивающей воды — она уже обрисована словами, — а в отработке затейливой смены и взаимной игры пластических ритмов. Эта увлекательная игра сама по себе заслуживает того, чтобы извлечь ее из стихотво-

ния, отделать до возможного совершенства и воспроизвести наяву.

Таковы динамические сравнения Цветаевой. Продолжим их поиск.

В математике есть правило: две величины, порознь равные третьей, равны друг другу. Как мы уже отмечали, Цветаева часто выражает то или иное отвлеченное понятие в зримом динамическом образе, а иногда сразу в двух. Такие два образа, данные в сравнении с одним и тем же отвлеченным понятием, вероятно, можно сравнить и между собой.

Моим стихам,..

Сорвавшимся, как брызги из фонтана,
Как искры из ракет...

Ходит занавес — как — парус,

Ходит занавес — как — грудь.

Брызги из фонтана срываются, как искры из ракет. Грудь ходит, как парус.

Поэзия — не математика. И правило, высказанное нами, разумеется, подлежит опытной проверке. Провести ее поможет сама Цветаева.

«Стихи растут, как звезды и как розы», — пишет она. Согласно высказанному утверждению тем самым распускающийся цветок уподобляется разгорающейся звезде. Так ли это? Да, в следующих строках цитированного стихотворения читаем:

Мы спим — и вот, сквозь каменные плиты,
Небесный гость в четыре лепестка.

Подкрепив найденное убедительным примером, перейдем к примерам более сложным, когда в подобном сравнении участвует целая цепочка зримых динамических образов.

Водопадами занавеса, как пеной —
Хвоей — пламенем прошумя.

Если выстроить эти образы во времени, они представят перед нами цепью непрерывных преобразований: волнуясь, белый занавес собрался в вертикальные складки и, прочерченный ниспадающим движением, стал водопадом; шумные струи падающей воды вспенились снизу вверх, пенная сумятица смазала всю картину; пена налилась зеленым цветом, замерла, сгустилась в хвойные ветви и вдруг — зелень чуть шелестевшей хвои резко перекинулась в багрянец ревущего пламени...

Для Цветаевой характерны «цепные» конструкции строк. Как правило, они держатся на сходстве звучания и смысла «звеньев»:

Ни расовой розни, ни Гусовой казни,
Ни детских болезней, ни детских боязней.

Пример из стихотворения «Занавес» сходного, но иного характера. В этой цепочке за словами стоят зримые образы, последовательно соединенные графическим сходством. Они словно извергаются из жерла некоего экрана, плотно склепанные — черта к черте! — во всю ширь поля зрения или резко отталкивающиеся друг от друга во всю мощь цветового контраста. Линия звука, сопровождающая этот цветовой поток, тянется сквозь него лишь дополнительным связующим волокном.

(Сколько таких цепочек мы найдем, разбирая черновики Цветаевой, где в поиске нужных строк возникают, сменяя друг друга, образы, все более близкие ее замыслу!)

Дотошный поинтересуется: точен ли сделанный мною перевод поэтической картины на язык пластики? Строгий спросит: а причем тут пластика вообще? Уж к приведенному-то двестишию из стихотворения «Занавес» она явно не имеет никакого отношения! Последнее слово фразы (прошумя) поставлено специально для того, чтобы притягивать звуковые — и именно звуковые! — ассоциации: тихим шелестом пены дать меру шума занавеса-водопада, уточнить этот звуковой образ сравнением с шорохом хвои, потрескиванием огня...

Обратимся к самой Цветаевой за разъяснениями — и не только по поводу цитированного двестишия. Злополучная фраза лишь поможет нам окончательно решить, насколько уместны пластические параллели к стихам Цветаевой даже в таких спорных случаях, весьма сомнительных для приверженца звуковой образности, необычайно привлекательных для любителя образности пластической.

Прежде всего представление о пластических преобразованиях, о превращениях одних предметных форм в другие вовсе не было чуждо Цветаевой, ее поэтическому видению мира. Вот ее отзыв об одном из спектаклей Дягилева: «В «Блудном сыне» несколько умных жестов похожи на стихи (мне они напоминают мои собственные): плащ превращается в парус и тем самым пирующие превращаются в гребцов».

Пластические параллели к стихам Цветаевой уместны не менее чем звуковые, «ибо поэзия... во всех своих явлениях — одна, одно, в каждом — вся». Важно лишь, в какой стихии — преобразующихся ли форм, переливающихся ли звуков — полнее и точнее явится читателю и слушателю мысль и чувство поэта. Предельную же полноту сулит единство обеих стихий.

Решение спора

После всего сказанного мы, вероятно, уже сможем окончательно разобраться в симпатиях и антипатиях Цветаевой к тем или иным видам искусства, в причинах ее «полного равнодушия к зрительности» и особой склонности к звукописи.

Как пишет ее дочь А. С. Эфрон, она «любила слово-мысль и слово-музыку, любила и саму музыку, именно за их способность выражать **чувства**, и была глубоко равнодушна к искусствам, пытающимся проникнуть в **них** путем зримого их отображения. Этот путь казался ей **вторичным**, иллюстративным, ибо зримое уже существовало и внешний мир **уже** был сотворен. — «Венера Милосская — плоть в мраморе. Джиоконда — лицо на холсте. Душу же в них вкладываем мы, глядящие, мы, поэты. Причем — каждый свою».

Вот еще несколько высказываний Цветаевой на ту же тему:

«Видимое — цемент, ноги, на которых вещь стоит.

Формула Теофиля Готье (сравнить с гетевской!) — которой столько злоупотребляли и злоупотребляют

Je suis de ceux pour qui le monde visible existe².

обрывается на самом важном: **как средство**, а не как цель! Самоценность мира для поэта вздор».

«Поэт никогда не жил подножным кормом времени и места. Оставим время и место писателям-бытовикам (поэтов-бытовиков — нет)».

«Между фотографией (всегда лживой!) и — отвлеченностью следует сказать то среднее, что и составляет **сущность поэзии**: некую преображенную правду дней».

«Поработить видимое для служения невидимому — **вот жизнь поэта**».

² Я из тех, для кого видимый мир существует (фр.).

Допустимо ли или, напротив, предосудительно такое самодержавное отношение к реальности? Не чревато ли оно отступлениями от реализма? Подобные опасения Цветаева отводит словами Тредьяковского: «От того, что пиит есть творитель, вымыслитель и подражатель, не заключается, чтоб он был лживец. Пиитическое измышление бывает по разуму, то есть как вещь могла быть или долженствовала».

Разумеется, отступление от косного «порядка вещей» само по себе — еще не гарантия выразительности. Об этом свидетельствует опыт самой Цветаевой: результатом ее отхода от привычных норм речи часто была та «темнота сжатости», в которой она упрекала Пастернака.

Но это лишь подтверждает мысль о том, что сущность поэзии лежит **между** фотографией и отвлеченностью, не совпадая ни с тем ни с другим концом этого интервала.

Разрыв с представлениями о реальности предосудителен. Но столь же предосудительно и копирование реальности, к которому пластические искусства тяготеют гораздо сильнее, чем музыка, при котором творческая воля художника может проявиться лишь **в известной мере**, часто совсем недостаточной для выражения чувств, выражения столь же полного и точного, какое доступно поэзии.

Поэт творит свой мир, беря реальность как сырье, но отвлекаясь от нее, не отображая, а творчески преобразывая ее, вкладывая в нее свою душу и убеждение, чувство и мысль.

Успех при этом обусловлен как возможностями художника, так и возможностями выбранного им жанра.

Сырье для выделки поэтических образов должно быть **достаточно податливым**, чтобы чувство поэта было выражено максимально **точно**. Таково звучащее слово, и потому Цветаева так любила звукопись.

Поле творчества должно быть **достаточно широким**, чтобы чувство поэта было выражено максимально **полно**. Уже на многих примерах мы видели, что зримые поэтические образы Цветаевой даются не только живописно — в пространстве, но и развиваются динамически — во времени, существуют и в пространстве и во времени, в полном объеме реального мира. Цветаева явно предпочитала такое динамическое творчество статической живописи, предпочитала всеобъемлющую широту чисто зрительной, вневременной, чисто пространственной узости.

С этой точки зрения особое предпочтение звукописи она отдавала скорее всего потому, что в стихии звучащего слова особенно ярко проявлялась ее способность к созданию динамических образов, ее власть над четвертым измерением — власть, дававшаяся немногим и потому упоительная.

Но даже и тогда Цветаева не порывала с живописной образностью.

Пространство и время для нее — едины.

Зримый звук

Обратимся к конкретным образцам той динамики, которая, по общему мнению, наиболее характерна для Цветаевой, — динамике звука. И увидим, что в ее стихах звук нередко обретает пластическое воплощение.

Накрапывает колокольный дождь...

Волны колоколов над волнами хлеба...

Тонкий звон
Старинных часов — как капельки времени...

Железнодорожные полотна
Ножницами режущий гудок...

Как слабый луч сквозь черный морок адов —
Так голос твой под рокот рвущихся снарядов.

В очах красно
От бузиной пузырчатой трели.

Заметим, что только однажды (в последнем примере) Цветаева употребляет цветовой образ звука. Вероятно, в этом косвенное указание на то, что звуковые образы вообще (и музыкальные в частности) нельзя адекватно перевести на язык чистого цвета — цвета без форм. Цвет без формы — «бесплотность, такая близкая бесплодности». Кстати сказать, даже в последнем примере цвет присутствует наряду с формой: бузиная трель — пузырчатая.

Мой оппонент в этом вопросе, возможно, станет искать контрпримеры среди написанного Цветаевой. Не сомневаюсь, что контрпримеры найдутся; представляю, как обрадуется иной энтузиаст цветомузыки, обнаружив

в одном из автобиографических рассказов Цветаевой ни много ни мало как... таблицу цветомузыкальных соответствий. Но эта таблица лишь подтвердит мое мнение о том, что взаимно-однозначное соответствие между языками звуков и чистых цветов можно установить лишь искусственным, умозрительным, субъективным путем. Вот эта таблица, привожу ее вместе с заключительным примечанием: «До — явно белое, пустое, до — всего, ре — голубое, ми — желтое (может быть — *midi*?), фа — коричневое (может быть, *фа*евое выходное платье матери, а ре — голубое — река?) — и так далее, и все эти «далее» — есть, я только не хочу загромаждать читателя, у которого **свои** цвета и **свои** на них резоны».

Говоря о динамических живописных образах, язык которых равномошен музыкальному, мы всегда будем говорить и о цветах и о формах — подвижных **формах** прежде всего.

Понимаемые так живописные образы на равных с музыкальными входят в сравнения Цветаевой:

Плач безропотности! Плач болотной
Цапли... Водоросли плач!

Образы музыкальные и живописные на равных образуют собою целые стихотворения:

Все великолепые
Труб — лишь только лепет
Трав — перед тобой.
Все великолепые
Бурь — лишь только щебет
Птиц — перед тобой.
Все великолепые
Крыл — лишь только трепет
Век — перед тобой.

Слова музыкального и живописного лексиконов пере-
межаются, перемешиваются друг с другом:

Блаженны длинноты,
Широты забвений и зон!
Пространством, как нотой,
В тебя удаляясь, как стон,
В тебе удлиняясь,
Как эхо в соборную грудь,
В тебя ударяясь...

Не звучат ли эти строки предвестьем нового искусства, в котором должны органически слиться музыка и живопись?

Уточним после всего сказанного и ту мечту, которая стала поводом к нашему исследованию.

К какому из пластических искусств следует обратиться за иллюстрациями к стихам Цветаевой?

Ответ на этот вопрос будет развит из одной строки последнего из цитированных стихотворений, подобно тому как из краткого абзаца предисловия к сборнику Цветаевой было развито все предыдущее.

«Пространством — как нотой».

Не отдает ли эта словесная конструкция некоторым алогизмом? Это сравнение равняет несравнимые вещи, занимающие неравные положения, если понимать их буквально и рассматривать каждое в кругу родственных понятий.

(Оговоримся: поэт стоит в ином отношении к законам логики, нежели исследователь поэзии; все, что говорится здесь, — не попытка исправить поэтическую мысль, но лишь повод направить мысль исследователя к заманчивой теме, пусть по несколько формальному пути.)

Можно сравнивать пространство — стихию живописца, двухмерное пространство плоского холста и звук — не ноту! — стихию композитора. Заметим, что этот звук — сырье для выделки музыкальной ткани — отличен от «шума ушного тога, все соединилось в котором». Этот звук организован **тонально** нотным строем; тональное несходство двух соседствующих во времени звуков есть элемент мелодии. Пространство живописца организовано **цветово**; цветовое несходство двух соседних участков картины есть элемент формы.

Пространство живописца двухмерно — плоскость холста. В него не вместишь образы Цветаевой — образы динамические, образы движения. Они требуют для себя пространства большей размерности, дополнительное измерение которого — время. Только в такое трехмерное пространство можно погрузить пространственно-временные образы Цветаевой. В таком пространстве творит она их — выращивает из статичных живописных картин, наделяя их динамикой или строя динамические сравнения, формует один образ движения наподобие другого или ищет в образах движения аналоги звуков, или связывает эффектным преобразованием два статических образа...

Это то же самое пространство, в котором создает свои образы художник кино. Стало быть, только кино позволит проиллюстрировать стихи Цветаевой.

Мне, конечно, могут возразить: стихи Цветаевой совсем не нуждаются в иллюстрировании, как сама Цветаева не ощущала никакой нужды в иллюстрациях к своим стихам: «Я поэт, и мне картинок не надо».

Не надо, потому что ее слово-смысл богаче и глубже любого зримого своего отображения, потому что ее слово-музыка обращено только к слуху.

Но изредка промелькнет среди них слово-изображение — такое, какого не знавал еще ни один художник.

Сделать зримыми такие слова — значит создать новый вид изобразительного искусства.

А это уже не **просто** иллюстрирование и даже не **просто** творчество.

В этом нуждается само искусство, когда оно требует для себя новых форм.

Не «экранизировать»!

Иллюстрировать с помощью кино... Значит, экранизировать? Как пьесу или роман?

Нет!

Потому что здесь такой подход абсолютно бесплоден и бессмыслен. Возьмите поэмы Цветаевой: в них нет сюжета (в том понимании, в каком этот термин применяется к роману или пьесе); в них ни о чём не рассказывается, ничто не описывается, в них лишь ведется диалог с неким собеседником, который не проявляет себя никакими действиями. Даже пьесы Цветаевой и те мыслятся не в сценическом представлении, но скорее всего в чтении, похожем на игру оркестра, где сплетаются и сталкиваются партии характеров.

В ее поэмах «движение стиха подчинено... лирической сюжетности, как способу передачи «диалектики» душевных состояний», — пишет в предисловии к сборнику избранных произведений Цветаевой Вл. Орлов. Это суждение применимо и к стихотворениям Цветаевой, без поправок, но с тем дополнением, что носителем душевных состояний могут служить не только драматические диалоги и лирические монологи, но и образы движения, о которых так долго говорилось в предыдущих главах. Эти образы в стихах Цветаевой развиваются столь же бурно,

как и диалоги ее поэм, они захватывают превратностями
смен и преображений, они встают перед глазами, впечат-
ля своей яркой и рельефной зримостью, как будто ка-
ждое предложение, из которых они возникают, воистину
«языками пламени, валами океана, песками пустыни —
всем, чем угодно, только не словами — написано».

Монистом, расколотым
На тысячу блях,—
Как Дзингара в золоте —
Деревня в ручьях.

Монисто, сверкающее золотыми искрами, превраща-
ется в вид деревни, сверкающей перекатами ручьев под
весенним солнцем.

Монистами — вымылась!
Несется как челн
В ручьевую жимолость
Окунутый холм.

Потоки застыли на месте, и холм, обнятый ими, тро-
гается, как челн, воспаряет, как темное облако, клубясь
по краям зеленью кустов.

Монистами — сбруями...,
(Гривастых теней
Монистами! Сбруями
Пропавших коней...)

Зелень кустов растеклась вокруг зеленью луга, луг
сверкнул искрами росы, как монисто, и уже нет холма —
черный конь с развевающейся гривой несется вскачь по
лугу.

Монистами — бусами...
(Гривастых монет
Монистами! Бусами
Пропавших планет...)

Вечерний сумрак сгущается над лугом. Сверкает
сбруя на коне, и вдруг, расплеснувшись, блески сбруи
застывают звездами на ночном небе.

По кручам, по впадинам,
И в щеку, и в пах —
Как Дзингара в краденое —
Деревня в ручьях.

Звезды распускаются цветами на черной цыганской
шали, и шаль взвивается в вихре пляски, и вновь потоки
цвета обращаются в потоки талой воды, сверкающей под
полной луной.

Споем-ка на радостях!
Черны, горячи,
Сторонкою крадучись,
Цыганят ручьи.

И снова темнеет картина, и затухают блески ручьев...

Нетрудно разработать и расцветить эти беглые наброски, нетрудно слить их в бурную, как весенний ручей, цветовую мелодию.

Сколько таких мелодий таят строки стихотворений Цветаевой, например, тех, что составляют цикл «Деревья»! Воображение невольно «экранизирует» их. Кто знает, быть может, для них найдется место и на киноэкране — скажем, то же самое место, которое в нынешних фильмах занимают песни?

Цветаева и кино

Ощущала ли сама Цветаева близость своих стихов кинопоэтике? Трудно ответить на этот вопрос. Но можно отметить, что в ее отзыве о стихах Пастернака, которого она называла своим «братом в шестом чувстве и четвертом измерении», есть упоминание о кино, довольно созвучное нашим толкованиям: «Что бы Пастернак не писал — всегда стихи, а не лица, как в «Потемкине» море, а не матросы».

Цветаева и кино. В этом словосочетании — тема для обстоятельного исследования.

С первого же взгляда можно подметить определенное сходство микроструктуры цветаевского стихотворного текста со структурой остромонтажных фильмов. Чего стоят хотя бы такие монтажные перерезки:

Кача — «живет с сестрой» —
ются — «убил отца!» —
Качаются — тщетой
Накачиваются.

Сдайся! Ведь это совсем не сказка!
— Сдайся! — Стрела, описавши круг...
— Сдайся! — Еще ни один не спасся
От настигающего без рук.

Говоря о том, что Цветаева любила нанизывать на нить стиха слова, родственные по звучанию и смыслу, мы отметили случай, когда в такой цепочке за словами сто-

яли зримые образы, последовательно соединенные графическим сходством. Знает подобные примеры и кино. Вот монтажная фраза «Взрыв бомбы» из кинофильма Эйзенштейна «Октябрь» в описании самого режиссера: «Взрывается бомба (брошенная в Зимний дворец за несколько часов до штурма.— Ю. П.). И момент взрыва ее дан лесом штыков, голосующих за съезд. Взрывается бомба, а раскат взрыва — в том, что карьером промчалась из дворца по площади казацкая артиллерия. И в крупном плане этого «раската» не мчатся ноги казацких коней, а бешено вертятся колеса велосипедов восставших «самокатчиков».

«Я не верю стихам, которые льются. Рвутся — да!» — пишет Цветаева. И вспоминаются декларации периода «монтажного» кинематографа о «конфликтах» и «столкновениях» монтируемых кусков.

«Что есть чтение, как не разгадыванье, толкование, извлечение тайного, оставшегося за строками, пределами слов... Чтение — прежде всего сотворчество», — пишет Цветаева. И вспоминаются теоретические суждения о глубине восприятия монтажных кинообразов, обусловленной именно тем, что «монтажные куски работают как раздражители, провоцирующие ассоциации; в творческий процесс включаются эмоции и разум зрителя; зритель творит образ по этим точно направляющим изображениям; это тот же образ, что задуман и создан автором, но этот образ одновременно создан и собственным творческим актом зрителя» (по Эйзенштейну).

Итак, налицо явное сходство между творческой манерой Цветаевой и монтажным стилем в киноискусстве.

Впрочем, если верить тому же Эйзенштейну, монтажный принцип, «выхват отдельных групп материала и сопоставление их в умышленных сочетаниях есть в основе всякого волевого и сознательного отношения к действительности». Так что, быть может, подмеченные нами параллели объясняются весьма просто — тем, что в стихах и высказываниях Цветаевой находят свое выражение какие-то общие закономерности, присущие всему искусству в целом (по крайней мере искусству той поры — поры Эйзенштейна и Мейерхольда, Пикассо и Стравинского, поры Эйзенштейна, заявившего о единстве пространства и времени, — не лишне упомянуть и об этом). А такие закономерности не могут не существовать хотя бы в силу общего происхождения всех искусств.

Искусствоведы и этнографы говорят о синкретизме первобытного искусства, о том, что когда-то, на заре культуры все его виды были едины и лишь затем древо искусств разделилось на ветви.

Зримый образ дерева подсказывает, что в будущем новые ветви протянутся где-то между уже существующими, рядом с ними, быть может, настолько близко от них, что новый вид искусства можно будет предугадать и описать по одному лишь предполагаемому сходству со зрелыми соседями.

(«Можно», разумеется, не значит «легко»; «не будучи нигде, цель может быть везде». Тот, кто поставит **своей** целью столь призрачную мишень, рискует не раз услышать: «Да где ж твое **что**, раз знаешь как? Алхимик, где ж твое золото?» Не раз он впадает в сомнение: существует ли желанная Атлантида меж обжитых материков?)

«Поэзия — вся! — езда в незнаемое», — говорил Маяковский. «Поэтов путь — взрыв и взлом», — говорила Цветаева. Взрывчато выплеснувшись за рамки стихотворных традиций, не в ту ли сторону устремлялась она, где вступают в силу законы другого искусства — кино? Не врывалась ли она — стремлением к динамической живописности, редкими, но яркими находками своей своеобразной образности — в ту «страну, куда стихи только ход», в пределы искусства, еще не известного нами, «которому названья доселе не нашла еще людская речь», в таинственное царство еще не существующей музыки цветов и форм?

Вслушайтесь в звуки ее стихов — «невнятицы музыки новой» — и взгляните в ее образы: «чувств непреложный передатчик, уст осязаемая весть», они воплощаются в тонко ритмизованные потоки изображений, где живой мир перестроен творческой волей художника слова, где «рокот тусклых волн слагается в балладу», где «хаосу вразрез построен на созвучьях мир»...

Этот мир ждет своего экранного воплощения.

Словесный проект

Чем моложе искусство, тем богаче и сложнее его технический арсенал. Быть может, технике нашего времени еще не по плечу будущая музыка цветов и форм, пророчеством которой звучат строки Цветаевой.

Но проекты будущего искусства можно создавать и сегодня.

В знаменитом диалоге Платона «Государство» есть любопытный момент. Один из собеседников предлагает другому вообразить некое замысловатое сооружение, и тот, затруднившись, отвечает: «Тут потребовался бы искусный ваятель! Впрочем, поскольку гораздо легче лепить из слов, чем из воска или других подобных вещей, допустим, что такой образ уже создан».

«Творчество — преемственность и постепенность». Образцы будущей музыки цветов и форм, быть может, уже сегодня отыщутся в мастерских слова у таких поэтов, как Цветаева, Заболоцкий, Пастернак.

Творчество Цветаевой сулит в этом отношении очень многое. Это прежде всего ее стихи. Это ее черновые наброски, в основном сохранившиеся. Это ее письма и дневниковые записи, удивительно созвучные стихам (иногда вплоть до совпадения фраз). Это, наконец, ее проза, где ее взгляды на искусство выражены в отчетливых и емких, поистине афористичных высказываниях, которые помогут избежать ошибок при толковании ее поэтических картин.

Не буду затевать дискуссию о том, насколько верно Цветаева понимала природу искусства. Как человек естественнонаучного образования скажу лишь о том, насколько верно она понимала **природу вещей**. Возьмем хотя бы ту же фразу насчет «шума ушного того, все соединилось в котором». Когда я прочел эти строки впервые, они поразили меня поистине формульной точностью. Поставить рядом слова «шум» и «все соединилось» — значит вскрыть самую суть шума, на языке физики определяемого как «сложный звук, акустический спектр которого сплошной, то есть состоит из всевозможных компонент». Сравните с этим определением выражение Цветаевой — не правда ли, как естественно (от слова «естество») она выражалась!

Язык Цветаевой «свободен от общепоэтических лунструн», слово всегда точно, конкретно, предметно. Недаром она заявляла еще в начале своего творческого пути: «Записывайте точнее! Нет ничего не важного. Говорите о своей комнате: высока она или низка, и сколько в ней окон, и какие на них занавески, и есть ли ковер, и какие на нем цветы...» Недаром много лет спустя она подчеркивала вновь: «Убедительны только частности: такой-то

час моря, такой-то облик, обык его. На «люблю» в любви не отыграешься».

Вот почему разговор о музыке цветов и форм был разговором о стихах Цветаевой.

Но есть в мире нечто, невыразимое словом.

Да вот и сейчас, словарю
Предавши бессмертную силу,—
Да разве я то говорю,
Что знала,— пока не раскрыла
Рта, знала еще на черте
Губ, той — за которой осколки...
И снова, во всей полноте,
Знать буду — как только умолкну.

Найдут ли экранное воплощение, станут ли зримыми динамические образы Цветаевой? Дадут ли они начало новому искусству, чтобы в будущих цветовых мелодиях сказалось то «нескáзанное и нескáзанное», что пыталась выразить словом провозвестница будущего, сказала «вся мировая, еще не подслушанная, подслушанной быть долженствующая, музыка»?

Художнику (постскрипtum)

Тень еще неведомого искусства — музыки цветов и форм — лежит на поэзии Цветаевой. Но воссоздать предмет по тени — задача безнадежная.

В геометрии подобную задачу иногда удастся сделать вполне корректной, задавая несколько «теней», несколько проекций предмета. Будущую «музыку для глаз» можно представить себе отчетливее, собирая ее отдельные черты, уже развившиеся в поэзии, живописи и прежде всего в кинематографе. Но и на этом пути мы вряд ли обретем новое искусство.

Есть сказка о живой и мертвой воде. Труп героя, разрубленный на куски, срастается, когда его кропят мертвой водой. Но оживить человека способна только живая вода.

Исследователь, который своим анализом разывает искусство как труп, в результате сколь угодно полного синтеза получит также лишь нечто безжизненное, нечто подобное трупу.

Жизнь новому искусству способен дать только художник.

Но как задать ему цель, дав средство — поэзию? Как поточнее определить его работу?

Не экранизация. Не иллюстрация. **Не тень от тени.**

«Ибо слово в украшении не нуждается. Явить его вторично, но на своем языке, стало быть — первично. Wie ich es sehe³. Словом — никогда без Германии не обойдусь — немецкое *nachdichten*, которым у немцев заменен **перевод** (сводной картинки на бумагу)».

Перевод? Быть может. Разглядеть в стихотворении «первичный, неизменяемый и незаменимый стих, суть, представляющую стихом». Следовать стиху «не рабски, что неминуемо заставило бы остаться **позади**, отстать — от текста и поэта». Начать работу «с лучших основных строк... и, дав их адекватно, то есть абсолютно,... искать... уже в своем арсенале, пытаюсь дать — второй (посильный) абсолют». И тогда встанут вровень стих и его перевод на язык подвижных форм и цветов (язык, созданный в результате такого перевода) — «две вариации на одну тему, два видения одной вещи, два свидетельства одного видения».

Не холодный анализ уже сделанного. «Раз я это сделала и, предположим, сделала хорошо, зачем мне из чужих уст то, что я знаю из собственного опыта труда?» «Чем рассказывать мне, **что** в данной вещи хотела дать — я, лучше покажи мне, **что** сумел от нее взять — ты».

Быть может, критика? Суждение и пророчество, которые выносит и произносит истинный критик, каким его представляла себе Цветаева, — «бог путей и перекрестков, двуликий бог, смотрящий назад и вперед. Сивилла над колыбелью». «Народ в сказке истолковал сон стихии, поэт, в поэме, истолковал сон народа, критик (в новой поэме!) истолковал сон поэта».

Не новаторство ради новаторства, не поиск «новых форм» ради самого поиска. «Как я, поэт, то есть человек сути вещей, могу обольститься формой? Обольщусь сутью, форма сама придет. И приходит. И не сомневаюсь, что будет приходить. Форма, требуемая данной сутью».

Не тщеславная жажда самовыражения, желание сказать нечто свое. «Свое»? Нет, правду о вещи, вещь в состоянии правды, саму вещь. Хотеть дать правду — вот единственное оправдание искусства».

³ Как я это вижу (нем.).

И вместе с тем готовность к созданию новых форм, смелость самовыражения!

Страстными словами Цветаевой обращаюсь я к будущим композиторам пластической музыки, поэтам пространства-времени:

«Вам (нам!) дано в руки что-то, чего мы не вправе ни выронить, ни переложить в другие руки (которых — нет).

Не отрешайтесь, не отрекайтесь, вспомните Ахматову:

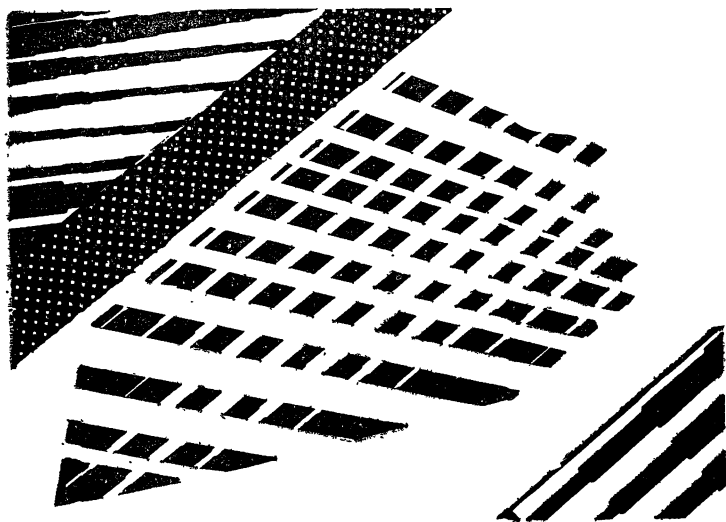
А если я умру, то кто же

Мои стихи напишет Вам —

не Вам и даже не всем, а просто: **кто — мои стихи...**

Никто. Никогда. Это неозвратно. Вы обкрадываете Лирику, безглагольную, как всякое **до**, беспомощную, не сущую без нас, поэтов.

И именно потому, что нас мало, **мы не вправе...**»



ПРОСТРАНСТВО ДОМЬЕ

Движение и время

Среди критиков и ценителей Домье нет, пожалуй, ни одного, кто не отмечал бы необычайную динамичность его работ, способность художника мастерски передавать движения. («О, вы умеете схватывать жест!» — воскликнул Рикур, издатель журнала «Артист», когда Домье показал ему свои первые работы.) Характерно, что картин без движения у Домье почти нет — несколько ландшафтных набросков да пародийный натюрморт «Символы правосудия».

Коль скоро понятие движения становится во главу угла дальнейших рассуждений о творческой манере Домье, следовало бы сразу же коснуться вопроса о нашем восприятии движений.

Есть среди них такие, проследить которые нам не под силу. Каждый ребенок знает, что идущий снег следует рисовать точками, а дождь — штрихами. Дождевые капли чересчур стремительно проносятся перед глазами — почти за десятую долю секунды. Стало быть, значительно

меньшие отрезки времени лежат за пределами нашего восприятия.

Но те же самые неуловимые атомы времени сливаются в мелькании кинокадров в секунды жестов, вполне доступных наблюдению. Жесты сливаются в сцены, длящиеся минуты, сцены — в события, длящиеся часы.., и так далее вплоть до отрезков времени, которыми измеряется жизнь человека. Здесь начинаются этапы особого, исторического времени, по поводу которого Домье однажды обронил замечательную фразу, он написал ее на книге, подаренной карикатуристу Карья: «Надо принадлежать своему времени».

Эта фраза исчерпывает собою чуть ли не все литературное наследие Домье. Он не писал ни книг, ни статей, не вел дневника, ни с кем не переписывался, среди друзей был знаменит редкой молчаливостью.

Что ж, тем лучше! Пусть за него высказываются другие, словами которых мы вправе неограниченно насыщать наши рассуждения.

Это будут цитаты из монографий и статей о Домье, отрывки из книг, где обсуждаются способы выразить движение в статической картине, высказывания художников о Домье — среди них Ван-Гог, восхищавшийся его живописной манерой; Делакруа, благоговейно копировавший его «Купальщиц»; Роден, которому картина Домье «Криспен и Скапен» подсказала позу для памятника Бальзаку.

Из интервалов, отмеченных нами на шкале времени, возьмем пока для рассмотрения самый узкий — время жеста.

А про более мелкие отрезки времени, что остаются за пределами нашего восприятия, скажем лишь, что Домье обращался с ними точно так же, как бесхитростный ребенок: дождь рисовал штрихами, снег — точками, размазывал в полосы вид за окном мчащегося вагона и сливал в прозрачный диск спицы вращающегося экипажного колеса.

Он вообще рисовал просто и ясно, и это облегчит нам трактовку его работ.

Отвесу положено висеть строго вертикально, покоясь в равновесии. А если равновесие нарушено, то отвес начинает качаться — туда-сюда, туда-сюда.

Увидев отвес, неподвижно застывший в ненормальном, невертикальном положении, вы, конечно, заподозрите какой-то подвох: потрогаете нитку (а вдруг это замаскированная спица?) или станете высматривать ниточку, которая незаметно оттягивает грузик в сторону, или начнете искать магнит, спрятанный неподалеку. Вид множества отвесов, замерших в разнообразных наклонных положениях, наверняка произведет на вас впечатление, до которого далеко картинам иного сюрреалиста.

Разумеется, сказанное не надо рассматривать как идею сюрреалистического опуса. Вид множества наклонных отвесов, перенесенный на картину, вряд ли произведет впечатление чего-то фантастического. Эффекта не прибавится, если картину заменить фотографией. Уж тут-то фокус совершенно ясен: отвесы движутся, качаются, и фотоаппарат ненароком уловил тот момент, когда ни один из них не проходил через положение равновесия.

Правда, кое-какие выводы, не бесполезные для художника, из сказанного извлечь можно. Можно утверждать, что изображение предмета в той или иной мере наполняется движением, если предмет изображен не в привычном для него положении равновесия, а в таком, которое не может сохраняться долго. Вот наудачу несколько таких изображений. Наклонно висящая тренировочная груша представится нам не иначе как качнувшейся от удара боксера, отошедший вбок маятник ходиков сообщит, что часы заведены и идут, а вид нескольких колоколов, отклонившихся в разные стороны, создаст у нас представление об их размашистом шумном движении.

Последнее изображение мы видим в правом верхнем углу одной из литографий Домье, посвященных парижской Всемирной выставке 1855 года. Рисунок очень выразителен; взглянув на него, вы не станете спрашивать, почему стоящие рядом люди зажимают уши, а человек на переднем плане резко отшатнулся назад.

Отшатнулся? Значит, иллюзией движения наделена и эта фигура? Значит, рецепт и здесь все тот же — изобра-

зить человека в какой-то позе, которую он не может сохранять долго? Да, видимо, это так, и делу нисколько не вредит то обстоятельство, что человек, рассматриваемый как физическая система, намного сложнее маятника.

Вот почему, взглянув на гравюру Домье «Игра в мяч», мы тотчас догадываемся о мощном ударе, который сделает по мячу игрок, изогнувшийся, как туго скрученный резиновый жгут.

Игрок в мяч, изображенный на этом рисунке, разительно напоминает фигуру, набросанную на полях «Трактата о живописи» Леонардо да Винчи. Рядом с этой фигурой читаем:

«Высшей и главной частью искусства является изобретение композиции любого предмета.

Вторую часть составляют движения, которые должны привлекать внимание производимой ими работой... Здесь показаны две фигуры, различные по способу движения и по силе. Первая по мощности движения — это фигура **a** (ее-то мы и сравниваем с гравюрой Домье.— Ю. П.), вторая — это движение **b**. Но **a** откинет дальше от себя брошенный предмет, чем **b**, ибо... **a** повернул ступни в эту сторону; когда же он изгибается и передвигается из этого в противоположное место, где он подготавливает размещение силы, то он быстро и удобно возвращается на то место, где он выпускает тяжесть из своих рук. Но в этом самом случае фигура **b**, повернув кончики ступней в сторону, противоположную той, куда она хочет бросить свою тяжесть, изгибается в это положение с великим неудобством, и, следовательно, действие оказывается слабым... Ведь если арбалет не обладает сильным натяжением, то движение выпущенного им снаряда будет коротким или вовсе никаким, ибо там, где нет разрешения напряжения, там нет и движения, а где нет напряжения, там оно не может и разрешиться... Так же и человек, который не сгибается и не наклоняется, не приобретает силы».

«Трактату о живописи» не повезло: он дошел до нас в сильно разрозненном виде. До сих пор искусствоведы спорят, в каком порядке располагать отдельные части трактата.

Мне кажется, что в кое-какой переверстке нуждаются и некоторые главы трактата. Если же это недопустимо, то я все-таки советовал бы своему читателю мысленно поставить рядом со словами о мощном движении фигуры **a** слова о напряженном арбалете. И тогда к рассу-

ждению Леонардо можно добавить от себя, что фигуре а присуще большее напряжение, большая потенциальная энергия. Когда эта энергия перейдет в кинетическую, это выразится в более мощном движении.

Правда, в торопливом наброске Леонардо не учтена одна мелочь, которая должна указать, начнется ли движение. Не заметна эта мелочь и в гравюре Домье. Художник, видимо, не зря боялся, что его рисунок будет «предан и опозорен гравером». Но что это за мелочь, мы знаем доподлинно из высказываний самого Леонардо: «Нагое тело, изображенное со слишком большой отчетливостью во всех мускулах, будет неподвижным». И чуть раньше: «Движение создается нарушением равновесия, то есть равенства: ведь ничто не движется само по себе, не выходя из своего равновесия».

Когда же противоположно действующие мускулы напряжены по-разному, когда движущая сила налицо, тогда закономерно и последующее движение.

Заметим, что напряженное состояние может рассказать и о предшествующем движении, приведшем к такому состоянию. Именно этот случай иллюстрирует человек, отшатнувшийся от колокола, на разбиравшемся выше рисунке Домье.

Итак, изображения, пробуждающие представление о движении, могут заключать в себе либо причину предстоящего, либо результат совершившегося движения. А говоря в общем, момент, схваченный в таком изображении, мыслится как граничный между двумя движениями — заканчивающимся и начинающимся.

К сказанному, пожалуй, следует добавить еще один случай. Движение может домысливаться — хотя и менее отчетливо, — когда изображенное состояние представляет собой состояние неустойчивого равновесия. Это — состояние капли, готовой вот-вот сорваться. Таков «Пьяный силен» — персонаж одноименной картины Домье. Сатир пытается повернуть податливое тело пьянчуги в одну сторону, вакханка — в другую, силен вяло сопротивляется, равенство их усилий, вероятно, будет сохраняться недолго, и от этой неосознанной мысли возникает иллюзия движения: жирная туша силена вот-вот рухнет на стоящего сзади осла.

Мы видим, что неподвижная плоскость картины способна впитать движение в весьма больших количествах.

Нет ли здесь скрытого противоречия? Казалось бы, неподвижная картина наиболее достоверна тогда, когда она изображает неподвижные же предметы.

Противоречие разрешается довольно просто. Неподвижность может быть различной — длящейся долго и наступающей на миг. Так, качающийся маятник то и дело замирает в неподвижности, но лишь на момент и именно тогда, когда отклоняется от вертикали на наибольший угол.

Игрок в мяч на гравюре Домье кажется нам изогнувшимся столь круто, что круче и быть не может. Так камень, подброшенный вверх, на момент останавливается на той высоте, выше которой уже не может подняться.

Вспомните «Дискобола», шедевр Мирона. Попробуйте воспроизвести его движение: согните ноги, как они согнуты у статуи, и, вообразив диск в опущенной руке, резко отведите ее назад и вверх. Даже в этом стремительном махе вы успеете ощутить, как энергия диска, взлетающего все медленнее, перетекает в энергию мышц плеча, напрягающихся все сильнее. И максимальное напряжение наступает именно тогда, когда диск на мгновение останавливается на месте, не способный идти дальше, готовый в обратном движении вобрать в себя энергию мышц.

Вот он, великий закон сохранения энергии. Потенциальная энергия мышц и кинетическая энергия диска в сумме дают постоянную величину. Первая максимальна тогда, когда вторая обращается в нуль, когда движение на миг замирает.

Итак, момент неподвижности, наиболее подходящий для воспроизведения на неподвижной картине, совпадает с моментом наибольшего напряжения движущихся сил, догадка о которых, собственно говоря, и пробуждает в нас иллюзию движения.

Здесь уместно вспомнить, как Лессинг в своем трактате «Лаокоон» советует художникам изображать на картинах «плодотворные моменты».

«Плодотворно только то, — говорит Лессинг, — что оставляет свободное поле воображению. Чем более мы глядим, тем более мысль наша добавляет к видимому,

и чем сильнее работает мысль, тем больше возбуждается наше воображение».

Если картина пробуждает иллюзию движения, то мысль добавляет к изображенному моменту предшествующие и последующие. Или, прибегая к кинолексикону, скажем так: мысль восстанавливает по одному кадрику несколько соседних. Но цепочка кадров — это уже не момент, а некоторый отрезок времени, кусочек движения.

Откуда же берутся недостающие кадрики?

«Движение... фигуры,— справедливо замечает Леонардо,— по необходимости должно быть порождено великой изошренностью ума». Чтобы восстановить движение, надо знать закономерности, по которым развиваются природные процессы. (Картина же в полном соответствии с методами решения физических задач дает начальные условия движения.)

Конечно, знание природных закономерностей не вложено в нас от рождения, мы постигаем их, накапливая в памяти наблюдения природы.

Не хранись в нашей памяти образы типовых процессов — из каких запасов пополняла бы тогда наша мысль изображенное на картине?

Так, не зная во всех тонкостях европейскую историю пятидесятих-шестидесятих годов прошлого столетия, трудно понять литографии Домье из бесконечной серии «Современность». В самом деле, над чем посмеивается эта старая дама, обронив с ноги сапожок, похожий чертаниями на Апеннинский полуостров? Почему так любезно уступают друг другу дорогу престарелый французский генерал и седой пруссак в каске?

Обратимся же к явлениям, которые знакомы всякому,— к падению тел, к земному притяжению. Есть хороший пример, где тяготение проявляется зримо и впечатляюще,— циркач на канате.

В роли канатоходца выступает Луи-Филипп, король Франции. Перед вами один из его многочисленных карикатурных портретов работы Домье: «Месье... как бишь его зовут? — первый канатный плясун Европы».

Массивное туловище плясуна слито с головой в гигантскую грушу — сатирический символ Луи-Филиппа. Тяжело плясать этакому нескладному толстяку. Только что он качнулся так резко, завалился так круто, что едва не упал с каната. Вы понимаете это, взглянув хотя бы на шляпу, кувырком слетевшую с верхушки груши. Но

вы и видите это въявь, явственно ощущаете последние мгновения этого судорожно заторможенного колебания. Не правда ли, вы отчетливо различаете все подробности этого слитного одновременного движения: правая рука с зонтиком взметнулась вверх, чтобы сохранить равновесие; разом с нею подлетела кверху левая нога; правое колено чуть подалось вперед в неуклюжей присядке; левая рука скована страхом падения.

Явная дробленость движения не может не броситься в глаза. Признаюсь, когда я увидел эту литографию впервые, я воспринял ее как формулировку своеобразной задачи из механики. Детали рисунка складывались в стройную систему уравнений: расстояние по горизонтали между верхушкой груши и шляпой — это произведение горизонтальной скорости шляпы на время, прошедшее с момента отрыва; это же время можно выразить через расстояние по вертикали между шляпой и верхушкой груши; взметнувшиеся полы фрака позволяют оценить мгновенную скорость груши; правда, для этого нужно знать плотность материала, из которого сделан фрак, но



О. Домье. «Месье... как бишь его зовут? — первый канатный плясун Европы»

это не проблема — фактуру ткани можно определить по густоте складок... и т. д. и т. п.

Мозг — не решающее устройство. Но судя по естественному динамическому впечатлению от разобранной литографии, он в общем-то неплохо решает подобные задачи из механики, умеет осмысливать движение и в целом и в частности.

Конечно, в разборе литографии нам сильно помогла замена туловища грушей. Благодаря этому фигура кажется разъятой на части, а это существенно упрощает анализ движения. (Кстати сказать, само слово «анализ» в буквальном переводе означает «разложение, разъятие».)

Во сто крат труднее анализировать ходьбу нормального, не окарикатуренного человека, идущего не по канату, а по ровной земле. Как это ни парадоксально, трудность заключается именно в том, что такое движение слишком знакомо нам, слишком естественно, слишком цельно, а потому с трудом поддается разложению и анализу.

Некоторых, вероятно, озадачит уже сам подход к ходьбе с законами падения тел. А между тем этот подход единственно верен: ходьба есть упорядоченное падение. С проницательностью физика Леонардо пишет о ходьбе, что она «происходит от неравенства тех противоположных тяжестей, которые поддерживаются ногами... Ведь ничто не движется само по себе, не выходя из своего равновесия, и тот движется скорее, который раньше отходит от вышеназванного равновесия... Та фигура будет казаться в наиболее стремительном беге, которая особенно близка к падению вперед».

Можно позавидовать четкости формулировок живописца-ученого, однако для зависти здесь не так много оснований, как кажется. Все сказанное знает каждый, хотя и не каждый умеет выразить это в слове. Взгляните на акварель Домье «После приговора», на первоплановые фигуры людей, выходящих из дворца юстиции. Их можно без труда различить по скорости: адвокаты идут важно и неторопливо, прохожий слева — нормальным или даже чуть ускоренным шагом, плачущая женщина — почти бегом. Нам только никогда не приходило в голову измерять и сравнивать наклоны тел идущих, постановку их ног.

Но даже и без такого сравнения мы могли бы сказать, какой походкой, быстрой или медленной по своим

собственным нормам, идет тот или иной человек на рисунках Домье. Глядя на литографию «Нет, мадам...», мы понимаем, что и франт, преследующий дамочку, и она сама идут с одинаковой скоростью. Но при этом женщина семенит стыдливо и испуганно, прямо-таки что есть силы, а мужчина шагает крупно, уверенно, не очень спеша.

Получается так, будто наше восприятие рисунка способно не только приписать изображенным людям определенный темп ходьбы, но и подвергнуть их шаг детальному анализу.

Способность видеть сложное движение в деталях, представить цельное движение набором характерных элементов весьма важна — она позволяет разгадать характер человека по его движениям. Ведь что есть, например, набор характерных элементов ходьбы? Походка — вот как переводится с наукообразного на житейский язык это мудреное выражение. Хорошо известно, сколь выразительно проявляется характер человека в его походке.

Картина, способная показать движение, способна ярко представить и характер человека, изображенного на ней. Вызывая иллюзию движения, подобная картина позволяет судить, какие движения может совершать человек. А стало быть, неподвижная позволяет таким косвенным и приблизительным способом судить о действиях и о характере человека.

Соответствующий пример я хотел бы позаимствовать из следующего раздела книги. Балетмейстер Фокин расскажет нам, как он ставил балет Стравинского «Петрушка», как разрабатывал сцены и танцы двух главных героев балета, двух антиподов — самоуверенного Арапа и горемычного Петрушки.

«Меня интересовало дать выражение их характеров в совершенно противоположной пластике. Главная разница: Арап — весь «en dehors» (снаружи.— Ю. П.); Петрушка — «en dedans» (внутри.— Ю. П.). Никогда мне не приходилось чувствовать, что эти два положения тела так много говорят о душе человека, как при этой постановке. Самодовольный Арап весь развернулся наружу. Несчастный, забитый, запуганный Петрушка весь съехался, ушел в себя. Взято ли это из жизни? Конечно, да.

Мы часто видим самодовольного человека, который, садясь на стул, широко раздвигает ноги, ступни в сторо-

ны, упирается кулаками в колени или в бока, высоко держит голову и выпячивает грудь.

А вот другой: сядет на кончик стула, колени вместе, ступни внутрь, спина согнута, голова висит, руки, как плети. Мы сразу видим, что этому не везет в жизни.

На такой основе я поставил все сцены, все танцы Арапа и Петрушки».

В словах Фокина любопытно то, что он говорит о неподвижных положениях тела наряду с движениями. Более того, он задает характер движений своих персонажей характерными статичными их позами. Но статичные положения — это либо начальные данные, либо результаты движения. Они неотрывны от движения и в то же время благодаря своей статичности удобны для изображения на картине. В этом еще одна возможность насытить картину динамикой, на первый взгляд не очевидной.

Тайна жеста

Большинство своих литографий Домье опубликовал в журнале «Шаривари». Журнал выходил ежедневно, и рисунки, напечатанные в нем, читатель просматривал бегло, почти моментально. Если в таких условиях Домье рассчитывал внушить своими литографиями иллюзию движения, то, видимо, для этого он мог использовать единственный прием: построить рисунок так, чтобы под действием первого, мгновенного, но достаточно сильного впечатления картина развивалась в воображении зрителя как бы по инерции. Некоторые закономерности такого построения рисунка мы обсуждали на предыдущих страницах.

Но было бы неверно заключать, что этот прием имеет первостепенное значение при передаче движения в статических картинах. Напротив, в нем есть опасность не вызвать, а убить иллюзию жизни. Об этой опасности напоминают фотоснимки быстрых движений и жестов, сделанные с весьма малой выдержкой. Живое, динамичное тело человека на таких снимках часто выглядит застывшим, мертвым.

Этот порок моментальной фотографии предопределен именно ее моментальностью. Естественное течение времени не прерывается никогда, не останавливается время

и в нашем восприятии. Так что моментальная фотография при всей своей точности весьма условна.

Наиболее правдивым будет то изображение, которое соответствует особенностям нашего восприятия.

Глядя на движущийся предмет, мы не можем рассмотреть его сразу и переводим взгляд с одной части предмета на другую. Каждый перевод взгляда требует хотя и малого, но вполне определенного времени. Следовательно, отдельные части предмета мы видим в положениях, соответствующих различным моментам времени. Видимо, и в изображении движущегося предмета отдельные части должны быть зафиксированы не в один и тот же миг.

В литографиях Домье этот прием находит богатое применение. Был он известен и до Домье. Смутное описание этого приема мы находим еще у Лессинга в такой, например, фразе: «У Рафаэля часто видишь по складкам, как располагались члены в предшествующий момент». Но четкий анализ этого приема мы находим впервые, по-видимому, только у Родена в его книге «Искусство».

Книгу издал журналист Гзелль в форме записи своих бесед со скульптором. Один из вопросов журналиста был таким:

«Когда я смотрю на ваш «Бронзовый век»... или на вашего «Иоанна Крестителя»..., я весь захвачен, я люблю, но еще больше дивлюсь. Точно какая-то таинственная сила оживляет бронзу. Я часто изучал великие произведения ваших славных предшественников, например, «Маршала Нея» и «Марсельезу» Рюда, «Пляску» Карпо, зверей Бари, но, сознаюсь, никогда не мог найти удовлетворительного объяснения, почему они на меня так действуют. Я и теперь себя спрашиваю, какой силой бронзовые или каменные массы оживают и неподвижные фигуры приходят в действие, напрягаются и даже как будто делают громадные усилия».

«Запомните прежде всего,— отвечает Роден,— что движение не что иное, как переход от одного положения к другому».

Это простое замечание вам покажется трюизмом, между тем оно дает ключ к разгадке тайны.

...Живописец или скульптор... изображает переход от одного положения к другому; он указывает, как одна поза незаметно превращается в другую. В его произведении различаешь еще часть того, что было, и уже угадываешь то, что будет.

Вы это лучше поймете на примере.

Вы только что назвали «Маршала Нея» Рюда.

...Когда вы будете проходить мимо этой статуи, присмотритесь-ка к ней еще внимательнее.

Вы тогда увидите следующее: ноги маршала и рука, держащая ножны, еще в том же положении, в котором были, когда он выхватывал саблю: левая нога отодвинута, чтобы правой руке удобнее было обнажить оружие, левая же рука осталась на воздухе, как бы еще подавая ножны.

Теперь взгляните в торс. Для исполнения только что описанного движения он должен был податься слегка влево, но вот уж он выпрямляется, смотрите: грудная клетка выступает, голова поворачивается к солдатам, и герой громовым голосом подает сигнал к атаке; наконец, правая рука поднимается и машет саблей.

Вы можете тут проверить мои слова: движение статуи только превращение первой позы маршала, когда он выхватывал саблю из ножен, в следующую, когда он уже бросается на неприятеля с поднятым оружием.

В этом вся тайна жестов, передаваемых искусством. Скульптор, так сказать, заставляет зрителя следовать за развитием жеста на изображенной фигуре.

Наши глаза в данном примере, силою вещей, смотрят снизу вверх, от ног до занесенной руки, а так как по пути они встречают другие части статуи, представленные в следующие друг за другом моменты, то получается иллюзия совершающегося движения.

Фигуры, не уступающие своей динамичностью «Маршалу Нею», найдутся и у Домье. Вот литография «Будьте любезны, который час?» Уличный грабитель, изображенный слева, разыгрывает перед нашим взором целую мимическую сцену, и тесный костюм, облегающий его фигуру, как трико тело мима, многократно усиливает это впечатление. Это подлинная стенограмма краткого, но весьма богатого движения.

Грабитель, стоящий за углом в ожидании жертвы, чутко обернулся на звук чьих-то шагов, пружинисто присел, готовясь к броску, и резко шагнул навстречу прохожему, показавшемуся из-за угла.

Мы отчетливо ощущаем эту сцену в ее развитии и в то же время не можем отделаться от впечатления какой-то несообразности всей фигуры грабителя в целом. Это ощущение легко сделать более явственным, прикрывая

отдельные части фигуры и пытаюсь восстановить их в воображении. Закройте вытянутую ногу — и вы почувствуете, что на ее месте должна быть нога, согнутая в колене так же, как и другая. Закройте согнутую ногу — и вам покажется, что на ее месте должна быть нога, отведенная назад в размашистом шаге. Закройте туловище и голову... нет, обе эти ноги положительно не могут сойтись в одной и той же позе!

Но в том-то и дело, что они принадлежат двум разным позам, разделенным некоторым промежутком времени. «Силою вещей» мы смотрим сначала на лицо грабителя, захватывая взглядом и туловище, потом на согнутую ногу, потом на вытянутую. Положение этих отдельных частей тела соответствует различным и последовательным фазам движения: первая — более раннему моменту, когда грабитель обернулся на шум, вторая — следующему, когда он настороженно присел, третья — еще более позднему, когда он шагнул навстречу жертве. Взятые в таких положениях, части тела, строго говоря, несовместимы друг с другом. Однако наше восприятие столь малых промежутков времени цельно, оно сливает фазы движения, столь стремительно следующие друг за другом, в единый образ движения. Оттого-то фигура грабителя на приведенной литографии и приобретает необычайную динамику.

Конечно, и в этом приеме есть свой риск. Если фазы движения слишком отдалены друг от друга во времени, то составленная из них фигура, заведомо неверная анатомически, может распасться на глазах. Но этот риск вполне оправдан. Ведь проигрывая в анатомической точности, мы выигрываем в динамике. Быть может, именно в этом смысле следует понимать слова Ван-Гога: «Когда фигуру рисует Израэльс, Домье или, например, Лермит, форма тела будет ощущаться гораздо сильнее (чем у фигур в академической манере. — Ю. П.) и все же — вот почему я упомянул Домье — пропорции будут порой чуть ли не **приблизительными**, а структура и анатомия вовсе неправильны на взгляд «академиков». Но все в целом будет у них **жить**».

По мнению Эйзенштейна (как мы увидим позже, кинорежиссер имел свои основания присматриваться к фигурам Домье), мастерство художников в таких случаях заключается в том, «что они, несмотря на эту разницу стадий движения в отдельных сочленениях, ухитряются



О. Домье. «Будьте любезны, который час?»

сохранить **цельность** от общего впечатления фигуры в целом. Большим подспорьем в достижении эффекта цельности, несмотря на дробленость в благополучных случаях — а их количество подавляюще, — является сам характер рисунков Домье — рваный штрих, характер наброска, только в известных пунктах закругляющегося в «дописанные» цельные формы».

Об этом мастерстве, «об упорстве, с которым Домье добивался цели, можно судить по литографским камням, над которыми он работал, — рассказывает А. Александр, первый биограф Домье. — Камни становились рыжими от бесконечных штрихов вновь и вновь стираемого угля. Потом в этой путанице пересекающихся контурных линий он с удивительной уверенностью находил тот единственный верный контур, который передавал задуманный образ».

Все остальные линии, естественно, стирались, и мы, вероятно, уже не сможем проанализировать, каким образом Домье извлекал единственно верный контур из путаницы неверных. Впрочем, мы располагаем рисунками и набросками Домье, где путаница линий сохранилась нетронутой. Глядя на некоторые из этих рисунков, невольно сравниваешь их с фотографиями, где очертания предмета смазаны слишком быстрым его движением. Вглядевшись внимательно в размытые контуры, замечаешь, что они расслаиваются на тонкие штрихи, и сравнение с фотографией уточняется: теперь рисунок кажется особым, стробоскопическим снимком. Смысл и особенность такого снимка в том, что быстро движущийся предмет освещают серией коротких искр и снимают на один кадр; при этом на снимке оказываются запечатленными несколько фаз одного и того же движения.

Быть может, серию именно таких штрихов, соответствующих последовательным фазам движения, мы и видим на подобных рисунках Домье? Быть может, верный контур — это тот, который состоит из штрихов разных фаз и именно поэтому несет в себе иллюзию движения?

Память

Домье любил работать над литографиями по ночам, когда уляжется дневная суeta и в памяти отчетливо и живо встанут впечатления дня.

На его круглом столе лежало несколько начатых литографских камней. Он ходил вокруг стола от одного камня к другому, прибавляя все новые штрихи к каждому рисунку и стирая неудачные места.

Ни зарисовок, ни набросков, сделанных за день, перед ним на столе не лежало. Он их попросту не делал. Его выручала безошибочная наблюдательность, натренированная неустанным упражнением. («Да не смотрите вы на меня так, дядя Домье!» — воскликнула внучка Милле, когда Домье пришел в гости к другу.) Вспоминая поговорку «у кого что болит, тот о том и говорит», находишь неслучайным, что на литографиях и картинах Домье так часто встречаются внимательные люди — от любителя эстампов до консьержки, подглядывающей в замочную скважину.

Натурщиков Домье не приглашал. Бодлер пишет: «У него чудесная, почти божественная память, которая заменяет ему модель. Его фигуры великолепно поставлены и всегда изображены в естественном движении».

Он не делал эскизов. Александр рассказывает: «Домье брался за карандаш, только заранее все обдумав, зная, что ему надо сказать и как это сказать».

Современники Домье оставили немало восторженных свидетельств о его манере работать по памяти, сходной с традициями китайских и японских художников, в Европе тогда неизвестными: сначала изучать натуру, не делая никаких эскизов, потом браться за бумагу и тушь, не смотря на натуру.

Домье пришел однажды к скульптору Жоффруа-Дешму: ему понадобилось нарисовать уток, а он не знал, как они выглядят. Скульптор отвел его в свой сад, где в ручье плескались утки. Домье долго рассматривал их, но на предложение сделать набросок ответил отказом: «Спасибо, Жоффруа, ты знаешь, я не умею рисовать с натуры». На следующей неделе в «Шаривари» появился рисунок уток, поразительный по точности.

Монье — карикатурист, актер, литератор, старый приятель Домье — попросил художника написать свой портрет в гриме месье Прюдома, одной из его ролей. Придя к другу в назначенный день и час, Монье увидел его перед мольбертом, а на мольберте — свой почти законченный портрет. Домье говорил, что хотел лишь наметить композицию...

Эти рассказы дают высокую оценку зрительной памяти Домье. Память, способная до мельчайших деталей запечатлеть облик человека, память-фотопластинка... И все-таки для Домье такая оценка чересчур бедна.

Когда он создавал серию карикатур на «знаменитостей золотой середины», высших чиновников времен июльской монархии, он часто являлся в Национальное собрание, подолгу наблюдал тех, кого собирался нарисовать, а затем, придя домой, в несколько минут по памяти делал из глины их карикатурные бюсты. Потом он пользовался этими бюстами как натурой.

Нет, не плоскими, как фотопластинка, изображениями запечатлевал в своей памяти Домье наблюдения натуры. Его память следовало бы назвать объемной, трехмерной.

Казалось бы, исчерпывающая оценка зрительной памяти Домье найдена. Но и она оказывается недостаточной, чтобы объяснить некоторые особенности божественной памяти великого карикатуриста.

Я приведу на этот счет два любопытных высказывания из работ различных искусствоведов. Я выделю некоторые слова, чтобы сделать более понятным свое толкование этих фраз.

«Он никогда не рисовал с натуры, однако его образы верны в своем органическом строении и своем движении» (Г. Циллер).

«Он рисовал с тонкой точностью ритма, хотя всегда рисовал по памяти» (С. Лонгстрит).

Из предыдущей главы мы знаем, что Домье придавал динамику своим рисункам, в частности, тем, что в изображении движущегося человека совмещал несколько различных фаз движения. Но чтобы найти удачный подбор фаз, их нужно хранить в памяти. Судя по «многофазным» рисункам Домье, он успешно справлялся с таким подбором. А это и приводит нас к утверждению, что он запоминал не только строение натуры, но и то, как это строение изменяется со временем. Его память сохраняла не только пространственную конфигурацию увиденного, но и временную структуру. Его память была пространственно-временной, четырехмерной.

(Пусть термин «четырёхмерный» не смущает читателя. Он говорит лишь о том, что художник умел запоминать движение. А эта способность не такая уж экзотическая и даже более присуща человеку, чем пространст-

венная память. «Нам легче припоминать движение, нежели формы и краски», — пишет Лессинг.)

Согласившись с этим, мы легко разрешим мнимые парадоксы зрительной памяти Домье, ощутимые в словах Циллера и Лонгстрита. Для этого в их высказываниях следует изменить лишь выделенные слова.

«Он никогда не рисовал с натуры, и именно поэтому его образы верны в своем движении».

«Он рисовал с тонкой точностью ритма, потому что всегда рисовал по памяти».

А память его, подчеркнем еще раз, накапливала впечатления не разрозненными моментальными снимками, но образами движений. Как Моцарт мог наигрывать любую однажды услышанную мелодию, так, вероятно, и Домье мог воспроизвести перед своим мысленным взором любое однажды увиденное им движение. Конечно, плоский лист бумаги не способен вместить этого пространственно-временного богатства — образы движений приходилось проектировать на бумагу в виде статических изображений.

«Их формы — не зарисовки зрительных впечатлений, но зрительные проекции ощущений движения». Так писал о фигурах Домье Д. Сильвестр.

В этих словах, на мой взгляд, содержится наиболее удачное описание творческой манеры Домье.

Но если оно действительно удачно и могло бы быть использовано нами в дальнейшем, ему стоит придать по возможности более удобную форму. Для этого в наиболее наглядной форме стоило бы представить образы движения, о которых идет речь.

Предположим, что человек рассматривает движущееся изображение с одной и той же точки зрения. Последовательные фазы движения запечатлеваются сетчаткой глаза последовательностью плоских изображений, подобных кадрикам киноленты. Стопка кадриков, слитых в сплошной брусок, и дает нам образ движения — образ трехмерный, два измерения которого — пространственные, а одно — временное.

Мы опять приходим к трехмерной модели образов движения, о которой шла речь в предыдущих разделах этой книги.

Спроектировать трехмерный образ движения на плоский лист бумаги можно двояко.

Во-первых, можно извлечь из него один-единственный кадр, срез, соответствующий единственному моменту времени, по возможности более «плодотворному».

Во-вторых, отдельные части движущегося изображения можно выбрать из различных кадров, различных срезов, соответствующих различным последовательным моментам времени, различным фазам движения, а потом сложить из них цельное изображение. Поскольку разнофазные части, строго говоря, несовместимы, в полученное изображение неизбежно вкрадутся некоторые дефекты — анатомические разломы, размытость контуров и т. п. Однако такой способ наиболее естествен, поскольку соответствует закономерностям нашего восприятия.

Трехмерную модель образов движения мы будем применять, чтобы проанализировать некоторые творческие приемы Домье и превратить их в рекомендации для музыки цветов и форм. Чтобы сделать выводы более убедительными, в каждом случае будем начинать с анализа литографий и картин Домье в их статической данности.

Зрение

Перед нами акварель Домье «Защитник».

В полумраке зала суда на фоне публики над массивной трибуной возвышается грузная фигура защитника в просторной мантии. Взгляд сразу устремляется к его лицу и надолго останавливается на нем. Бледное лицо защитника — само страдание. Внимательный взгляд подмечает напряженные складки большого лба, трагическую гримасу рта, всклокоченные волосы, слезу, сползающую по щеке. Взгляд переходит на руки защитника, на скомканный платок в руке, взгляд скользит по другой руке защитника — рука красноречиво вытянута, указывая на сидящую рядом женщину, невинную жертву клеветы.

Взгляд устремляется к лицу женщины и как бы спотыкается: на этом лице нет и отсвета того страдания, которым исполнена фигура защитника! Губы «жертвы» затаили ехидную улыбку, глаза плутовато посматривают на судей, руки спокойно и изящно лежат на коленях.

Недоуменный взгляд возвращается к фигуре защитника. И то, что в нем казалось раньше благородным пафосом, живым искренним чувством, теперь представляется бездушным и расчетливым лицемерием.

Любопытный взгляд обегает края картины — там хватывает часть публики, там — кусочек трибуны с лежащей на ней книгой и шапкой, там — клочок тьмы, наполнившей зал суда, — и снова возвращается к центральным фигурам, еще несколько раз перейдя с одной на другую...

Если бы, рассматривая картину, мы записали движения наших глаз, мы обнаружили бы, что на одних элементах изображения мы задерживаемся подолгу и не один раз, другие удостаиваем лишь беглого взгляда, на третьи даже не обращаем внимания. Лицо защитника, руки защитника, лицо женщины, руки женщины — вот остановки того циклического маршрута, по которому мы проходим вновь и вновь, сделав лишь несколько случайных боковых ответвлений.

(Здесь следует пояснить выражение «остановка взгляда». Участок картины, на котором останавливается взгляд, проецируется на центральную, наиболее совершенную часть сетчатки. Остальные участки картины при этом отдаются на просмотр периферийным частям сетчатки, отличающимся меньшей разрешающей способностью.)

Вслед за таким наблюдением естественным образом возникает мысль о монтажном характере нашего зрения.

Он подтверждается, во-первых, тем, что мы получаем впечатление от картины в целом, зафиксировав взгляд лишь на нескольких существенно различных точках картины и сопоставляя затем полученные впечатления. (М. Алпатов пишет по поводу акварели «Защитник»: «Каждая из двух фигур в отдельности не имеет ничего предосудительного. Сопоставление их не оставляет никакого сомнения в виновности обвиняемой и подкупности адвоката».)

Во-вторых, как показывают физиологические исследования, любая новая остановка взгляда — это начало нового процесса видения.

В-третьих, как показывают те же исследования, остановки взгляда не могут находиться сколь угодно близко, во всяком случае, если они сменяются волевым усилием.

В-четвертых, в процессе зрения, вероятно, по-своему проявляется важная психологическая закономерность «*pars pro toto*» («часть вместо целого»), закономерность, хорошо известная кинематографистам, благодаря которой монтажные куски в восприятии зрителя складывают-

ся в единый кинообраз. Речь идет о том «первичном феномене сознания в его образотворческой способности, благодаря которому изображенная часть вызывает в воображении и чувствах зрителя достройку некоего целого, образно возникающего в сознании на основе резко характерной черты; умело подобранные наводящие детали при этом работают как раздражители, провоцирующие ассоциации» (по Эйзенштейну).

Всякая аналогия неполна. Подчеркнутые нами монтажные особенности зрения, очевидно, отчетливо проявляются лишь в каких-то сугубо специальных случаях. Мне кажется, это происходит тогда, когда просмотр изображения не может длиться сколь угодно долго, когда вместо целого зритель поневоле видит только часть и по ней составляет впечатление от целого.

Так оно и происходит, когда рассматриваются изображения на киноэкране. Порой в своем стремительном развитии они успевают существенно измениться за время, которого взгляду хватает лишь на несколько остановок. Естественно, что по скудным сборам взгляда мышление может восстановить лишь сравнительно знакомые виды, сходные с теми, что хранятся в памяти.

Применительно к этому случаю можно предположить такое распределение обязанностей между центральной и периферийной частями сетчатки. Во время каждой остановки взгляда мышление, исходя из данных центральной части сетчатки и обращаясь к памяти, достраивает вид до целого и сравнивает его с данными периферийной части; заметив существенное несоответствие в какой-либо детали, переводит взгляд на эту из ряда вон выходящую деталь; по новым данным центральной части сетчатки уточняет целостную картину; снова сравнивает ее с данными периферийной части... И так далее, покуда пройденные участки экрана, существенно изменившись, не заставят взгляд вернуться к ним снова.

Не знаю, прав ли я в своем предположении. Я опираюсь на мысль Делакруа: «Даже перед лицом самой природы картину создает лишь наше воображение: мы не видим ни стеблей травы в пейзаже, ни морщинок кожи на прекрасном лице. Наш глаз со своим счастливым бессилием охватить бесконечность деталей задерживает наш ум лишь на том, что заслуживает внимания, а ум, со своей стороны, выполняет по нашему заказу особую работу — он отмечает далеко не все то, что ему подска-

зывает глаз, но связывает с другими, ранее полученными впечатлениями то, что испытывает сейчас».

В своем рассуждении мы незаметно перешли от неподвижных картин к движущимся.

Двум измерениям статической картины движение придает третье — время. Двухмерная статическая картина заменяется трехмерным пространственно-временным образом движения. Ради наглядности мы можем вновь предположить, что статическая картина заменилась стопкой кадров, кадрики проецируются на экран, и на экране разворачивается картина движения.

Задержавшись взглядом на одной точке экрана, мы в следующий момент переводим его на другую. Но следующий момент в нашей модели — это следующий кадрик, а кадрики в стопке лежат не на одинаковой высоте. Точки последовательных остановок взгляда располагаются на различных уровнях времени: если раньше они были рассыпаны по плоскости картины, то теперь в нашей модели они оказываются взвешенными в трехмерном пространственно-временном образе движения.

Каждая точка подвижной картины входит в наше сознание вместе с некоторой своей окрестностью. И дело тут не только в периферийном зрении. Будь это так, окрестность точки остановки представлялась бы лишь тонким пластиком кадрика. У окрестности точки остановки есть и временное измерение. Память еще хранит впечатление от нескольких предыдущих кадров (именно эта способность нашего сознания, называемая эйдетической, позволяет нам смотреть кино). А разум продолжает развивающееся движение, так сказать, по инерции.

Если где-то эта инерция нарушается и движение отклоняется от предугаданного развития, туда, очевидно, и переводится взгляд для следующей остановки. Так естественно на случай подвижной картины перефразируется сказанное по поводу картины статической: «Взгляд перескакивает туда, где какая-то периферийная деталь выходит вон из ряда, построенного по данным центрального зрения».

Если же инерция не нарушается ни в одной точке кадра за время, необходимое для его осмысления, кадр представляется нам затянутым, скучным: нам кажется, что мы все знаем наперед.

Наоборот, захватывающий кадр заставляет наш взгляд стремительно двигаться все дальше от одной точки остановки к другой, от одного крутого поворота к следующему, сквозь толщу кадров, наслаивающихся друг на друга в нашем восприятии, сквозь пространственно-временную толщу образов движения, развивающихся на экране.

Композиционное мастерство при этом, в частности, означает умение вести взгляд зрителя сквозь трехмерный пространственно-временной образ движения, в целом — умение компоновать образ движения во всем его трехмерном пространственно-временном объеме. Это относится и к кинематографу, каким мы его знаем, и к музыке цветов и форм, какой я ее себе представляю.

Домье демонстрирует перед нами мастерство композиции на чисто пространственных, статических примерах живописи. Эти примеры, как я пытался показать, допускают обобщение на случай пространственно-временной, на случай музыки цветов и форм.

Детали

Молчаливый в жизни, Домье не любил пустословить и в своих литографиях и картинах. Его живописный язык серьезен и строг.

При той страсти, которая чувствуется в его рисунке и которую Ван-Гог сравнивал с раскаленным добела железом, мы не найдем у него ни одного лишнего штриха.

Каждая деталь его рисунка работает на общий замысел, а если не работает — художник откажется от нее опять-таки во имя общей выразительности: ведь излишество только напрасно рассеивает внимание зрителя. Зато уж та деталь, которая действительно работает, работает и за двоих, вобрав в себя все существенное из целого, а то и более, выступив отчетливее и ярче без пассивного окружения.

Потому-то литографии Домье при всей их бедности деталями так поражают полнотой.

Вот литография «О, родина!!!» Убогий вид вечерней зимней улицы: дом, полицейская будка, заснеженная мостовая и на переднем плане — идущий человек. Шагнув, он поднял ногу, ботинок резко выделился на снежном фоне и приковывает внимание. Взгляд еще не успел

пробежать от пятки до скрюченного носка, а мысль уже подсказывает: как холодно бедняге! Росчерк пяти-шести штрихов дал почувствовать, как мучительно человек свел в ботинке озябшие пальцы. Этой детали достаточно, чтобы понять весь рисунок, и, оторвавшись от нее, вы лишь бегло еще раз скользнете взглядом по фигуре человека, его рукам, его лицу. Емкая деталь сделала их чуть ли не излишними! Им остается лишь подтвердить свое соответствие уже сложившемуся общему впечатлению.

Внимательный к деталям, Домье требует такого же внимания и от своего зрителя. Только пронизательный взгляд уловит довольную улыбку на лице Луи-Филиппа, лицемерно склонившегося над гробом Лафайета (литография «Попался, Лафайет!.. Получай, старина!»). Но зато уж внимательный зритель не останется без награды, разбирая рисунок Домье, как матрешку, вскрывая в одной детали другую, более мелкую и столь же содержательную, переходя от одного пластического обертон к другому, более высокому. Уже составив, казалось бы, полное впечатление от картины «Вагон III класса», можно потом еще долго глядеть на руки людей на переднем плане: руки матери, заботливо обнявшие ребенка, руки старушки, устало сложенные на дужке корзины, руки мальчика, небрежно сунутые в карманы.

В технике часто пользуются понятием коэффициента полезного действия. Им оценивают эффективность той или иной машины: сравнивают количество полезной энергии, которую отдает машина, с той, которую она получает. Преобразование потребляемой энергии в полезную не обходится без потерь, так что КПД любой машины всегда оказывается ниже ста процентов.

Понятие коэффициента полезного действия, пожалуй, можно ввести и в искусство, сравнивая полное впечатление от какого-либо произведения с конкретной информацией, которая в этом произведении содержится.

Искусство — не техника. Здесь КПД, измеренный таким способом, может превысить сто процентов. Дело все в той же закономерности — «часть вместо целого»: к конкретной информации, содержащейся в произведении, рассудок добавляет по ассоциации новую информацию, вся в целом она приводит к обобщающей мысли.

Не будь таких ассоциаций, произведение скажет не более того, что оно содержит. Сотворчество играет при

этом даже решающую роль. «Обыкновенно думают, что рисунок может быть прекрасен сам по себе,— говорит Роден,— а прекрасны только те истины и чувства, которые он выражает».

Особенно высокий КПД обнаружили бы рисунки Домье с их необычайно концентрированной выразительностью. Казалось, художник намеренно ставил перед собой задачу: извлечь выразительный эффект буквально из ничего.

Домье, как правило, не раскрашивал свои литографии. Когда была изобретена цветная литография, он отказался от нее в отличие от многих своих коллег. Но странное дело, «его литографии и рисунки для гравюр на дереве вызывают представление о цвете. В его карандаше нечто большее, чем черный тон, пригодный для контуров. Он заставляет угадывать краску, как и мысль художника»,— пишет Бодлер.

Вглядитесь в литографию «9 часов вечера» и вы увидите золотистый узор портьеры, коричневый лак кровати, снежную свежесть простыни, которая кажется белее, чем лист бумаги, на котором напечатана литография!

Всмотритесь в литографию «Обоняние» — свет и тень расскажут вам и о погоде, и об освещении, и о фактуре всех изображенных предметов: вот глиняная кринка, вот фаянсовый горшок, вот глазурированная ваза.

Во всем этом тоже нет ничего сверхъестественного. Просто по более или менее полному изображению предмета мы точно угадываем его в целом, включая расцветку и фактуру. Так благодаря все той же закономерности «часть вместо целого» мы в своем воображении дополняем рисунок новым измерением — цветом.

Точно так же мы мысленно сообщаем движение неподвижному рисунку, дополняем временным измерением статичное изображение. По принципу «часть вместо целого» чисто пространственный образ превращается в нашем сознании в пространственно-временной.

Необычайная выразительность предельно экономного стиля Домье убеждает, что намек художника бывает действеннее, чем самый подробный и четкий рисунок. Точно так же намек на движение в статическом изображении может оказаться более впечатляющим, чем подвижное изображение. Поэтому образы движения, пластические мелодии можно строить в виде цепочки статических изображений, но таких, которые несут в себе

иллюзию движения. (В случае успеха оптимальная частота кадров в таких построениях показала бы, сколь тонок тот слой времени, которым наше сознание обволакивает статическое изображение.)

Видимо, изобразительный язык подобных пластических мелодий должен отличаться от привычного изобразительного языка фотографии, на котором до сих пор говорило художественное кино.

Не обратиться ли нам за поиском такого языка к литографиям Домье?

Монтаж

Творческую манеру Домье с полным основанием можно назвать монтажной. В этом мнении укрепляешься, читая исследования искусствоведов о великом художнике.

Чтобы не занимать слишком много места, я приведу выдержки лишь из двух книг о Домье — одной из первых и одной из последних.

«Образы Домье — не отражения жизни, они прежде всего дети своего отца, пластические комбинации, где части образуют целый организм. Они правдоподобны, следуя закономерностям природы. Они реалистичны, потому что наделены всеми шлаками и несовершенствами реальности. И вместе с тем абстрактны, потому что повторяют явление в упрощенном и усиленном виде. Беднее и богаче, чем природа. Это не воспоминания — это впечатления, которые прошли через многие фильтры; это экстракты, знаки организующего основного представления» (Э. Клоссовский).

«Речь идет не о соблюдении портретного сходства. Процесс можно мыслить примерно так: образец, предоставленный природой, разлагается на части, отдельные части преобразуются, усиливаются или ослабляются в своих измерениях и затем соединяются вновь. Удивительно то, что у Домье каждый новый образ кажется совершенно жизнеспособным целым» (В. Бальцер).

Начало последней цитаты — это исчерпывающее определение монтажа, как его исповедуют киноведы.

Воссоздадим несколькими словами контекст, из которого извлечена та и другая выдержка. Бальцер рассказывает о том, как Домье рисовал голову Ганнерона, депутата Национального собрания времен июльской

монархии. Клоссовский о том, как Домье изображал в своих картинах человеческую фигуру.

Элементы того и другого изображения заданы природой. Но замечательно то, что и в более сложных многофигурных композициях, где художнику предоставлена гораздо бóльшая свобода, Домье прибегает все к тому же методу стандартных блоков.

Полистайте более или менее полный каталог его литографий — и вам непременно бросится в глаза, как часто совпадают позы его персонажей.

Быть может, сходство поз диктуется сходством обстоятельств, в которые персонажи поставлены художником? Отнюдь нет! Поза развалившегося на солнышке, разомлевшего Диогена из юмористического рисунка «Александр Великий у Диогена» (серия «Древняя история») почти совпадает с позой убитого рабочего из литографии «Улица Трансонен, 15 апреля 1834 года», о которой Филипон говорил: «Это не карикатура, не шарж — это обгаренная кровью страница современной истории, страница, написанная могучей рукой и продиктованная благородным негодованием».

Любопытно, что художник сам намекает на монтажные принципы своей манеры. Среди его ранних работ есть две литографии под примечательным названием «Алфавиты». Каждая представляет собой прямоугольник, расчлененный, как шахматная доска, на клетки по числу букв от А до Z. Каждая буква представлена словом, на нее начинающимся: С — Cavalier (кавалер), S — Suisse (швейцар), E — Escrivain (писатель), P — Poltronnerie (трусость), S — Satisfaction (удовлетворение)... Каждое слово проиллюстрировано фигуркой человека в характерной позе: кавалер степенно ведет под руку свою даму; швейцар важно замер на посту; писатель сосредоточенно склонился над столом; трусливый мальчик бежит, испуганно оглядываясь; довольная собой женщина, подбоченясь, смотрится в зеркало...

Подобные композиции делали и другие художники, но в исполнении Домье они приобретают особый смысл: когда эти фигурки вы встречаете вновь и вновь в более поздних работах великого карикатуриста, вы начинаете воспринимать их как некие иероглифы его пластического языка.

Я не встречал упоминания об «Алфавитах» ни в одной критической работе о Домье. А между тем они мог-

ли бы пригодиться в качестве иллюстрации и Б. Леману («...персонажи Домье всегда остаются до некоторой степени типами, срисованными со словаря натуральных форм, которые он накапливал годами»), и Э. Фуксу («...ему присуще знание всеразкрывающего физического иероглифа для каждого душевного свойства и для каждого объективного состояния»), а может быть, и Делакруа, когда он рассуждает о закономерностях зрительного восприятия («...формы... являются в известном смысле иероглифами»), или Эйзенштейну, когда он сравнивает закономерности киномонтажа с принципами иероглифической письменности («... сочетание двух иероглифов... оказывается соответствующим понятию. Да ведь это же — монтаж!!»).

Впрочем, фигуры «Алфавитов» слишком богаты деталями, чтобы выступать в качестве иероглифов. Что ж, тогда примеры следовало бы поискать на задних планах литографий Домье, где все фигуры по необходимости упрощены. Вот литография «Венеция начинает надеяться». Два ссорящихся изображены вдали. Один из них сложен буквально из нескольких черт: чуть отставленные от туловища руки с поднятыми кулаками, задранное вверх лицо, одна нога выставлена перед другой... Чем не иероглиф агрессивности?

Два рыбака

Сказанное до сих пор касалось рисунков Домье, взятых в их статической данности. Перейдем к разговору об образах движения, вырастающих в нашем воображении из рисунков Домье.

Монтажный характер его динамических фигур подчеркивал Эйзенштейн. Замечательно, что в своей незавершенной книге «Монтаж» кинорежиссер говорит об этом, еще не сформулировав монтажные принципы кинематографа. Напротив, он исходит из рисунков Домье ради поиска исторических корней и обоснования принципов монтажа опытом прежних эпох искусства.

Он обращается именно к тем фигурам Домье, где последовательные фазы движения сливаются в представление о процессе движения. Было бы небезынтересно прочесть описание знакомого нам приема на языке теории кино.

«Прием изображения последовательности фаз для передачи ощущений движения плотно гнезвился в тех образцах живописи, которые нас особенно поражают своей подвижностью и в то же время не рвут ткани единства изображаемого предмета, человека, явления. Таковы в равной мере, например, литографии Домье и плафоны Тинторетто. «Трюк» необычной подвижности изображаемых ими фигур — чисто кинематографичен. Они делают разверстку фаз по разным последовательным сочленениям. Так, ступня еще в положении А, колено уже в стадии А+а, торс в стадии А+2а, шея А+3а, поднятая рука А+4а, голова А+5а и т. д. По закону «*pars pro toto*» к положению ноги достраиваешь мысленно все положение, в котором в этот момент должна быть вся фигура. То же по колену. То же по шее. То же по голове. И по существу, так нарисованная фигура прочитывается как шесть последовательных «кадриков» этой же фигуры в разных последовательных фазах движения. Последовательность наложения их друг на друга заставляет их прочитываться «движением» точно так же, как это имеет место на кино».

Мы знаем, что Домье достигал эффекта подвижности не только тем, что разлагал движение на фазы. Он умел выбирать и плодотворные моменты различных движений. Именно второй прием и позволит нам глубже обсудить одну особенность, присущую монтажному методу Домье.

Совершенно очевидно, что одно и то же движение можно по-разному разложить на фазы, в одном и том же движении можно по-разному выбрать плодотворные моменты. Но среди различных разложений на фазы могут быть более и менее удачные с точки зрения выразительности. Среди многих плодотворных моментов один может оказаться наиболее плодотворным. Это, видимо, понимал Домье с его «логикой ученого, изучающего самую подвижность жизни» (Бодлер). Во всяком случае если он рисует литавриста, то почти всегда с колотушкой, вскинутой высоко над головой, если гребца, то обязательно заставит его согнуть в три погибели спину и до невозможности отвести назад весла... Когда человек на его литографии важно прогуливается, то непременно задержит на весу выставленную вперед ногу; спина и другая нога при этом останутся совершенно вертикальными. Таков «Академик», отец семейства из «Семейной прогулки», жених из «Китайской свадьбы».

Но если позы совершенно одинаковы в начальный момент движения, то в восприятии зрителя они и продолжатся приблизительно одинаково.

Мы приходим к выводу, что свои динамические композиции Домье зачастую монтировал также по принципу стандартных блоков — из некоторого числа основных образов движения.

Два примера, очень характерных с этой точки зрения, мы найдем в серии литографий «Парижские эмоции».

Литография первая. Рыбак удил, стоя в лодке, и, увлекшись, не заметил, что по реке проплывает пароход. Волна, поднятая пароходом, захлестнула лодку, и та резко пошла ко дну. Рыбак лишился опоры и падает в воду.

Литография вторая. Рыбак удил, стоя на самом краю невысокого обрыва, и, увлекшись, не заметил, что по берегу идет лошадь, таща на бечевах баржу. Бечева поддела рыбака пониже спины, и он падает в воду, скользя подошвами ботинок по обрыву.

Самое замечательное в этих литографиях — одинаковые позы рыбаков. Очевидно, и падают они одинаково: ведь законы тяжести неизменны, законы падения едины для всех тел. Стало быть, в этих двух различных литографиях Домье не просто рисует одинаковые позы персонажей, но использует одинаковые образы движения.

Как же komponует Домье свои стандартные образы движения? Примерно по тем же принципам симметрии и соразмерности, которые можно понять по более статичным его рисункам — первым в нижеследующей серии примеров.

Вот литография «Право, не знаю...» Национальный гвардеец любит перед зеркалом своей новой формой. Он горделиво откинулся назад, и зеркало тоже отклонилось — в другую сторону, но на точно такой же угол.

Вот литография «Месье Рабуло...» Два старика на скамейке. Один наклонился к другому, причем под тем же углом, что и ствол дерева на заднем плане. Пластическая рифма двух фигур, одушевленной и неодушевленной, более тонка, чем на предыдущей литографии. Ствол дерева, туловище наклонившегося старика, трость, на которую он оперся, прочерчивают рисунок круто падающей параболой.

А вот уже знакомая нам акварель «После приговора». Симметрия картины поначалу кажется нарушенной, Группа из двух беседующих адвокатов, неторопливо идущих

щих на нас, нарисованных точно по центру, делит толпу на неравные части. Если левая половина картины густо заполнена людьми, то справа от беседующих адвокатов — лишь женщина с ребенком на фоне двух-трех отдаленных нечетких фигур. Светлая колонна справа и темная арка входа выравнивают баланс. Однако сверх этого картина уравнивается еще и продуманным распределением количества движения: если слева люди идут сравнительно медленно и вразброд, то плачущая женщина справа почти бежит, устремляясь к правому краю картины.

Мы убеждаемся в той точности и изысканности, с которой Домье на своих литографиях и картинах монтировал образы движения.

В этом — еще один из уроков, которые живопись преподает музыке цветов и форм.

Соразмерность

В любой достаточно полной книге по истории карикатуры можно встретить древнеегипетские изображения людей с головами животных, древнегреческие рисунки людей с головами размером с туловище. Принято считать, что современная карикатура ведет свой род именно от этих изображений. Принимали ли их за карикатуры сами древние греки и египтяне, неясно. Но слишком уж часто встречаются эти приемы в позднейших рисунках, сатирическая направленность которых неоспорима.

Подобные приемы использовал и Домье. К «животным» карикатурам он прибегал не часто, зато изображения людей с неоспоримо большими головами — отличительный признак многих его серий, таких, как «Представленные представители», «Парламентские идиллии» и т. д.

В этом находит свое применение хорошо знакомый нам монтажный принцип: берется натура, разлагается на элементы, те подвергаются определенным деформациям и затем складываются вновь.

Пропорции фигуры у Домье могут оставаться неизменными. Но зато каким деформациям подвергаются тогда черты лица! Вот несколько шаржей на министра финансов Аргу. Нос, сравнимый по размерам с самой головой! Огромный нос, под которым во время дождя прячется вся семья министра!! Белесый, как свежесвы-

струганная доска, гигантский нос, на который, как на коня-качалку, забрался расшалившийся сын Аргу!!!

Но при всем при этом не возникает сомнений, что на всех приведенных рисунках изображен один и тот же человек! Не возникает вопроса: как вообще столь непропорционально сложенная физиономия может считаться изображением человеческого лица?

Секрет сходства, по всей видимости, заключается здесь в какой-то особой соразмерности деталей, извлекаемых из натуры. К такому выводу нас приводят удивительно единодушные слова критиков Домье о том, что каждый образ великого карикатуриста — это жизнеспособное целое, организм, сотворенный в согласии с закономерностями природы: «Все черты лица, все части тела в его карикатурных портретах неразрывно связаны, взаимообусловлены. Благодаря этому работы Домье всегда поражают естественностью и жизненностью» (Н. Калинина). Читатель, видимо, уже обращал внимание на подобные слова в цитированных высказываниях Клоссовского и Бальцера.

О правдоподобию как об особой соразмерности деталей говорится в самом первом критическом очерке о Домье, автором которого был Бодлер. Вот что, в частности, пишет там поэт о художнике: «Он обладает способностью столь безошибочного наблюдения, что в рисунках его не найдешь головы, которая не соответствовала бы телу. Каков нос, таков лоб, таковы глаза, такова нога, такова рука». И в другом месте: «Художник обнаруживает тем самым чудесное понимание портрета; если даже он усиливает и подчеркивает черты оригинала, он все же остается верным природе, так что эти произведения могут служить образцом всем портретистам».

И правда, официальные портреты Тьера при всей их точности не сравнятся с карикатурами Домье, лишь по которым мы и знаем, как выглядел Тьер.

Итак, соблюдая какие-то основные соотношения деталей и варьируя неосновные, мы можем усиливать некоторую важную характеристику образа, которая скрывается под терминами «внутренняя сущность», «правда образа» и т. п.

Чрезмерные отклонения от природных норм, очевидно, ведут к неуспеху. Но и другая крайность — слепое копирование натуры — успеха тоже не сулит. Желанный оптимум не совпадает с копией натуры. (Хотя путь к не-

му, как показывает опыт великих художников, начинается с изучения натуры, ее закономерностей, и только многолетний труд позволяет выявить среди них основные и отбросить несущественные.)

Здесь уместно напомнить формулу Гёте, которой поэт определял суть искусства: «*Übernatürlich, aber nicht aussernatürlich*» — «над природой (вариант: сверх природы), но не вне природы».

Над природой — значит, не тождественное ей. Не вне природы — значит, связанное с ней общностью хотя и не всех, но каких-то определенных закономерностей, тем самым хотя и не тождественное, но подобное природе, правдоподобное. Сверх природы — значит, дающее больший эффект, нежели ее копия.

Все это, видимо, хорошо понимал Домье. Характерно высказывание Клоссовского: «Его называют отцом реализма, но этот реалист — величайший фантаст. Его наблюдение так пронизательно, так безошибочно — но еще больше его изобретение».

Бесконечная мелодия

Правила, по которым Домье деформирует натуру, по всей вероятности, просты, как и все художественные принципы Домье. Художник и сам старается подсказать нам их. Вот литография «1830 и 1833». Казалось бы, одно лишь сжатие по вертикали лишило физиономию Луи-Филиппа иронической самоуверенности и придало ей желчную злость.

Приняв это во внимание и переходя от статических изображений к образам движения, мы можем сразу предположить простейший прием их деформации — сжатие по оси времени.

Домье, по-видимому, знал о таком приеме. Я приведу лишь один пример, но такой, который показался мне очень характерным.

Если вы внимательно вглядывались в литографии Домье, то вы наверняка замечали, как часто художник рисует идущих людей в странной позе, похожей на букву *h*: нога, отставленная назад, образует с туловищем одну, весьма наклонную прямую; нога, выставленная вперед, резко согнута в колене так, что голень параллельна туловищу и другой ноге. Поза не очень-то естественная: приглядевшись на улице к прохожим, вы не сразу найде-

те людей с такой походкой. Подобную позу вы подметите лишь у тех, кто шагает учащенно и тяжело. И тогда вы вспомните те литографии, где редкая поза казалась вам вполне уместной: люди на этих рисунках либо переходят с шага на бег, либо стремительно бросаются вперед.

Можно сказать, что Домье в своих рисунках убыстряет ходьбу своих персонажей. Но мне кажется более удобным прибегнуть к пространственно-временной модели образов движения. Пользуясь ею, можно выразиться так: Домье сжимает образы ходьбы вдоль оси времени, что неизбежно вызывает некоторые чисто геометрические поправки — сгиб ноги в колене, наклон туловища и т. д.

Пользуясь той же моделью, мы сможем с наиболее общих позиций объяснить секрет необычайной выразительности, которая присуща литографиям Домье. Не раз говорилось, что секрет заключается в их динамической композиции. Но динамическая композиция в нашем понимании — это композиция образов движения. Композиция рисунка извлекается из нее проектированием на плоский лист. Итак, секрет Домье — в его умении компоновать образы движения.

Это рассуждение может показаться чересчур умозрительным. Но давайте-ка обратимся к образам движения, знакомым каждому, к предмету обыденному — телевидению.

Телевидение — самое молодое из пространственно-временных искусств. Оно еще не освоило время настолько, чтобы регулировать его течение. Свои пространственно-временные образы телевидение строит из реальных изображений в реальном времени. Исключение здесь, пожалуй, только одно — футбольные и хоккейные репортажи. После каждого забитого гола вы видите на телеэкране повторение голевого момента в растянутом масштабе времени.

Можно отмахнуться от этого нетипичного примера — он, мол, не имеет никакого отношения к искусству. Но пусть этот пример напомним нам, что художник всегда стремится к максимальной власти над материалом.

Я вижу телевидение будущего в расцвете могущества над пространством-временем. Временная структура образа в зависимости от общего замысла поддается столь же смелым деформациям, как черты лица на шаржах Домье. Можно замедлять и убыстрять течение времени. Можно предписывать разные темпы движения предме-

там одного и того же кадра. Можно вливать в поток изображений все, что подсказывают память о прошлом и представление о будущем. Можно опускать любые детали изображения на экране и заменять их любыми плодами воображения. Можно заставить цветовой поток сливаться в изображение одного предмета и сразу вслед переливаться в изображение другого...

Такое «телевидение» я и называю пластической музыкой, музыкой цветов и форм, музыкой для глаз.

Как скульптор своею волей формирует мертвую глыбу мрамора, так будущий композитор пластической музыки станет формировать живой поток изображений, добиваясь предельной выразительности.

Фантазия? Нет, быть может, просто попытка конструктивно оформить фразу, совершенно естественно слетевшую с языка у одного из критиков Домье: «Он — художник жизненной энергии. Его элемент — движение пластических форм в пространстве, его искусство — игра великолепными массами света и тьмы, которые образуют пенистую материю и побуждает ее к чудеснейшим метаморфозам. Он создает бесконечную мелодию» (Э. Клоссовский).

Миг и эпоха

Образы движения, разобранные нами, развиваются на протяжении относительно небольшого времени, которое мы назвали временем жеста.

Выразительные возможности таких образов, конечно, ограничены. Изобразительное искусство давно искало и находило способы передавать статическими картинками более длительные сцены и события. Еще Лессинг замечал, что на картинах некоторых художников в многофигурных композициях одна фигура бывает запечатлена не в тот же момент, что другая: «Одной фигуре дано положение, предшествующее этому моменту, другая представлена уже в последующее мгновение».

Связанной цепочкой моментов короткой сценки представляется картина Брейгеля «Слепые». Держась друг за друга, слепцы спускаются слева направо по некрутому склону. Их вожатый упал в канаву. Там же очутятся и все слепцы — читаем мы по строчке человеческих фигур. Пройдитесь-ка по ним взглядом еще раз: задние идут

еще устойчиво, средний споткнулся, идущий перед ним потерял равновесие, ноги переднего уже торчат из канавы. Переводя взгляд слева направо, вы как бы проследите фазы падения.

Фазы события более деликатного и менее краткого можно проследить по картине Ватто «Путешествие на остров Любви». Ее подробно анализирует Роден:

«В этом образцовом произведении, если вы присмотритесь, действие начинается спереди, в правом углу, и заканчивается в глубине, налево. На первом плане картины прежде всего встречается группа молодой женщины и ее поклонника; они расположились около бюста Киприды, увенчанной розами, под сенью свежей листвы.

На молодом человеке надета «перелина любви», и на ней вышито сердце, пронзенное стрелой, прелестный символ путешествия, о котором он мечтает. Он у ног красавицы и пламенной мольбой старается увлечь ее; но она как будто и не слушает и пристально рассматривает узоры своего веера.

По его мнению, молодая женщина слишком долго думает, и он дергает ее за юбку, советуя быть менее бесчувственной.

Это первая сцена.

А вот вторая.

Налево другая парочка. Молодая женщина уже взяла руку своего поклонника, чтобы встать.

Дальше третья сцена. Мужчина берет свою возлюбленную за талию и увлекает ее. Она оглядывается на своих подруг, как бы стыдясь идти первой, но пассивно повинуется и дает себя увести.

Теперь влюбленные сходят на берег; они уже совсем спелись и, смеясь, толкают друг друга в лодку; роли переменились, мужчины больше не уговаривают, женщины сами цепляются за них.

Наконец, пилигримы спускаются со своими подругами к лодке. Она качается на волнах, украшенная золотой химерой, цветочными лентами и ярко-красными шарфами. Гребцы оперлись на весла, готовые к отплытию. И уже маленькие амур, колеблемые легким зефиром, порхают вокруг путешественников, указывая им путь к лазурному острову, который виднеется на горизонте».

Как видим, рассуждение во многом аналогично тому, что говорил Роден о тайне жестов, передаваемых искусством, о разложении их на фазы. Однако в тех случаях,

о которых Роден говорит сейчас, гораздо сложнее решить, в какой последовательности следуют друг за другом фазы, запечатленные на картине, сколько времени длится каждая фаза. Причина, кажется, ясна: если раньше длительность изображенного движения по порядку величины совпадала со временем, за которое взгляд обегает изображение, то теперь это равенство существенно нарушено. В результате тот же прием на этот раз выглядит гораздо более искусственным. И видимо, не случайно Домье — приверженец простоты в искусстве — в своих работах никогда не пользуется таким приемом.

Есть ли у него работы, охватывающие еще большие интервалы времени?

Напрашивается, казалось бы, естественный пример — «Карикатюрана», сто и один лист об удивительных похождениих дельца-мошенника Робера Макера. Вещь действительно наиболее повествовательная из всего созданного Домье, как этого и требует сам ее жанр. Ее сравнивали с романами Бальзака. Однако если вдуматься, при всей своей энциклопедичности «Карикатюрана» афористична, так что ее литературных родственников следует искать не среди романов, а среди произведений столь же отрывочного, афористичного стиля.

Нередко «Карикатюрану» сравнивали с кинофильмом. Но и это сравнение весьма натянуто: у серии, в сущности, нет никакого сюжета; нельзя сказать, чтобы каждый лист логически продолжал предыдущий; характеры героев не развиваются от листа к листу. Почти каждая из ста историй серии начинается с одной и той же точки: Макер затевает очередное дело. Это скорее серия научных экспериментов, где в разнообразнейших условиях исследуется одно и то же явление — необычная предприимчивость и живучесть мелкого буржуа, его способность выйти невредимым из очередного краха и как ни в чем не бывало начать все снова.

(Кстати сказать, рисунки серии зачастую подчеркнуты статичны: Макер замирает то в театральной, то в настороженной позе.)

Шаг за шагом по шкале времени — одно разочарование за другим. Мы переходим к тем широчайшим отрезкам времени, из которых складывается история человечества. И внезапно обнаруживаем странное совпадение, сближающее эпоху и краткий миг, как будто мы вернулись к началу пути! Поистине, крайности сходятся: о ме-

сте Домье в истории говорится теми же словами, которыми мы описывали умение художника схватывать мгновенные движения человека. Тогда мы говорили о том, что Домье рассказывает нам о движении, показывая силы, его вызывающие. Сейчас читаем:

«Домье... воссоздает историческую эпоху не деталями костюмов и обстановки, а проникновением в ее идейные движущие силы» (А. Замятина).

«Домье занят тем, чтобы распознать движения и движущие силы своего времени и показать их нации» (Л. Меллер).

Говорят, что он тяготился работой журнального карикатуриста, жаждал уйти от журнальных однодневок в живопись, искусство вечное. Даже видя необычайный успех своих карикатур, наиболее популярную свою серию, «Карикатюрану», называл «худшим из всего, что сделал». Но изо дня в день снова брался за литографский карандаш...

И до сего дня мы свидетельствуем о чуде: сиюминутное стало непреходящим. Мы знаем разгадку чуда — это умение видеть в личном общечеловеческое, в частном — общее, в характерном — типичное, в сегодняшнем — вечное.

Принадлежа каждой секундой своего существования своему великому времени, он насквозь проникся его инерцией и по-прежнему движется где-то рядом с нами по самой стремнине реки времен.

Аналогии

В предыдущих главах мы не раз сравнивали живописный язык Домье с языком киноискусства.

Можно привести не одно высказывание современных искусствоведов, где художник зачисляется в предки кино.

Правомерно ли это? Попробуем посоветоваться об этом с самим Домье.

Правда, великий художник не дожил до изобретения кино, скончался до того момента, когда братья Люмьер изобрели способ наносить на целлулоидную ленту цепочку последовательных фотоснимков с движущихся предметов. Но что такое фотография, Домье знал хорошо и нередко выражал к ней свое отношение.

Когда известный фотограф Надар поднялся над Парижем на воздушном шаре и снял город с высоты

птичьего полета, Домье опубликовал литографию с надписью: «Надар поднимает фотографию на высоту искусства».

Что же не позволяло художнику признать фотографию искусством? Перебирая множество юмористических рисунков Домье, посвященных фотографии, замечаешь одну комичную, наиболее часто повторяемую деталь: стул фотографа со штативом, который зажимает голову клиента.

Великий мастер динамического рисунка, Домье не мог простить фотографии ее статичность, ему совершенно чуждую.

(Однажды он нарисовал портрет по фотографии — я имею в виду портрет Берлиоза. И до сих пор специалисты подвергают сомнению авторство Домье — совершенно не его манера!)

Но если бы статичность была единственным пороком тогдашней фотографии, Домье, конечно же, признал бы ожившую фотографию — кино, доживи он до изобретения братьев Люмьер. Однако дело, видимо, не только в этом.

Известно гораздо более серьезное возражение Домье против фотографии: «Все изображает, но ничего не выражает».

Это заставляет подозревать, что великий мастер условного лаконичного рисунка встретил бы кино большими сомнениями.

Но постойте, почему всю динамику его рисунков мы хотим сфокусировать именно на кино? Почему все поиски художников, стремившихся наделить движением статичные изображения, должны сходиться клином на нынешней технике кинематографа?

Ни делом, ни словом, ни мыслью художники прошлого не могли метить в кино, знакомое нам. На деле они еще не могли создать подвижные изображения. Значит, тем шире был полет их мечты, не стесненный учетом возможностей техники тех лет.

К этой широте они призывают и нас, когда мы истолковываем их работы в поисках принципов будущей музыки цветов и форм.

Как выбирать из окружающей действительности образы движения, способные лечь в основу пластических мелодий? Как делить (если это потребуется) такие образы на фазы, чтобы затем отбирать наиболее выразительные

фрагменты? Как деформировать отобранные фрагменты? Как соразмерять при дальнейшей их сборке в пластическую мелодию? Как компоновать ее в пространственно-временной цельности? Как подчеркивать детали, несущие основную смысловую нагрузку? Как расставлять их в толще пространственно-временного образа? Своими литографиями и картинами Домье учит ставить такие вопросы и отвечать на них.

Творческие приемы Домье помогают искать новые пути пространственно-временных искусств, ведущие к будущей музыке цветов и форм.



ПРОСТРАНСТВО СТРАВИНСКОГО

Ключ

Говоря о музыке, невольно прибегаешь к музыкальной терминологии, мыслишь музыкальными образами...

Текст музыкального произведения всегда пишется в каком-то определенном ключе, который указывает значение всех нот, нанесенных на линейки нотного листа. Перед данным разделом этой книги, посвященным Стравинскому, я тоже хотел бы поставить некий ключ, который задал бы тон всем последующим рассуждениям. Я выбрал в качестве такого ключа суждения о музыке Стравинского двух достаточно компетентных его критиков —

Теодора Адорно: «Musik über Musik» («музыка о музыке»);

Бориса де Шлецера: «la musique à la seconde puissance» («музыка во второй степени»).

Эти выражения поясняет третий критик:

Вероятно, не выходя за пределы истины, можно утверждать, что Стравинский использует музыкальный материал, однажды уже раз-

витый, творит при помощи элементов, уже находящихся на некоторой стадии творения.

У композиторов, которые обращаются непосредственно к природе, результатом часто бывает синтез музыки и литературы, музыка, связанная с аллегориями, музыка, наполненная смысловыми и эмоциональными ассоциациями. Пшеница со всеми стеблями и колосьями попадает в молотилку, которая выбрасывает поток зерна. Именно зерно интересует Стравинского, который развивает процесс дальше — к муке, хлебу и печеню, если только мы можем прибегать к таким простым параллелям, чтобы проиллюстрировать сложный и труднопонимаемый процесс творчества (М. Армитидж) ⁴.

В подтверждение этих слов можно привести целый ряд высказываний самого Стравинского. Вот несколько выдержек из «Диалогов»:

При сочинении третьей части «Октета» где-то в отдаленных уголках моего ума присутствовали двухголосные инвенции Баха, как было и во время сочинения последней части фортепианной сонаты. Мой аппетит был возбужден новооткрытием сонатной формы и удовольствием работать с новыми сочетаниями инструментов ^{Д—175}.

Каждый эпизод «Симфонии в трех движениях» связан в моем воображении с конкретным впечатлением о войне, очень часто исходившим от кинематографа ^{Д—202—203}.

Меня впервые взяли на «Спящую красавицу», когда мне было семь или восемь лет. Что касается спектакля, помню только мои музыкальные впечатления; вероятно, это были «впечатления о впечатлениях» моих родителей, излагавшихся мне впоследствии ^{Д—63}.

⁴ Авторы приводимых цитат указываются либо в сопроводительном тексте, либо в конце цитаты в скобках. Высказывания самого Стравинского, как правило, цитируются с указанием источника и страницы: «Хроника моей жизни» (Л., 1963) — X; «Диалоги» (Л., 1971) — Д; «И. Ф. Стравинский. Статьи и материалы» (М., 1973), где содержатся отрывки из «Музыкальной поэтики», письма, переводы позднейших публикаций, — П.

Первый пример — прямое подтверждение «ключевых» высказываний с музыкальным стиле Стравинского. Пример второй побуждает обобщить наблюдение критиков и сказать, что музыка Стравинского — не только о музыке: материал для симфонии прошел обработку внемузыкальным путем, средствами кинематографа. Третий пример позволяет заключить, что Стравинский мог воспользоваться однажды уже развитым материалом не только в музыке, но и в своих суждениях о ней.

Эта особенность подсказала мне подход к творчеству Стравинского, применяемый в настоящем разделе книги. По примеру самого композитора, говоря о его музыке, я обращаюсь не к ней самой непосредственно, а к тому, что уже говорилось о ней, и в первую очередь к высказываниям самого Стравинского о себе, о своей музыке.

Как и в разделе, посвященном Эйзенштейну, здесь будет использован монтажный метод. Примером здесь мне послужил сам Стравинский, нередко бравший за основу своих произведений вещи композиторов прошлого.

Я брался за нелегкую задачу — *свести* во-едино отдельные отрывки и вдохнуть новую жизнь в разрозненные фрагменты, ^{X—133} чтобы эти кусочки и отрывки образовали единое целое и стали моими собственными ^{D—183}.

Я вдохновлялся этими отрывками, оставляя за собой полную свободу пользоваться ими так, как мне заблагорассудится. ^{X—164} Я работал, как бы корректируя свое собственное старое сочинение ^{D—172}. Я должен был изобретать там, где не мог вспомнить ^{D—50}. Сохранившийся материал служил мне только отправным пунктом ^{D—213}.

Музыка мужика

Раскроем «Хронику моей жизни» Игоря Стравинского и начнем читать с самого начала. В тексте я подчеркну несколько слов, выделение которых сделает более понятным последующий комментарий:

Чем дальше углубляешься в воспоминания, тем труднее сквозь далекие годы со всею ясностью разглядеть события прошлого и ска-

зять, какие из них **значительны** и какие, хоть они в свое время и казались важными, не оставили по себе никакого следа и ничем не повлияли на последующую жизнь.

Вот, например, одно из первых **звуковых** впечатлений, которое сохранилось у меня в памяти,— оно может показаться довольно **странным**.

Это было в деревне, куда мои родители, подобно большинству людей их круга, обычно уезжали с семьей на лето. **Огромный** мужик сидит на конце бревна. Острый запах смолы и свежесрубленного леса щекочет ноздри. На мужике надета только **короткая красная рубашка**. Его **голые ноги** покрыты **рыжими волосами**; обут он в лапти. На голове — копна **густых рыжих волос**; никакой седины,— а это был старик. Он был немой, но зато умел очень громко щелкать языком, и дети его боялись. Я тоже. *Однако любопытство все же брало верх.* Мы подходили ближе, и тогда, чтобы позабавить детей, он принимался петь. Это пение состояло **всего из двух слогов**, единственных, которые он вообще мог произнести. Они были лишены всякого смысла, но он их скандировал с невероятной ловкостью и в очень быстром **темпе**. Кудахтанье это сопровождалось своеобразным **аккомпанементом**: он засовывал правую ладонь под мышку левой руки и затем очень быстрым движением хлопал левой рукой по правой. Он ухитрялся издавать при этом целый ряд довольно подозрительных, но очень ритмичных звуков, которые, пожалуй, можно было назвать «причмокиванием». Меня это до безумия забавляло, дома я принялся старательно подражать ему и очень увлекся этим занятием. Получалось все так похоже, что мне **запретили** пользоваться столь неприличным аккомпанементом. Таким образом, на мою долю оставались только **два нудных слога**, которые, уж конечно, **потеряли для меня всякую прелесть**.

И еще я часто вспоминаю пение баб из соседней деревни. Их было много, и они пели

в унисон каждый вечер, возвращаясь с работы. И сейчас еще я помню точно этот напев и их манеру петь. Когда дома, подражая им, я напевал эту песню, взрослые **хвалили мой слух. Помнится, эти похвалы доставляли мне большое удовольствие** X—37—38.

Эпизод с мужиком упоминают многие биографы Стравинского. Некоторые считают нужным как-то истолковать странное событие.

Первое звуковое впечатление будущего композитора действительно кажется довольно странным. Во-первых, оно **не только звуковое**. Описывая мужика, Стравинский прежде всего упоминает его зримые черты: огромный рост, яркую рубаху, густые рыжие волосы... Аккомпанемент, которым мужик сопровождал свое кудахтанье, тоже не столько слышимый, сколько зримый. И вот что примечательно: когда звуки лишаются этого пластического сопровождения, они теряют всякую прелесть. Стало быть, во-вторых, первое звуковое впечатление мальчика было **главным образом не звуковым**. Вся его прелесть заключалась в дикой пластике телодвижений мужика!

Но на попытки воспроизвести эту прелестную пластику наложен запрет. Воспроизведение звуков, напротив, поощряется и в случае удачи удостоивается похвал. Эти похвалы нравятся мальчику.

Теперь мы можем по-своему истолковать значительность описанных событий.

Музыка, явившаяся мальчику в своем цельном виде — как в ритмизованных звуках, так и в ритмизованных движениях (к которым, заметим в скобках, так шла музыкальная терминология: «аккомпанемент», «ритм», «темп»), — эта первозданная единая музыка⁵ была насильственно разделена взрослыми на звуковую и пластическую составляющие. Пластическая часть была опорожена и отброшена. Звуковая — оставлена и возвышена.

И — любопытное дело — этот простой эпизод, сам по себе довольно незначительный, имеет для меня особенный смысл, потому что именно с этого момента я почувствовал себя музыкантом X—38.

⁵ Следуя Стравинскому, лучше бы сказать, что это были лишь обещания музыки, неорганизованные элементы, которые напоминают нам музыку, но собственно музыкой еще не являются П—23.

Излишне разъяснять, что слова «музыкант», «музыка» и другие, родственные им, в приведенном рассказе Стравинского относятся исключительно к музыке звуков, музыке слышимой.

Но продолжим чтение «Хроники»:

Я ограничусь этими двумя летними впечатлениями. С летними месяцами у меня всегда связывались образы деревни и всего, что я там видел и слышал ^{Х-38}.

Видел и слышал... Зримое — на первом месте, перед слышимым. И это вполне естественно: ведь зрение доставляет нам подавляющую часть информации об окружающем мире (хотя, надо признать, на слух приходится львиная доля из остального).

Из всех наших органов чувств зрение более всего связано с интеллектом,— подчеркивает сам Стравинский.

Но продолжим дальше рассказ композитора о своем детстве:

Другое дело зима, город. Об этом у меня не сохранилось таких давних воспоминаний. Летние воспоминания мои начинаются приблизительно с трех лет. Бесконечно долгая зима, с отсутствием свободы и развлечений, с суровой дисциплиной, не оставляла в памяти ничего яркого ^{Х-39}.

Из всей нашей квартиры лучше всего запомнились мне четыре стены нашей с Гурием комнаты. Это было подобием каморки Петрушки, и большую часть времени я проводил там. Мне разрешалось выходить на воздух лишь после того, как родители давали освидетельствовать меня врачу ^{Д-29}. (Мои родители с момента рождения меня считали катастрофически восприимчивым к болезням ^{Д-22}.)

Помню, я имел обыкновение дуть на пятикопеечную монету и прикладывать ее затем к обмерзшему окну моей комнаты, и тогда через оттаявший кружок открывался вид на внешний мир ^{Д-15}.

Вспомним: так же и Петрушка в балете Стравинского глядит на внешний мир, продырявив бумажную стену своей каморки. И в тот же миг в его жилище врываются звуки масленичного гулянья, шумы зрелища, едва вид-

ного ему, совсем не видного зрителю. Так же в детскую комнату будущего композитора врывались звуки улицы, часто лишенные своего зрительного аккомпанемента.

Уличные шумы в Санкт-Петербурге запечатлелись в моей памяти особенно ярко, может быть, по той причине, что в моей затворнической жизни всякий звук из внешнего мира казался привлекательным и запоминался.

Первым таким звуком, отложившимся в моем сознании, был стук дрожек по булыжникам и торцам мостовых ^{Д—10}. К самым ранним воспоминаниям об улицах моего детства принадлежат понукающие голоса возниц и щелканье кнутом, крики торговцев и возглас точильщика, пронзительные звуки флейт и гром барабанов оркестра моряков из казарм, расположенных вблизи нашего дома, музыка и звуки оркестра, сопровождавшего полки конной гвардии, перезвон колоколов Никольского собора, стоящего поблизости от нашего дома, а также пушечный сигнал с Петропавловской крепости в полдень ^{Д—6, 10, 11}.

В доме у нас всегда звучала музыка. Мой отец был первым басом в Санкт-Петербургской императорской опере. Но эту музыку я слышал только издали, из детской, где помещался вместе с братьями ^{Х—39}.

Многие из звуковых впечатлений детства и юности нашли потом отражение в музыке Стравинского. Вводные такты второго акта «Соловья» звучали точно так же, как телефон, которым Стравинские обзавелись одними из первых в Санкт-Петербурге ^{Д—12}. Барабанный бой в «Байке» в тот момент, когда петух исполняет свой «смертельный номер», прыгая с наместа, скорее всего был данью памяти первому посещению цирка ^{Д—6}. Ритм и инструментовка темы, открывающей каждый акт «Игры в карты», представляли собой имитацию «тромбонного» голоса банкомета, который запомнился Стравинскому-гимназисту, когда он проводил каникулы на немецких курортах с их неизменными казино ^{П—49}. «Балалайка» из «Восьми легких пьес для фортепиано», быть может, возникла во время одного из приступов ностальгии, вызвавшего треньканье струн балалаечного оркестра в

петербургском ресторане или кафе Д—11. «Галоп» из того же сочинения был карикатурой на полупочтенный ночной клуб Тумпакова на Островах Д—154 и т. д. и т. п.

Предвестие переворота

Звуковые впечатления развивались в сознании композитора широко и плодотворно. Но что происходило в то же время с впечатлениями пластическими?

У них была иная судьба. Во всяком случае пластическое (если можно так выразиться) развитие юноши шло иначе, нежели музыкальное.

Учителя танцев не встретишь ни в «Хронике моей жизни», ни в автобиографических главах «Диалогов». Напротив, учителям музыки посвящено немало страниц обеих книг. Родители композитора с детства поощряли его склонность к музыке, хотя расценивали ее лишь как любительство и совсем не прочили сыну музыкальной карьеры.

Когда мне минуло девять лет, родители пригласили ко мне учительницу музыки X—39. Позже по моей настоятельной просьбе родители согласились пригласить мне учителя по гармонии X—50.

Я был в ту пору ревностным поклонником произведений Римского-Корсакова и Глазунова. Нечего и говорить, как я мечтал тогда достичь такого же совершенства, искренне видя в нем высшее достижение искусства. Как ни слабы были мои возможности, я всеми силами старался подражать тому и другому в моих композиторских опытах X—47—48.

Уточним: в произведениях, которым старался подражать начинающий композитор, он видел высшее достижение музыкального искусства. Хотя Римский-Корсаков немало писал для театра, декоративно-пластическая часть театрального представления его не интересовала. Больше того, он даже не видел здесь возможностей для творчества. Вот что, например, он говорил о балете: «Во-первых, это искусство вырождающееся. Во-вторых, мимика — это не самостоятельное искусство, а только сопровождение речи. В-третьих, балетная мимика крайне элементарна и сводится на какой-то наивный символизм.

В-четвертых, лучшее, что есть в балете, — танцы — скучны, ибо язык танцевальный и весь запас приемов пластики крайне скудный». К балету Стравинский пришел позже, через С. Дягилева, через «Мир искусства» и «Русский балет», через людей и предприятия, казавшиеся весьма сомнительными его прежнему окружению.

Я страстно жаждал стать учеником Римского-Корсакова. Он с большим терпением просмотрел мои слабые потуги к творчеству^{Д—37}, сказал, что мне следует продолжать свои занятия по гармонии и контрапункту с кем-нибудь из его учеников, чтобы прежде всего как следует овладеть теорией, и, наконец, ласково добавил, что я всегда могу обращаться к нему за советом и он готов заниматься со мной, как только я буду достаточно подготовлен^{Х—53}.

Не так отнеслась к первым хореографическим опытам Стравинского артистка, которой он наиболее восхищался в свои юные годы, — Анна Павлова. Ей предложили главную роль в балете «Жар-птица». Послушав музыку балета, она категорически заявила: «Я не стану танцевать всякую чепуху».

Работали мы с Римским-Корсаковым следующим образом. Он давал мне оркестровать страницы клавира своей новой оперы («Пановоевода»), которую он только что закончил. Когда я кончал оркестровать фрагмент, Римский-Корсаков показывал мне свою собственную инструментовку того же отрывка, и я должен был сопоставить ту и другую и объяснить ему, почему он оркестровал иначе, чем я. В тех случаях, когда я становился в тупик, он объяснял мне все сам^{Х—59}.

Ничего подобного не было в первой школе хореографии, которую прошел Стравинский, — в «Русском балете». Здесь он быстро занял ведущее положение наряду с А. Бенуа и Л. Бакстом.

Впрочем, своими комментариями я постоянно забегаю вперед. В годы, о которых идет речь в приведенных высказываниях Стравинского, он был еще далек от балета и даже все более отдалялся от него.

Становясь старше, я все яснее понимал, что балет как таковой застывает и что фактически он уже является строго условным искус-

ством. Разумеется, я не мог считать его средства столь же способными к развитию, как музыкальные, и выразил бы большое недоверие, если бы кто-нибудь стал утверждать, что новейшие тенденции в искусстве будут исходить от него Д—63—64.

Так и слышишь в этих словах отголосок суждений Римского-Корсакова о «скудном, наивном, вырождающемся» искусстве балета.

Творческое мировоззрение, весь будущий путь начинающего композитора, казалось бы, уже полностью определились принадлежностью к школе Римского-Корсакова.

А между тем в характере юноши было нечто, что предвещало переворот в его взглядах.

В этом своенравном характере с детства гнездились очень запутанное, не объяснимое, да и не объяснявшееся отношение к рекомендациям и запретам наставников.

Рекомендации, как правило, понимались наоборот:

Я только теперь понял, что не люблю «Карнавал» Шумана просто потому, что в детстве мне было сказано, что он должен мне нравиться; и сила этих детских воспоминаний такова, что даже теперь я все еще недостаточно взрослый, чтобы не любить его просто так П—83.

С запретами дело обстояло сложнее. Вот несколько тому примеров:

Меня считали слишком слабым для участия в каких-нибудь спортивных занятиях или играх, когда я бывал вне дома. Я подозреваю, что даже моя нынешняя ненависть к спорту вызвана тем, что в юности я был лишен этих занятий, возбуждавших во мне зависть Д—29.

Однако, посетив Лондон в 1929 году, этот ненавистник спорта с увлечением рассказывает:

Лондон особенно хорош в начале лета. Ковры зеленых газонов, чудесные деревья его парков, окрестности, речки с множеством снующих по ним лодок. И всюду — занимающаяся спортом молодежь, здоровая и веселая! X—226

Другой пример. Когда Стравинскому стало ясно, что возвращение на родину невозможно, он сам наложил запрет на воспоминания о ней:

Я запрещал напоминать мне о России и убрал все, напоминающее о моем прошлом^{П-77}. Отправляясь в СССР в 1962 году, он уверял репортеров:

Ностальгия не имеет никакого отношения к моему визиту в Россию.

А по возвращении в США его жена, Вера де Боссе, с удивлением говорила Н. Набокову:

До этой поездки я не знала, какой он русский!

Да и сам Стравинский уже не видел смысла в прежней ледяной сдержанности и признавался откровенно:

Даже сейчас, через полстолетие после того, как я покинул мир, говорящий по-русски, я все еще думаю по-русски и говорю на других языках, переводя с него^{Д-3}. По-русски я пишу письма сыновьям, по-русски разговариваю с ними по телефону. У меня слог русский. Может быть, в моей музыке это не сразу видно, но это заложено в ней.

Мы убеждаемся, что высказывания Стравинского не всегда следует понимать в прямом, буквальном смысле. Часто у него бывало так: яростное отрицание чего-либо на словах — и тайная верность тому же самому, легко доказуемая по делам.

Можно даже утверждать: чем запальчивее высказывания Стравинского, тем более напрашивается противоположное их истолкование.

Соперница музыки

У недоброжелательных критиков большой популярностью пользуются многочисленные высказывания Стравинского о сверхличном и сверхреальном характере музыки.

Я считаю, что музыка по своей сущности не способна что бы то ни было выражать — чувство, положение, психологическое состояние, явление природы и т. д.^{Х-99}. Музыка выражает самое себя. Музыка сверхлична и сверхреальна и, как таковая, находится за пределами словесных разъяснений и описаний^{Д-215}.

Исходя из таких заявлений, можно заподозрить композитора в отрицании всякой связи между музыкой

и зримой реальностью, зрительными впечатлениями от вещественного мира. Можно подкрепить подозрение соответствующими цитатами, например, такой:

Кто, слушая маленькие «Nuages Gris» Листа, четкие и совершенные, мог бы настаивать на том, что «серые тучи» — это их музыкальный повод и эффект? Д—227

К подобным высказываниям композитора можно проложить прямой путь от его детских лет, от воспитательных мер его родителей, якобы убивших в нем художественное восприятие зримого мира.

Однако мы знаем, что к Стравинскому такие прямолинейные построения неприменимы.

А что он говорит, то по этому никогда о людях судить нельзя П—487, понимая услышанное буквально. Во всяком случае, о Стравинском по его словам иногда удается судить, истолковывая их в прямо противоположном смысле.

И вполне может оказаться, что зрительные впечатления как раз и являлись музыкальным поводом и эффектом многих его произведений.

В поисках истины обратим внимание на мимолетное суждение композитора о модном понятии «атональность» в применении к его музыке.

Если бы о моей музыке сказали, что она атональна, это означало бы, что я стал глух к тональности П—30.

Переиначивая, можно выразиться так: если бы Стравинский был слеп к зрительным впечатлениям, то они представлялись бы ему сплошь как «живописная бессмыслица» Д—201. В частности, он был бы равнодушен к оформлению своих сценических произведений. Может быть, даже полностью отрицал бы необходимость в каком бы то ни было их оформлении, в самой сценической постановке своих произведений.

Но нет, говоря о постановке своих произведений, Стравинский вовсе не обходит молчанием их оформление. Напротив, он судит об их декоративной части как весьма внимательный и весьма разборчивый ценитель!

Я задумал Фокусника в духе героев Гофмана, как лакея в тесно облегающем синем фраке с золотыми звездами, а вовсе не как русского горожанина. Арапа я также представлял себе в стиле карикатур Вильгельма

Буша, а не просто как характерного комика, каким его обычно делают Д—⁶⁵.

Что касалось декоративной части «Аполлона Мусагета», включая сюда и костюмы, я далеко не был удовлетворен. Спектакль этот представлялся моему воображению как балет в белых пачках, в строгом и условном театральном пейзаже, и всякое произвольное украшательство неизбежно искажало бы мой первоначальный замысел X—²⁰⁹. Костюмы пришлось переделывать у Шанель Д—¹⁸⁸.

Все мое участие в постановке «Игры в карты» за два месяца до премьеры исчерпывалось критикой эскизов костюмов. Последние были подсказаны великолепными «таро» и средневековыми игральными картами, но, мне казалось, они требовали пышной партитуры, соответствующей той эпохе, а не моей «ломкой» и «бездушной» музыке. Я настаивал на том, чтобы образцом для костюмов послужили современные карты, причем самые обыкновенные — такие, какие можно купить в любой лавке на углу П—⁵¹.

Нет, композитор явно не слеп к зримой реальности! Мы видим, что он заботливо обдумывает оформление своих балетов, строго следит за исполнением своих замыслов, старается подчинить музыке все остальное в спектакле. И если это ему не удастся, он отвергает сценическую постановку и отдает предпочтение концертному исполнению своей музыки. (Так было, например, с «Весной священной» после ряда неудачных, по мнению композитора, ее постановок).

Можно сказать, что отношение Стравинского к зримой реальности, к пластическим искусствам — хореографии, живописи — это вовсе не презрительное безразличие к никчемному чужаку, а, напротив, бдительное внимание к искусному напарнику, возможному сопернику. И если порой композитор отрицает декоративную часть театрального представления, то не потому, что не знает или не хочет знать хореографию и живопись, а потому, что знает их слишком хорошо и опасается конкуренции с их стороны.

В театре, где сочетаются самые разнообразные элементы, музыка часто попадает

в зависимое положение и не может рассчитывать на то исключительное внимание, какое ей уделяется в концертах ^{X—136}.

Лучший вид обороны — наступление. Стремясь поднять достоинство музыки и ее удельный вес в балетных спектаклях, Стравинский перегибал палку в другую сторону. Если когда-то музыка действительно была лишь сопровождением сценического действия, «покорной служанкой танца» (К. Дебюсси), то теперь композитор превращал танец в пластическую иллюстрацию музыки.

Этот переход от защиты униженной музыки к требованию ее полновластия интересно проследить по выделенным мною словам в приводимом ниже отрывке из дневника Ромена Роллана. Запись сделана после беседы писателя со Стравинским.

Он согласился, что **театральное представление**, по крайней мере в таком виде, как оно существует в настоящее время, **снижает ценность музыки**, эмоцию или выразительные средства, замыкая их в слишком конкретном образе. В то же время он высоко расценивает **спектакли, где сочетаются жест и движение** (вид ритмической гимнастики более художественный, чем ритмика Жака Далькроза), широкий и обобщающий, большие линии в движении. Ему не нравятся слишком богатые и слишком оригинальные декорации и костюмы, отвлекающие ум от музыкального восприятия. **Художник**, с его точки зрения, — **враг музыканта**. Мечта Вагнера о совершенном произведении искусства, где сочетались бы все виды искусства, несбыточна. Там, где есть **музыка**, она **должна быть неограниченной владычицей**. Нельзя быть одновременно слугою двух господ. Устраните краску. Краска слишком могущественна сама по себе, это целое царство. Музыка — особо.

Сотрудница музыки

Впрочем, в рассуждениях и описаниях Стравинского можно найти моменты, когда музыка форм выступает на первый план и берет верх над музыкой звуков.

Лотошники выкрикивали каждый слог своих воззваний с подчеркнутой отчетливостью и чрезвычайно медленно. Они носили лотки со своими товарами на голове и, чтобы сохранить равновесие, должны были раскачивать плечами; их интереснее было наблюдать, чем слушать Д—11.

Подобные примеры можно найти и в творчестве Стравинского.

Балет «Орфей». Вспышка струнных предваряет момент, когда Орфей срывает повязку со своих глаз, и в это время музыка молчит четыре такта, уступая пластике все внимание зрителя.

Как незаменимую сотрудницу музыки рассматривает Стравинский пластику, сочиняя «Потоп»:

Я думал, что танцоры будут продолжать ритм музыки во время музыкальных пауз.

Эта деловая речь доказывает, что былой призыв Стравинского к самоизоляции, к самодержавию музыки в балете — не более как полемический прием. На деле же композитор вовсе не старается оторгнуть свою музыку от ее зримого сопровождения,

он лишь отводит ей свое строго определенное место (С. Савенко) и останавливается там, где музыка начинает уступать другим искусствам (Ш. Рамюз).

Недаром еще в те годы, когда Стравинский выступил с первыми своими декларациями о сверхреальном характере «истинной» музыки и неполноценности музыки «описательной», ответом ему были опровергающие примеры... его собственных сочинений.

Несомненно, в произведениях Стравинского — от «Петрушки» до «Весны священной» — оптическое играет гораздо большую роль, чем хотелось бы ему самому с его новой формой самозаблуждения (А. Вейсман).

И если даже порой в споре композитор отрицал свою приверженность к пластике, уже по самой манере его речи мы легко сможем доказать обратное. Даже когда он говорит о музыке — предмете, якобы находящемся «за пределами словесных описаний», среди его выражений то и дело мелькают такие:

золотистое звучание П—451,

ритмическая пространственность П—79,

параболы звучания сирен Д—119,
дух лондонских записей моей музыки подобен
рухнувшим сводам Д—294,
из солирующих инструментов главная роль поручена флейтам, фаготам и тромбонам; мне нужно было только пятно красного и пятно синего П—61.

«Он говорит образно, пластично...» Это суждение М. Друскина о речи Стравинского нетрудно подтвердить примерами.

Регтайм из «Истории солдата» — это своего рода концертный портрет или фотоснимок жанра в том смысле, в каком вальсы Шопена являются не танцевальными вальсами, а их портретами. Боюсь, что снимок выцвел, а американцам он, должно быть, всегда казался чем-то совершенно незнакомым Д—210.

Ни на одно животное в период линьки никто и никогда еще не смотрел с таким вниманием, с каким смотрели на Направника, когда он стягивал свою перчатку, войдя в оперную яму Д—63.

Только что я получил альбом с рекламой о «Моцарте великого дирижера фон К.» Но что в действительности фон К. делает своим дирижированием с Моцартом? Разрывает его могилу, разнимает скрещенные на его груди руки и складывает их у него за головой Д—293—294.

К слову сказать, хронологически первое из зафиксированных сравнений Стравинского—пластическое.

Впервые я совершил путешествие по Волге в 1885 году, но от него в моей памяти остался только портрет царя на стене нашей каюты (что заставило меня воскликнуть «Кондуктор!», так как его фуражка и мундир подходили на форму железнодорожного кондуктора) Д—28.

Впрочем, нам для доказательства своей правоты не нужно даже выслушивать Стравинского. Приверженность к пластике была суждена композитору, написана ему на роду. И показать это можно, не обращаясь к гадалкам, вполне научным методом. Помните, как Менделеев, создав свою Периодическую систему, предсказывал новые элементы? Ученый считал, что их свойства

должны быть чем-то средним от хорошо известных свойств их соседей по Периодической таблице. Вглядимся теперь в генеалогическое дерево рода Стравинских, в ближайших соседей композитора по этой таблице. Отец Федор Игнатьевич — художник-любитель, собиратель редких гравюр. Брат Юрий Федорович — архитектор по профессии. Сын Федор — художник. Да и сам Стравинский в юности увлекался живописью, до того как безраздельно увлекся музыкой. Оттого-то и ломают голову комментаторы его писем, относящихся к переходному периоду между живописью и музыкой: что означает в этих письмах слово «писал»? Писал красками? Писал музыку?

Но и потом, когда музыка стала его жизнью, зримый мир не перестал для него существовать. Этот мир не отделялся напрочь от мира звуков на всех этапах существования его музыки — во время ее исполнения:

Я всегда терпеть не мог слушать музыку с закрытыми глазами, без активного участия зрения. Зрительное восприятие жеста и всех движений тела, из которых возникает музыка, совершенно необходимо, чтобы охватить эту музыку во всей полноте. Зачем же отказываться от него и его игнорировать, зачем закрывать глаза на факт, который лежит в самой природе музыкального искусства? Почему же не следить за движениями, которые, как, например, движения рук литавриста, скрипача, тромбониста, облегчают вам слуховое восприятие?

Все эти соображения побудили меня поместить мой маленький оркестр, исполнявший «Историю солдата», на самом виду с одной стороны сцены, тогда как с другой стороны находилась небольшая эстрада для чтеца X—122—123.

По тем же причинам мне хотелось расположить оркестр на сцене в «Свадебке» и «Байке» X—164, Д—165;

во время создания музыки:

Вид нотных знаков, нанесенных на бумагу, — это очертания первоначального замысла. Запись наглядна для меня как композитора просто потому, что я мыслю таким образом Д—230—231;

в самый момент ее зарождения:

— Не был ли когда-нибудь музыкальный замысел подсказан вам чисто зрительным впечатлением от движения, линии или рисунка? — спросил однажды композитора Р. Крафт.

— Бесчисленное число раз Д—¹⁵⁷, — ответил Стравинский.

Когда я сочинял музыку «концерт-штюка», легшего в основу «Петрушки», перед глазами у меня был образ игрушечного плясуна, внезапно сорвавшегося с цепи, который своими каскадами дьявольских арпеджио выводит из терпения оркестр, в свою очередь отвечающий ему угрожающими фанфарами^{Х—72}.

Замысел «Весны священной» зародился у меня еще во время сочинения «Жар-птицы». Мне представилась картина языческого обряда, когда приносимая в жертву девушка затанцовывает себя до смерти Д—¹⁴⁸. Должен сказать, что это видение произвело на меня сильнейшее впечатление^{Х—71}, хотя и не сопровождалось какой-нибудь определенной музыкальной мыслью Д—¹⁴⁸.

Еще один случай связан с сочинением второй из моих трех пьес для струнного квартета. Я был очарован движениями Маленького Тича (клоуна Ральфа.— Ю. П.), которого видел в 1914 году в Лондоне, и отрывистый, судорожный характер музыки, ее подъемы и спады, ритм и даже шутливый характер пьесы, которую я позже назвал «Эксцентрик», были внушены мне искусством этого замечательного клоуна Д—¹⁵⁷.

Allegro в псалме 150 было вдохновлено видением колесницы Ильи-пророка, возносящейся на небеса Д—¹⁹⁴.

Картины Хогарта «Похождения повесы», увиденные мной в 1947 году во время случайного посещения Чикагского института искусств, сразу вызвали в моем воображении ряд оперных сцен Д—²⁰⁴.

Фрагмент «Симфонии en Ut», начиная с ц. 145, не пришел бы мне в голову прежде,

чем я увидел неоновые сияния калифорнийских бульваров из мчащегося автомобиля П—⁵⁵.

После того как музыка была создана, композитор мог забыть про ее источники, а когда ему напоминали о них, указывали на явно «живописные» названия некоторых его произведений, он часто отвечал, что то были случайные и поверхностные ассоциации, что все внемузыкальное есть лишь повод и предлог для музыки, а потом она идет своим путем, развивается по собственным законам и т. п.

«Что касается меня лично, — говорит Стравинский, — то я вдохновляюсь красками, чтобы писать музыку. Но когда она написана, она должна довольствоваться сама собой, у нее есть свои собственные оттенки» (Р. Роллан).

Пусть так. Нам важно само признание композитора в том, что краски способны вдохновить его. А уж потом мы сумеем, наверное, доказать, что вдохновение такого рода для него не редкость.

На Марсовом поле устраивались празднования *Mardi gras* (масленицы. — Ю. П.), и, поскольку в них включались представления с марионетками, можно сказать, что я именно там впервые увидел моего Петрушку.

Но более красивым зрелищем были сани, запряженные оленями. Это была часть реального сказочного мира, утерянные красоты которого я старался впоследствии вновь открыть, особенно в произведениях Ханса Кристиана Андерсена («Соловей», «Поцелуй феи») Д—¹⁴.

Печиски были скучным местечком, но примерно в 30 милях оттуда находились Ярмолинцы — оживленный и живописный город, славившийся своими ярмарками. На ярмарку крестьяне съезжались в ярко разукрашенных нарядах и казались поэтому веселыми и привлекательными. Больше всего я наслаждался соревнованиями в танцах, и присядку я видел именно там; потом я использовал ее в танце кучеров в «Петрушке»; точно так же в «Петрушке» вошли казачок и трепак Д—^{17—18}.

Так выясняется, что пластические впечатления, начиная с самого детства, были для Стравинского почти столь

же обильным источником музыки, как и впечатления звуковые.

Спасибо цепкой памяти старца: она сохранила виденья первоначальных чистых дней, и те помогут нам рассеять заблуждения, которые скопились вокруг его творчества и его самого.

На предыдущих страницах мы чуть не убедились в том, что еще давно, в детские годы композитора, от мира его восприятий отпала пластическая половина, а на срезе оставшейся, звуковой, буйным побегом начал расти и цвести его музыкальный дар. Мы видим теперь, что отпавшая половина не исчезла для него навсегда.

Не отрицая истинности всего сказанного раньше, неверно было бы, однако, заключать, что мир Стравинского когда-то был сокращен до своей звучащей части. Точнее было бы сказать, что этот мир был разъят на слышимую и зримую части. Долгое время они развивались разными независимыми путями. Но наступило время, когда они опять соединились в новом, живом, ярком, выразительном сочетании — в балетах Стравинского.

«...Разъять целое на самостоятельные части и вновь собрать в новом сочетании, диктуемом задачами выразительности...»

Мы слышим знакомые слова, формулирующие суть монтажного метода. Поговорим же о его применениях к музыке.

Монтаж музыки

Произведениям Стравинского в значительной мере присущ монтажный характер. Его творчество дает немало примеров, иллюстрирующих все основные этапы монтажной процедуры: отбор, группировка, комбинирование.

Искусство комбинирования, которое и есть композиция Д-222, —

выразился однажды сам композитор.

Правда, по отношению к творчеству Стравинского перечисленные этапы монтажа следует понимать несколько иначе, чем, например, в случае кинематографа, где объектом монтажа являются фрагменты реального мира.

Для меня музыка это реальность, и, как Бодлеру, «шарманка мне приятней соловья» П—ю, —

как-то раз заметил он.

Верный своей манере использовать уже обработанное сырье, Стравинский отбирает и комбинирует элементы музыкальной формы. Прибегнув к удачному выражению К. Шеневольфа, можно сказать, что для Стравинского объектом первичного монтажного разъятия служит вагнеровский «Gesamtkunstwerk» — идеал произведения, органически соединяющего в себе элементы всех видов искусства.

Эти элементы вновь полагаются независимыми, анализируются каждый сам по себе, сопоставляются в различных комбинациях, наподобие камешков калейдоскопа, и вновь сплавляются, взаимодействуя друг с другом, в новое, не менее прочное и выразительное единство. При этом ценность элементов, как замечает П. Коллар, заключается не во внешнем облике, но в разнообразии комбинаций, в которых они сплетаются.

Способы разъятия, применяемые Стравинским, различны. Целое можно рассечь на части по различным направлениям.

Во-первых, расчленил прежде непрерывный поток музыки на временную последовательность замкнутых, тематически несвязанных эпизодов. Это было заметно еще в первых произведениях Стравинского («Жар-птица», «Весна священная», «Свадебка» и т. д.).

Во-вторых, разложить на части оркестр, сделав тут-ти исключением и перебрасывая музыку от одной группы инструментов к другой («Весна священная», «Симфония памяти Дебюсси», «Песнь соловья», «Мавра» и т. д.); распределить музыкальный материал по отдельным солирующим инструментам («Надгробная песнь», «История солдата», «Свадебка» и т. д.); сочетать эти отдельные инструментальные голоса в «диалогах» и «дуэтах»: флейта и гобой («Симфония псалмов»), рояль и скрипка («Скрипичный концерт», «Концертный дуэт»), арфа и рояль («Симфония в трех движениях») и т. д.

В-третьих, разделить обязанности, прежде принадлежавшие одному актеру, между разными исполнителями: певцы не должны отождествляться с актерами-танцовщиками и потому посажены в оркестр («Байка»); сольные голоса должны соответствовать то одному, то

другому персонажу («Свадебка»), мим не должен говорить, а чтец мимировать («Персефона») и т. д.

Из трех разобранных случаев первый качественно отличен от остальных. Здесь монтажная структура наиболее проста, и для ее схематического описания достаточно одной линии, вдоль которой идет развитие музыки, — оси времени. Главное здесь — стыковка монтажных кусков в точках деления временной оси. Поэтому монтаж такого рода можно назвать линейным, или горизонтальным, поскольку на графиках время откладывается по горизонтальной оси.

Два последних случая сложнее. Здесь для описания монтажной структуры — пусть схематичного, но обязательного отразить главное — одной линии уже недостаточно. Главное здесь — в контрапунктическом сочетании отдельных голосов и партий, развивающихся по независимым путям. Каждый из них — особая линия со своей «продольной» структурой, но встает вопрос еще и о стыковке отдельных линий между собой, о структуре такой «поперечной» связи.

Именно так подходит к этому вопросу Эйзенштейн, взгляды которого я популяризирую в данном случае. Вот что пишет кинорежиссер:

Всякий знаком с внешним видом оркестровой партитуры. Столько-то строк нотной линейки, и каждая отдана под партию определенного инструмента. Каждая партия развивается поступательным движением по горизонтали. Но не менее важным и решающим фактором здесь является вертикаль: музыкальная взаимосвязь элементов оркестра в каждую данную единицу времени.

Монтаж такого рода Эйзенштейн называет вертикальным.

Закономерности музыкальной взаимосвязи, способы монтажной сборки, применяемые Стравинским, различны, как и способы разъятия.

Поговорим сначала о сборке горизонтальной, о линейном монтаже временной последовательности музыкальных эпизодов.

Нельзя не заметить, как внимателен Стравинский к сочленениям соседних «кадров», к переходам между ними. Они могут резко контрастировать друг с другом («Симфония в трех движениях», «Симфония псалмов»),

а могут и соединяться приемом, который в кино называется наплывом, двойной экспозицией, вытеснением: конец одного музыкального эпизода накладывается на начало следующего, элементы одной темы внедряются в другую, и та постепенно перерождается («История солдата», «Свадебка»).

Забота об этом, пожалуй, шире всего проявляется в «Поцелуе феи»: каждая сцена пускает свои корни иногда на тридцать тактов в предыдущую (П. Коллар).

Эти два приема не равноценны. Если контраст, противоречие могут сцепить лишь два рядом стоящих фрагмента, то объединить отдаленные части и всю вещь в целом могут лишь аналогия, параллелизм, симметрия, понимаемые, разумеется, не как абсолютное сходство, но как некая функциональная зависимость (Б. Асафьев), наличие общей меры между отдельными частями, а также между частями и целым (П. Коллар).

Контраст дает непосредственный эффект. Подобие же удовлетворяет нас только с течением времени. Контраст является элементом разнообразия, но рассеивает внимание. Подобие порождается стремлением к единству. Потребность в варьировании вполне законна, но не следует забывать, что единое предшествует множественному ^{П—28}. Конструкция должна заменить контраст ^{Д—244}.

Художник должен избегать симметрии, но он может конструировать в параллелизмах ^{Д—227}. Форма не может существовать без тождества известного рода ^{Д—232}. Пока общий дух не схвачен, части остаются бессвязными, форма не возникает, детали не обрисовываются, музыка не говорит того, что может ^{Д—246}.

Идеал композитора — положение прямо противоположное, когда

направление следующего мелодического интервала связано с музыкальными манерами всей вещи ^{Д—182}.

Поговорим теперь о способах вертикального монтажа, применяемых Стравинским. Среди них наше внимание определенно должен привлечь такой, на первый взгляд парадоксальный. Он заключается в том, что связи между метрическими акцентами двух параллельных

голосов не вертикальны. Эти акценты сдвинуты друг относительно друга вдоль оси времени. Величина сдвига может не сохраняться от такта к такту. Таким образом, временные структуры сопрягаемых мотивов противоречат друг другу. «Косой дождь сильных долей», — образно назвал это явление В. Асафьев.

За разъяснением приема и примерами обратимся к В. Холоповой:

Простейший случай — двойная полиметрия из «Скрипки солдата» («История солдата»). Противоречие голосов возникает в результате того, что в главном голосе метр меняется, а в сопровождающем остается совершенно строгим. Ощущение временной противоречивости голосов особенно сильно потому, что аккомпанирующий голос мелодически оstinaten. На этом подчеркнуто неизменном фоне особенно выпукло, рельефно выступают метрические смены главного голоса.

Рассмотрим начало увертюры к опере «Мавра». Начальный четырехтакт — ядро темы. В пятом такте начинается первая ритмическая вариация на тематическое ядро — главный голос вступает на четверть позже и «расходится» с аккомпанементом на одну долю такта. В десятом такте начинается вторая вариация — здесь голоса не совпадают на одну восьмую, то есть на половину доли такта. Острое временное противоречие голосов поддерживается в заключительном гаммаобразном ходе, и в начале следующего раздела увертюры голоса, наконец, «встречаются», метрически совпадают.

Новым музыкальным измерением можно было бы назвать этот прием, используя выражение самого композитора, и такое сравнение было бы довольно точным. Вспомним про парные стереоснимки: объемность им придают именно несовпадение обоих кадров, почти незаметные взаимные сдвиги деталей того и другого изображения. Так плоская двухмерная фотография приобретает третье пространственное измерение. В нашем случае, ввиду того что сдвиги происходят вдоль оси времени, новое дополнительное «измерение» носит временной характер. Недаром время входит во все те понятия,

которыми исследователи характеризуют отмеченный прием Стравинского,— движение, сила, динамика, жизнь, живой пульс движения (Б. Асафьев), динамическая напряженность формы (В. Холопова), поразительная моторная сила (П. Коллар), импульсивная сила контрастных состояний личности (Б. Ярустовский), напор мускульной энергии (М. Друскин) и т. д.

Выйдем за пределы музыки. От проблемы сопряжения мелодических линий перейдем к основной для нас проблеме сопряжения звуковых и пластических мелодий.

Напомним читателю, что именно в этой связи Эйзенштейн выдвинул понятие вертикального монтажа:

Переходя от образа страницы музыкальной партитуры к партитуре звукозрительной, пришлось бы сказать, что на этой новой стадии к музыкальной партитуре как бы прибавляется еще одна строка. Это строка последовательно переходящих друг в друга зрительных кадров, которые пластически по-своему соответствуют движению музыки и наоборот.

Итак, встает вопрос о связи между звуковым и пластическим в балетах Стравинского.

Первичное движение

Разделительную линию между музыкально-звуковым и танцевально-пластическим в балетах Стравинского провести нетрудно: она отмечена следами затяжного спора между композитором и постановщиком его первых балетов Михаилом Фокиным. «Спор на меже» обострялся вопросами гонорара и потому был особенно тягостным.

Предмет спора, коротко говоря, выражался вопросом: кто автор «Жар-птицы»? Была ли музыка Стравинского лишь сопровождением к хореографической поэме Фокина, как утверждал балетмейстер? Или хореография Фокина была лишь переводом музыки Стравинского на язык движения, как полагал композитор?

Выслушаем обе стороны. Сначала предоставим слово Фокину:

Я не ждал, когда композитор даст мне готовую музыку. Стравинский приходил ко мне с первыми набросками, с первоначальными

мыслями. Он мне их играл. Я для него мимировал сцены. Он по моей просьбе разбивал свои или народные темы на короткие фразы, соответственно отдельным моментам сцены, отдельным жестам, позам. Помню, как он принес мне красивую русскую мелодию для выхода Ивана-царевича и как я просил его не давать сразу всю мелодию целиком, а при появлении Ивана на заборе, при его оглядывании чудес волшебного сада, при прыжке с забора — лишь намека на тему, отдельные нотки. Стравинский играл. Я изображал Царевича. Забором было мое пианино. Я лез через пианино, прыгал с него, бродил, испуганно оглядываясь, по моему кабинету... Стравинский следил за мною и вторил мне отрывками мелодии Царевича на фоне таинственного трепета, изображающего сад злого царя Кощея. Потом я был Царевной, брал боязливо из рук воображаемого Царевича золотое яблоко. Потом я был злым Кощеем, его поганой свитой и т. д. и т. д. Все это находило самое живописное отражение в звуках рояля, несущихся из-под пальцев Стравинского, также увлеченного этой интересной работой.

Согласен ли с этим композитор? Признает ли он, что его музыка была живописным отражением движений, изобретенных Фокиным? Нет, он отрицает это:

Фокин ставил танцы по мере того, как я частями сдавал ему музыку^{х—67}. Что касается моего сотрудничества с Фокиным, то оно заключалось лишь в совместном изучении сценария — эпизод за эпизодом, пока я не усвоил точных размеров, требуемых от музыки^{д—139}.

Что скажет на это Фокин?

Стравинский играл мне музыку в самом начале ее сочинения, а я старался передать ему каждый момент балета и взволновать его теми картинами, которые мне ясно представлялись.

Дело, как видим, сложное, да и вряд ли разрешимое так, как того хотят соперники. Целиком авторство балета невозможно присудить ни тому ни другому. Ибо чем убедительнее свою ведущую роль доказывает один,

тем более существенным кажется, насколько его понимал, насколько ему помогал другой. Насколько удачно хореограф мимировал музыкальные мысли композитора. Насколько живописно композитор отражал движения хореографа. Музыка не могла обойтись без пластики, пластика — без музыки.

Стравинский подтверждает это суждение за беседой на другую не столь болезненную тему, рассказывая о другом балетмейстере, Джордже Баланчине, своем давнем и испытанном сотруднике, о том, как Баланчин превратил «Скрипичный концерт» Стравинского в балет «Балюстрада».

«Балюстрада» была одним из самых удачных воплощений моей музыки. Баланчин сочинял хореографию, слушая запись, и я мог наблюдать за ходом рождения мимики, движений, комбинаций, композиции. Результатом явился ряд хореографических диалогов, в совершенстве скоординированных с диалогами в музыке Д—¹⁹⁶.

Я не знаю, как можно быть балетмейстером, не будучи в первую очередь музыкантом, подобным Баланчину Д—⁶⁸, —

замечает Стравинский в другом месте.

Баланчин — выпускник Петербургской консерватории. Балетом увлекался еще в студенческие годы, познакомившись с «Пульчинеллой» Стравинского. Следующей решающей вехой на его творческом пути, поворотным пунктом, по признанию самого хореографа, был другой балет Стравинского, «Аполлон Мусaget» с его дисциплинированностью и сдержанностью, постоянным единством звука и чувства.

Будучи в первую очередь музыкантом, Баланчин отлично понимал язык музыки, умел переводить с него на язык пластики.

Ну а Стравинский? Владел ли он в такой же степени языком хореографии, не имея соответствующего формального образования?

Обратимся за ответом к специалистам. Вот что пишет Л. Кирстейн, балетный критик, сотрудник Баланчина:

Стравинский в совершенстве понимает словарь классического танца. Он обладает глубоким сценическим инстинктом любителя танцев, «любителя», чья осанка столь профессио-

нальна, что кажется чистой случайностью, что он не танцор.

Еще категоричнее заявляет Г. Флейшер, автор одной из монографий о Стравинском:

Стравинский, сам незаурядный танцор, знает о сокращениях, о растяжениях телесных движений; десятилетиями он подвизался на подмостках дягилевской сцены; он писал музыку в буквальном смысле для танцоров.

И это верно. Как признавался впоследствии сам композитор, музыку для своих театральных произведений он писал, зачастую уже представляя их сценическое воплощение.

Сочиняя «Весну священную», я представлял себе сценическую сторону произведения как ряд совсем простых ритмических движений, исполняемых большими группами танцоров, движений, непосредственно воздействующих на зрителя без излишних форм и надуманных усложнений^{х-92}. Например, в «Пляске щеголих» мне представлялся ряд почти неподвижных танцовщиц^{д-68}.

Музыка «Персефоны» создавалась в соответствии с определенным планом сценического действия^{д-197}.

Я начал представлять себе постановку «Царя Эдипа» тотчас же, когда принялся сочинять музыку^{д-178}.

Независимо от Долина, хореография «Балетных сцен» принадлежала мне в том смысле, что я сам задумал порядок, характер и пропорции отдельных номеров и, сочиняя музыку, я отчетливо представлял себе танцевальную конструкцию этого бессюжетного «абстрактного» балета^{д-200}.

Я принялся за работу над «Игрой в карты», опираясь на собственные наметки подробностей действия балета, каким я его себе представлял^{п-50}.

И тут мы подходим к важнейшей особенности музыки Стравинского. Она с самого начала зарождалась в нем как движение, как жест. Вне представлений о жесте и всех движениях тела, из которых возникает музыка^{х-122},

он музыки и не мыслит (именно поэтому, как мы помним, он не мог слушать ее с закрытыми глазами).

Это первичное единство музыки и жеста было залогом «восхитительнейшего равновесия между движениями, звуками и формами», которое называли чудом ценители первых балетов Стравинского (процитирована рецензия Г. Жеона на «Жар-птицу». Воздавая должное композитору, рецензент не принижает заслуг хореографа и художника; «Жар-птицу» он называет «плодом интимного сотрудничества Стравинского, Фокина и Головина»).

Н. Набоков, которому однажды привелось наблюдать композитора в процессе творчества, пишет:

Я был удивлен параллелизмом между его позами и внутренним течением его музыки.

Это первичное движение вторило музыке, когда ее исполнял сам композитор. Т. Карсавина рассказывает о том, как Стравинский впервые играл «Жар-птицу»:

Как интересно было наблюдать его за роялем: его тело, казалось, вибрировало в ритме его собственной музыки; подчеркивая стаккато движениями головы, словно пунктиром, он прояснял основные формы своей музыки убедительнее и лучше, чем это можно было бы сделать, отбивая такт.

С. Лифарь как бы продолжает эту зарисовку своим рассказом о репетициях «Свадебки», на которых композитор присутствовал неизменно

и не просто присутствовал, а принимал горячее участие: вначале он только делал указания, сердился, жестикулировал, потом входил в азарт, снимал пиджак, садился на место пианиста — передавал симфоническую звучность балета, пел в каком-то исступлении ужасным голосом, но так убедительно, что в этом не было ничего комического, и играл до изнеможения. Под его исступленную игру все уже не репетировали, а по-настоящему танцевали.

Так первичное движение передавалось от композитора исполнителям, конструировало и формировало весь спектакль.

Наступал день премьеры, шли первые представления, и вот уже спектакль сходил со сцены, и забывался вовсе... Но музыка Стравинского переживала репертуарные сроки. И — любопытное дело! — даже об эту пору, когда первичное единство музыки и жеста уже размылось навсегда, когда жест отмирал, а музыка продолжала существовать самостоятельно, она хранила на себе четкий отпечаток отпавшей пластической половинки. Это сразу замечал каждый внимательный и понимающий ее слушатель.

Вот отрывки из нескольких статей о балете Стравинского «Петрушка»:

Мы должны обратить внимание зрителя на достоинства музыки. Она настолько изобразительно-ярка, что создает не только слуховые, но почти что зрительные, осязаемые образы. Мы видим праздничную толпу и ее движение в первую очередь в музыке (Ю. Слонимский и М. Друскин).

Внезапно раздается какой-то хриплый крик — появляется Петрушка; его раскланивание, кивание длинным носом, суетливо-фальцетная болтовня находят в музыке достигающую осязательности точность изображения (Н. Мясковский).

Музыка «Петрушки», казалось бы, прежде всего ярко театральная и должна становиться всецело понятной лишь в связи со сценическим действием. Но сила искренности и дарования, наглядность звуковых образов, яркость мыслей и острова их сплетений делают чудесное дело: даже вне сцены, без актеров и декораций музыка сама рисует одну картину за другой и вызывает их в воображении слушателей (Б. Асафьев).

Первичный жест не умирал в музыке!

Удачную формулировку этого феномена предложил французский композитор М. Кавалькоресси:

Музыка «Петрушки», если можно так выразиться, очень мускулиста.

Б. Асафьев смело обобщил эту мысль на всю музыку Стравинского:

Повсюду в его творчестве сильнейшим образом сказывается воздействие мускульномоторных ощущений и «интонаций тела».

Исходя из пантомимы и пляса, музыка Стравинского всегда полна движения, динамики, характерности и «мускульной» экспрессии.

Асафьев распространяет свою мысль и далее на музыку в целом. То же самое делает и другой не менее тонкий знаток Стравинского Ш. Рамюз:

Музыкальная реальность первоначально есть движение, непременно телесное движение, которое, исходя от тела, к телу и возвращается.

И — заметим от себя — возвращается не смутным представлением о движении, но властной силой, если в ней жив первичный жест; будит в теле мускульномоторные ощущения и вновь становится телесным движением.

В 1952 году в Цюрихском оперном театре ставилась опера Стравинского «Похождения повесы». В. Галлюзер, режиссер спектакля, не без удивления писал:

На репетициях обнаружилось, что легкость, стройность и подвижность требуются не только от голосов, но и от тел. «Похождения повесы», сверх того, потребовали от певцов танцевальной выразительности, движения такого рода, которое до сих пор ожидалось лишь от балетных танцоров. Музыка с ее хронометрическим течением потребовала соответственно упорядоченного пластического развития.

Баланчин подчеркивал:

Каждый такт Игоря Федоровича⁶, когда-либо написанный, хорош для танца.

Танцевальный элемент — доминирующее биение пульса в музыке Стравинского. Даже те вещи, которые задумывались не как балеты, содержат однозначные убедительные впечатления танцевальных движений. Когда я слушаю какое-либо из его произведений, меня так и подмывает зримо оформить ритм, мелодию и гармонию, даже тембры. Если бы я

⁶ Баланчин остроумно транскрибирует это имя: Eager Feodorovich («eager» — по-английски означает «пылкий»).

был композитором, это была бы, вероятно, та музыка, которая мне представляется.

Виртуозный композитор балетной пластики, Баланчин так и поступал, и не раз — пример тому его балеты «Элегия», «Регтайм», «Монумент Джек-уальдо», уже упоминавшаяся «Балюстрада». Так поступали и другие балетмейстеры; они дали сценическую жизнь еще примерно двадцати произведениям Стравинского, для сцены не предназначавшимся. В результате получается любопытное соотношение: балетов и других произведений, задуманных в хореографическом плане, у Стравинского четырнадцать; всего же хореографическое воплощение нашло около сорока его вещей.

Конечно, не каждая из этих сорока была поставлена успешно. Не каждому балетмейстеру удавалось в совершенстве перевести музыку Стравинского на язык танца. Особенно много претензий композитор предъявлял к первым постановщикам его балетов.

Хореография Фокина мне всегда казалась слишком сложной и перегруженной пластическими формами. Вследствие этого артисты испытывали большие трудности в координации своих жестов и па с музыкой, что приводило часто к досадной несогласованности между движениями танца и настоятельными требованиями музыкального ритма ^{X—70}.

Мясин внес в свою танцевальную композицию много вдумчивости и стройности. В движениях ансамблей встречались моменты большой красоты, когда пластический динамизм был в полном соответствии с музыкой. Все же композиция Мясина носила местами натянутый, искусственный характер ^{X—146—147}. Хореография Мясина была слишком гимнастической и далькоровской (самодовлеюще ритмичной.— *Прим. перев.*), чтобы понравиться мне ^{X—152}.

Нижинский не знал музыки, и потому держался примитивного представления о ее взаимосвязи с танцем. Он полагал, что танец должен выявлять музыкальную метрику и ритмический рисунок посредством постоянного согласования. В результате танец сводился к ритмическому дублированию музыки, делался ее

имитацией Д—⁶⁸. Во всех танцах ощущались какие-то тяжелые и ни к чему не приводящие усилия, и не было той естественности и простоты, с которыми пластика должна всегда следовать за музыкой. Как все это было далеко от того, что я хотел! X—⁹².

Между тем желания композитора были ясны и вполне выполнимы. Он вовсе не требовал от постановщиков угадывать первичные «мускульные интонации» своей музыки, не требовал ее буквального перевода на язык хореографии. Видимо, он сознавал, что такой перевод невозможен (об этом мы еще поговорим). Да если бы он и был возможен, подобное требование заранее обедняло бы балетную постановку, превращало бы ее в **тавтологический** спектакль, если использовать удачное выражение А. Шнитке.

Все эти соображения Стравинский выражал в виде четкого принципа:

Хореография, как я ее понимаю, должна обладать своей собственной формой, не зависящей от музыкальной, хотя и соразмеряемой с ее строением. Хореографические конструкции должны базироваться на любых соответствиях, какие только может изобрести балетмейстер, но не просто удваивать рисунок и ритм музыки Д—⁶⁸.

Содержание музыки следует воспринимать параллельно со зрительными впечатлениями и в то же время независимо от них, как в идеальном фильме.

Мы тотчас замечаем в этих словах явный монтажный оттенок (упоминание об идеальном фильме делает его еще заметнее). Ведь независимость зрительных и слуховых впечатлений — это уже совершившееся разъятие цельного живописно-звукового явления на слышимую и видимую составляющие.

Балет — это непрерывное слияние обеих обособленных было составляющих, это реакция синтеза, в которой оба элемента равноценны и ни один не преобладает над другим, это соединение искусств, когда одно усиливает и дополняет другое.

Музыка стала компонентом **контрапунктического** спектакля (А. Шнитке).

Встает вопрос об оптимальных способах соединения звука и пластики.

Проблему синтеза танцевальной музыки и танцевальной пластики Стравинский берет, так сказать, в клещи, рассматривает ее с двух точек зрения: как надо и как не надо поступать при ее решении.

Продолжим его отзыв о хореографии Мясина. Та, как уже говорилось, вытекала из самой музыки, но все же носила местами натянутый, искусственный характер.

У балетмейстеров это бывает нередко: их излюбленным приемом является деление ритмического эпизода музыки на составные части; они работают над каждым таким фрагментом отдельно и затем склеивают их воедино. Из-за этого дробления хореографическая линия, которая должна бы соответствовать музыкальной, почти никогда не бывает соблюдена. Подобная мозаичность нередко приводит к печальным результатам. При таком методе балетмейстер никогда не сможет найти пластическое воплощение музыкальной фразы. Складывая эти мелкие единицы (танцевальные такты), ему удастся, очевидно, получить сумму движений, равняющихся продолжительности музыкального фрагмента, но и только. А ведь музыка не может удовлетвориться простым соединением и требует от хореографии органического соответствия своему масштабу. С другой стороны, прием этот сильно вредит и самой музыке, мешая слушателю уловить музыкальную сущность танцевального отрывка. Я говорю об этом на основании личного опыта, так как моя музыка часто становилась жертвой этого плачевного метода ^{X-147}.

Это — как не надо. Об этом Стравинский говорит и убежденно, и убедительно. Ну, а как надо? Этот вопрос решен не столь уверенно.

Раскроем все же четырехручный клавиш «Весны священной» с указаниями композитора для В. Нижинского, первого постановщика балета.

Партитура содержит суть моего первоначального замысла хореографических движений и входящего в него необычного анализа ритмической структуры. Речь идет об одном из

самых ярко выраженных существующих случаев свидетельства о хореографической концепции композитора, ибо здесь композитор попытался перевести свою музыку в язык, который мог бы быть понят хореографом. Мой метод «перевода» состоял в подчеркивании важнейших акцентов и частей хореографических фраз, лишь изредка совпадавших с акцентами и фразами в музыке^{П-93}.

Вот, в сущности, и все. Ничего более конкретного, а ведь это одно из самых ярких выражений хореографической концепции Стравинского! Остается лишь пожалеть, что композитор не вспомнил здесь про идеальный фильм, не поинтересовался, как решается проблема звукозрительного синтеза в идеальном звуковом фильме, не сказал по этому поводу своих слов. Тут-то бы и стоять им рядом с именами Эйзенштейна и Прокофьева, с описанием метода «кирпичной кладки», созданного в ходе работы над фильмами «Александр Невский» и «Иван Грозный».

Дадим краткое описание метода. Его исходный тезис очень сходен с выводом Стравинского: совпадение музыкальных и пластических членений, как правило, приводит к неудовлетворительному исходу.

Слишком частое совпадение внутренних акцентов музыки и изображения неминуемо вызывает ощущение маршеобразного поведения. Это дает комический эффект. Необходимо расстыковка пластических и музыкальных акцентов. Однако их рассогласования не должны быть случайными или композиционно неучтенными. Требуется, чтобы звукозрительная слиянность музыки и действия достигалась с максимальным благополучием. В чем же должна состоять микроскопическая связь между течением музыки и игрой, контрапунктическое письмо звукозрительных членений? В «кирпичной кладке» крупных членений, в том, что акцент одного ряда старается уложиться между двумя акцентами другого ряда. Надо при этом, конечно, не забывать и то, что самые сильные места иногда выгоднее строить как раз на контракте, на совпадении границ

членения музыкальных и пластических картин (по Эйзенштейну).

(Последнее, видимо, и оправдывает те редкие совпадения хореографических и музыкальных акцентов, о которых говорит Стравинский.)

И вновь приходится произнести слова сожаления. Ведь «кирпичная кладка» Эйзенштейна так похожа на «косой дождь сильных долей», изобретенный Стравинским! Жаль, просто жаль, что найденное в плане чисто звуковом композитор не обобщил на звукозрительные сочетания.

Почему? Казалось бы, ничего специфически звукового в его находке не содержится — суть ее сугубо временная, ритмическая, а сфера проявления ритмических закономерностей отнюдь не ограничивается музыкой.

Ритм, тон и тембр — это не только музыка, и хотя они стоят у истоков музыки, они — начало всех искусств (Ш. Рамюз).

Стравинский и сам не отрицает этого:

Я понимаю слово **ритмизованный** в общем смысле, а не в чисто музыкальном^{П-31}.

Так почему же мы не находим в его высказываниях формулировки общих ритмических законов, справедливых не только для музыкальных, но и для звукозрительных образов? Чем затруднялось обобщение?

Обратимся к рассказу М. Фокина о том, как он ставил «Петрушку» и как трудно было ему согласовать движения толпы на сцене с музыкой народного гулянья:

Если бы я точно придерживался передачи ритмических и других свойств каждой фразы, которая исполняется в оркестре, то у меня на сцене оказалась бы скучнейшая и малоподвижная толпа. Это вместо веселого разгула. Почему? Да потому, что у Стравинского все действующие лица описываются по очереди, а у меня на сцене одновременно их масса.

Вывод балетмейстера понять нетрудно: перенос ритмической структуры музыкальной фразы на **всю** массу действующих лиц лишает выразительности пластику их движений.

Но ведь такой вывод справедлив лишь для случая, когда зрительный образ вторит в своем развитии звуковому **всеми** своими деталями (в сценическом действии — **все**й массой действующих лиц). А это отнюдь не

разумеется само собой: детали зрительного образа могут подчиняться в своем движении различным ритмам. К такому суждению приходит Б. Ярустовский, касаясь некоторых полиритмических музыкальных эпизодов «Весны священной»:

Как представляется, они требуют и на сцене **«полипластики»** — одновременного сочетания движений разных групп, в **разных** ритмах, но составляющих вместе с тем одно образное целое.

Как же представить себе это целое? Ритмическую структуру музыкального звука обычно моделируют с помощью воображаемой мелодической линии. Сочетание нескольких таких линий требует для своего представления уже двухмерной модели с «горизонтальным» и «вертикальным» измерением. Пластический ритм живой картины, каждая точка которой может менять свой цвет независимо от остальных, изображима лишь с помощью трехмерной модели: два пространственных измерения плоского изображения, спроектированного на сетчатку глаза, плюс одно временное измерение.

Мы опять приходим к трехмерной модели образов движения, о которой шла речь в предыдущих разделах книги. И вслед за этим мы тотчас заключаем, что полноценное перенесение ритмических принципов музыки в мир динамических зрительных образов требует ввести понятие пространственно-временного ритма. Логический анализ помог нам усмотреть предпосылки этого понятия в балетных произведениях Стравинского.

Кто знает, может быть, музыка великого композитора таит в себе еще немало подобных кладов, ценных для всех существующих пространственно-временных искусств, для будущей музыки цветов и форм?

Музыкальная субстанция

К плодотворной концепции пространственно-временного ритма мы пришли, преодолевая узость в понимании связи между ритмикой танца и ритмом музыки в балете. Можно надеяться, что еще немало интересных идей откроются нам, если мы будем чутки к ноте обобщения в суждениях о музыке Стравинского.

Полнокровность мировосприятия — быть может, наиболее точное определение художественной реальности, запечатленной в его музыке (М. Друскин).

Ты, Стравинский, заставил меня тотчас же понять, что музыкант, изобретающий тон, не обязательно должен быть чем-то вроде специалиста, что он извлекает его из живой субстанции, общей нам всем субстанции, с которой он сам сначала должен войти в соприкосновение непосредственно и по-человечески. Музыка для тебя, как я видел, существует уже в материи, в предмете. Все живое для тебя с самого начала и закономерно есть музыка (Ш. Рамюз).

Постановка произведений Стравинского на сцене является в каком-то смысле преобразованием музыки с другого конца, воссозданием мира, который Стравинский разложил с тем, чтобы создать вселенную звуков (Б. де Шлецер).

Эти слова настолько общи, что созданный ими образ безграничен: корнями своих начал, ветвями своих интерпретаций музыка Стравинского уходит в широчайший мир физических явлений...

Противоречит ли это тому, что музыка рождается как движение, как жест и, исходя из тела, к телу и возвращается? Как получается, что при этом ни замыслы композитора, ни представления слушателей не замыкаются в кругу образов движения человеческого тела?

Относительно композиторских замыслов вопрос не сложен. Пусть музыка рождается как жест — питательной средой для нее вполне может служить весь физический мир, окружающий композитора, вся открытая его чувствам природа, рассматриваемая через темперамент. Путем подражания и осмысления те или иные интонации природы превращаются в интонации тела.

Вот как трактует Б. Асафьев «Байку» — своеобразный пример «музыки во второй степени»:

Скоморох-имитатор не стремится к реальному звукоподражанию, он не петух, не лиса, а скоморох — петух и лиса. Он звукоподражает в музыке через **человечью** песню, человеческий крик, человеческий язык, и потому звери «Байки» даны в звуко-характерном подражании сквозь

те интонации, в каких человек в своем быту их имитирует, а не в плане подражания природе птичьей и звериной.

Обратимся ко второму случаю, к представлениям слушателей.

Есть у нашего восприятия такая особенность: два различных тембра, два различных динамических уровня музыки, как правило, соотносятся нами с двумя различными источниками звука либо неодинаковыми качественно, либо неодинаково удаленными от нас. В этом гарантия пространственных представлений, вызываемых музыкой:

два тела не могут в физическом мире занимать одно и то же место.

(Эта бесспорная истина процитирована не по учебнику физики, фраза взята из... «Пиковой дамы» А. Пушкина. Суждение весьма естественное, если служит поэту!)

Вот как описывает Б. Асафьев начало «Весны священной»:

Ткань вступления оживляется, расцветает, заполняется новыми голосами. Трудно описать такого рода форму оттого, что здесь все дело в движении, в непрерывном заполнении, разветвлении, распухании или «сжатии» ткани и в ее урезывании, в приливе или отливе звучаний (количественном, реально получаемом, а не только усилениями или уменьшениями силы звучности). Ткань словно дышит, то наполняясь воздухом и расширяясь, то сводясь к одной-двум линиям.

Музыкальная ткань ветвится, распухает... Звуковые образы умножаются, расширяется связанное с ними пространство.

А вот как о том же говорит сам Стравинский:

Я хотел, чтобы вступление передавало пробуждение весны, царапанье, грызню, возню птиц и зверей Д-149.

Птиц и зверей... Образ множественный, что подтверждает нашу концепцию.

(Еще более убедительные ее подтверждения музыка Стравинского дает примерами взаимодействия тембров, в частности, теми случаями, когда в таких взаимодействиях выражается драматургический замысел того или иного из его балетов. «Тембр стал образом, музыкаль-

ные инструменты — действующими лицами», — говорит об этом Б. Асафьев. И. Вершинина прослеживает эту особенность музыки Стравинского в ее развитии: от дифференциации тембров в «Жар-птице» к персонификации тембров в «Петрушке», от тембрового тематизма «Весны священной» к рождению тембрового контрапункта, который по праву считается одним из принципиальных новаторских завоеваний Стравинского.)

Музыка, расслоившаяся на тембры и динамические уровни, с трудом вливается в единичный образ движения. Возвращаясь к телу, такая музыка выходит за его пределы и расходится по разным адресам или по крайней мере создает образ сложного движения, движения больших объемов, тяжелых масс.

Вот два разных толкования балета «Весна священная».

В эпизоде «Выплясывание земли» танцоры должны утяжелить свои тела; зажигательный, грациозный, подвижный танец уступает место отягощенным, тяжеловесным движениям. Здесь заключена танцевальная проблема, которая еще никогда не была решена удовлетворительно (Г. Флейшер).

В этом балете — если только балетом его можно назвать — властвует не па, а жест. И жест — длительный, не меняющийся, и жест не одинокий, а массовый, умноженный (С. Волконский).

Но выйдя за пределы человека, музыка может связываться со всем, что человека окружает. «Алгебраические» ритмоформулы музыки допускают подстановку любых физических образов. Вполне естественно, что музыковедческий лексикон буквально насыщен такими образами. Они только и ждут момента, чтобы ярко развернуться перед взором.

За глухим ударом басов следуют всплеск, словно от бросаемого в воду камня (Б. Асафьев).

Стреттные наложения коротких, встречных и расходящихся попевок деревянных духовых создают впечатление какого-то непрерывного порхания (Б. Ярустовский).

В заключительном танце «Весны священной» ритм действует как эксцентрик, который

приводит в движение тяжелый маховик (П. Коллар).

Образы самого Стравинского в этом отношении — отнюдь не исключение из общего правила, несмотря на категорические уверения композитора в сверхреальном характере музыки.

«Молоток без мастера» Булеза звучит так, как будто кубики льда звенят, сталкиваясь в стакане^{Д-159}.

Во «Взывании к праотцам» пульсация должна быть подобна сцеплению колес в механизме^{П-90}.

В «Выплясывании земли» при начале оркестрового вихря *prestissimo* танцоры должны быть подобны крутящемуся пучку листьев, стремительно гонимых ветром, а в дальнейшем они вытаптывают землю подобно индейцам, пытающимся затушить огонь загоревшейся прерии. В «Игре двух городов» группа танцоров подобна кипящему, горячему источнику^{П-174}.

Не будем спорить, насколько точны эти образы. Каждый из них соткан в основном из ассоциаций. Я же хотел бы, выражаясь словами П. Коллара,

видеть в музыке лишь те предметы, которые она фактически содержит.

Поэтому я обращаю внимание читателя только на одну черту этих образов, но такую, которая присуща им всем. Каждый из них — это образ движения.

Заметим, что видения будущих произведений у Стравинского также носили, как правило, динамический характер. Несколькими страницами ранее эти видения были описаны словами самого композитора. Заглянув туда, можно обратить внимание и на вопрос Р. Крафта: в перечне зрительных впечатлений слово «движение» стоит на первом месте. Это слово Стравинский употреблял даже в названиях своих произведений: «Симфония в трех движениях», «Движения».

В суждениях о творческой манере Стравинского его часто сопоставляли с Пикассо. С легкой руки Т. Адорно музыку Стравинского называли «музыкальным кубизмом».

Но музыке тесно в рамках живописного полотна.

«История солдата» и «Регтайм» производят впечатление необычайной пластики. Здесь имеется параллель — скорее с трехмерным искусством скульптора, чем с иллюзорной перспективой на холсте художника («Миниатюрные эссе»).

Музыка не удовлетворяется и трехмерными образами, покуда те статичны. Как искусство сугубо временное, она предъявляет свои права на четвертое, временное измерение.

Партитура «Петрушки» поразительно пластична. Но ее пластика — не неподвижная пластика скульптуры, а пластика живого людского потока и пантомимы (Б. Асафьев).

Предмет, находящийся в статике, не поддается живописанию звуками. Но когда предмет находится в движении, то аналогически музыка может воспроизвести характер этого движения — его темп (меру скорости), ритм (модус периодичности), амплитуду (степень интенсивности) и т. д. (М. Друскин).

Недаром образы движения вызывает в нашем представлении даже самая спокойная, самая умиротворенная музыка.

Начало «Соловья» — идиллически-уютное и элегически-нежное. Тихо и спокойно реющие легкие, прозрачные облака. В центре вступления на этом красивом фоне рельефно извивается изысканно мечтательный напев. Развиваясь, он переходит в томную жалобу и истаивает, не сопротивляясь, в нисходящих секвенциях. На миг звучит одна выдержанная нота, и над ней опять всплывает в несколько измененном виде основной гармонический фон (Б. Асафьев).

Облака реют. Напев извивается и тает. Фон всплывает.

Но музыке мало и этого. Она оживляет даже те предметы, которым полагается быть неподвижными. Она рисует в воображении слушателя фантастические картины.

Уже при постановке первого балета Стравинского «Жар-птица» ощущалась потребность выйти в оформлении спектакля за пределы фотографической реальности ради наиболее реального соответствия декораций, костюмов, движений музыке Стравинского.

К сожалению, среди нас не было ни Иеронима Босха, ни Брейгеля. К сожалению, Головин, замечательный художник-колорист, любитель древнерусского искусства, остался верен себе, и его работа не гармонировала ни с музыкой Стравинского, ни с тем, что Фокин, вдохновленный ею, «моделировал» своими танцорами (А. Бенуа).

Но что же делать? Никогда, почти никогда в театре нельзя увидеть то, о чем мечтается, когда сочиняешь спектакль! (М. Фокин).

Среди фантастических находок Фокина была, например, такая:

при рассвете, после смерти Кощея, превращенные в камень воины должны были постепенно оживать. Это очень интересная задача для мимической сцены: переход из окаменелости в движение живого тела,—

пишет хореограф.

Музыка Стравинского ставит немало таких интересных задач. В звуках «Весны священной» Асафьеву чудились

буйный весенний рост природы, мощные содрогания земли-кормилицы и трепет твари перед стихийными зовами и велениями.

Эти представления реализовал Уолт Дисней в своей «Фантазии»: под музыку «Весны» шевелится земля, трясутся горы, извергаются вулканы.

Б. Романов и А. Санин, поставившие «Соловья» в 1914 году в Лондоне, оживили ковер цветов: своими движениями цветы подчеркивали решающие моменты действия.

В опере, которую Стравинский замыслил написать по либретто Дилана Томаса («его талант мог бы создать новый язык» ^{Д-130},—говорил композитор), должны были петь скалы и деревья.

Что это? Чудеса? Фантазия? Бессмыслица? Или откровение? Или пророчества новой музыки? Эта музыка должна говорить не языком звуков, но языком цветов и форм, трактуемых в столь же свободных видах движения и превращения, возникновения и преображения, как и звуковые образы в музыке звучащей.

Как полагал И. Гандшин,

творчество Стравинского олицетворяет скорее наш порыв, чем идеальную цель этого порыва.

Не делают ли эту цель отчетливее «фантастические» интерпретации музыки Стравинского? Перечень примеров, правда, невелик, но дело не в их количестве.

Я полностью согласен с выводом профессора Ловинского: «Поскольку можно доказать, что данная тенденция была показательной для своего времени и таила в себе семена будущего развития, вопрос, составляла ли она, скажем, 10, 15 или 20 процентов, не кажется мне решающе важным». В действительности же процент может быть и гораздо меньшим ^{Д-263}.

В одном из своих писем времен «Петрушки» Стравинский писал:

Что может быть лучше и прекраснее развития раз созданных форм искусства? Разве только одно — создание новых форм ^{П-464}.

А в наших «фантастических» примерах определенно видятся ростки новой формы.

В музыке прогресс означает лишь развитие языковых средств — мы можем вносить новое в ритм, звучание, структуру ^{П-277}.

А здесь новое налицо: ритм в самом общем его понимании распространяется на образы видимого мира и заставляет их «звучать» по-новому. Здесь — новые возможности, которые заманчиво использовать. Здесь — новые ограничения и новые условности, новые проблемы, которые интересно решить.

Рецензируя «Жар-птицу», Асафьев поставил задачу расширить понятие ритма от состояния и равновесия элементов длительностей и акцентов до соотношения элементов световых, цветовых и взаимосоответствия с ними динамических нюансов.

Оценивая «Весну священную» и «Свадебку», он же говорил, что эти вещи

не должны быть постигаемы в узкотеатральном плане сюжетности и что главное в них все-таки музыкально-симфоническое действие. Вероятно, к постановке, действительно достойной этих высоких созданий человеческого интеллекта, русский театр придет через симфонизацию себя (тяготение к чему уже наблюдается), то есть когда музыка будет присутствовать не номинально (оркестр за рампой или в кулисах), а когда все действие, текст, темп спектакля и конструкция его будут одисциплинированы и одухотворены ею.

Такой симфонизации, очевидно, можно достичь лишь тогда, когда законы музыки будут распространены на все искусства, союзные с ней в спектакле, когда все пластическое содержание спектакля станет музыкой цветов и форм.

Обобщение музыки

...Искусство движения и трансформаций звуковой энергии — **музыка**.

Этот обрывок фразы извлечен из замечательной «Книги о Стравинском» Бориса Владимировича Асафьева.

Слова, звучащие как определение музыки, в книге стоят на не очень видном месте, отнюдь не вбирают в себя итоговую суть какого-либо рассуждения и, видимо, вышли из-под пера довольно случайно. Но не случайно то, по адресу какого композитора написаны эти слова.

Многообразие типов и видов движений в музыке виртуозно разработано Стравинским — ни один композитор XX века не может в данной сфере сравниться с ним (М. Друскин).

Некоторые толкования музыки Стравинского (в том числе суждения Б. Асафьева о расширении понятия ритма, о симфонизации театра) подсказывают нам, что музыка может жить не только в области звука. Стало быть, упоминание о нем явно излишне в определении музыки.

Музыка есть искусство движения и трансформаций, где движение описывается языком не только звуков, но и цветов и форм.

Когда на примере Стравинского мы прослеживали возникновение музыки от самого ее праистока, от мира

физических явлений, и слышимых, и зримых, тогда мы ясно видели, что зримое всегда идет рука об руку со слышимым. Музыковеды уже давно и усердно исследуют путь слышимого от «обещаний музыки» до собственно музыки. Не пора ли обследовать соседнюю, параллельную ему трассу и проложить там путь, по которому от зримой реальности мы пришли бы к музыке цветов и форм?

Когда он будет проложен, этот путь, тогда в слова «тип движений», «образ движения» мы будем вкладывать уже не только звуковое содержание. Свои образы движения выработает музыка цветов и форм.

Опыт музыки звуков послужит ей крепким подспорьем в работе. Творчество таких мастеров, как Стравинский, поможет установить, в чем должно заключаться искусство движения и трансформаций цветового материала.

Это искусство монтажа образов движения. В своей музыке Стравинский продемонстрировал методы такого монтажа примерами «звуковой мозаики» — «Жар-птицей» и «Симфонией псалмов», «Весной священной» и «Симфонией в трех движениях». Пользуясь этими примерами, мы и в кругу цветовых образов движения сможем подыскивать такие, которые могут быть соединены друг с другом по чисто динамическим, чисто структурным признакам.

Это искусство сращивания образов движения. Примерами тому в музыке Стравинского служат «наплывы» музыкальных тем, характерные, скажем, для «Истории солдата» или «Поцелуя феи». По образцу таких наплывов можно спланировать преобразования зримых образов.

Это искусство «тождеств известного рода», которые сближают и роднят между собой звуковые образы движения в каждом произведении Стравинского и тем самым укрепляют форму произведения. Близость, родство цветовых образов движения в предыдущих разделах книги мы называли динамическим сравнением. Стало быть, и этот уже известный нам прием по-новому преподаст нам музыка Стравинского.

Это искусство сопряжения параллельных временных потоков, их управляемого рассогласования. Мы знакомы с этим приемом на примере «Истории солдата» и «Мавры». Свои применения он может найти и в сфере пластики — от простейших временных рассогласований до

контраста движений, одно из которых развивается в убыстренном темпе, другое — в замедленном.

Это искусство ветвления и слияния, растяжения и сжатия образов движения и многое другое, что не нашло отражения в этой книге.

Возможность использовать структурные закономерности музыки при пластическом «монтаже» балетных движений в свое время подметил Д. Баланчин:

При изучении «Аполлона» мне впервые стало ясно, что движения, как тона в музыке, как цвета в живописи, обнаруживают определенные родственные отношения. В групповых сочетаниях они обладают своими собственными закономерностями.

Переходя от балетных движений к образам движения в самом общем смысле, следует помнить, что пластический ритм, будучи по своей природе пространственно-временным, представляет собой гораздо более сложное явление, нежели ритм звуковой. В силу этого органического свойства цветовые образы движения требуют более сложных форм монтажа, нежели звуковые. Это ставит перед художником более трудные задачи, однако их решение способно принести и более богатые результаты.

Уроки Стравинского, однако, не сводятся к нескольким конкретным приемам. Все его творчество — это богатый урок поиска новых форм в искусстве.

Музыка Стравинского — это революция во имя всей музыки против определенного вида музыки, во имя музыкальной субстанции (в ее всеобщем значении) против того, что означает лишь обеднение.

Так говорит Шарль Фернан Рамюз, человек, в котором Стравинского восхищало

его проникновение в самую суть, его интуиция X—109.

Но музыкальная субстанция во всеобщем своем значении, как ее понимает Рамюз, — это весь наш мир, мир слышимый, но также и зримый.

Путь обобщения ведет нас к понятию музыки цветов и форм. Эта «музыка для глаз» должна внести свой порядок в сферу наших зрительных ощущений.

В словах Стравинского, цитированных в этой главе, если понимать их именно так, нетрудно усмотреть подобную

интуицию неизвестного, уже схваченного, но еще неосознанного, которое может окончательно определиться только с помощью отточенной техники П-34.

Это яркое предвидение будущего, хотя в такие моменты «будущее» никогда не бывает осознанной идеей и элементом умозаключений Д-108.

Это радость открытия целого «материка», на обработку которого пойдет много сил — многое впереди! П-461.

Но ведь пророчества опасны. Баста!.. П-64

ПОСЛЕСЛОВИЕ

Солнце еще не село; но день уже заметно потускнел, спала жара. На небольшой площади, вокруг каменной чаши фонтана собираются люди. Вода еще неподвижна в фонтанных трубках, выстроившихся изогнутой шеренгой посреди чаши. Люди ждут.

И вдруг — будто свечи разом заискрились язычками пламени: из трубок показались невысокие водяные струйки. Постояли — и вот уже растут, тянутся вверх в том неторопливом темпе, в котором раздвигается театральный занавес. Зазвучала музыка и тотчас засверкали разноцветные лампы подсветки, вделанные в дно чаши, и струи фонтана вмиг налились ярким сиянием. Они переливаются в такт звучанию музыки то синеватым, то желтоватым, то красноватым цветом и в том же ритме умеряют и наращивают свою высоту, похожие то на праздничный салют, когда, взмывая вверх, рассыпаются брызгами, то на увядающие цветы, когда опадают и утоньшаются, то на упругие колосья, когда набегающий ветер наклоняет их пенистые верхушки.

Все новые зрители присоединяются к собравшимся у фонтана, глядят, не отрываясь, на переливы цвета в зыбких струях, на живую игру этих струй...

Подобное можно наблюдать во многих городах нашей страны. Принцип преобразования звуковых мелодий в цветовые здесь несложен: электронное устройство в каждый момент времени определяет суммарную интенсивность звука на низких, средних и высоких частотах и в зависимости от этого регулирует яркость ламп подсветки — красных, желтых и синих соответственно. По такому принципу можно снабдить цветопеременной приставкой любую установку для воспроизведения музыки — от домашнего проигрывателя до репродуктора на городской площади.

Все это принято называть цветомузыкой (или светомузыкой).

Описанное представляет собою один из самых простых и недавних ее вариантов. Если заботиться о полноте и последовательности, то рассказ о цветомузыке следует начать издавека.

Еще в IV веке до нашей эры Аристотель писал в своем трактате «О душе»: «Цвета по приятности их гармоний могут относиться между собою подобно музыкальным созвучиям и быть взаимно пропорциональными».

В 1666 году И. Ньютон разложил солнечный луч в радужную полоску; разделив спектр на семь цветов, каждому из них ученый сопоставил ноту гаммы. Основываясь на подобном соответствии, француз Л. Кастель в 1734 году изобретает цветовой клавесин. С конца XIX века один за другим появляются цветомузыкальные органы — американца Б. Бишоп (1877), англичанина А. Римингтона (1893), австралийца А. Гектора (1912)...

В 1910 году А. Скрябин заканчивает свою симфонию «Прометей». Верхнюю строчку партитуры он помечает словом «Luce» — это партия света. В развитие своих замыслов о слиянии музыки и цвета композитор приступает к новой симфонии, но преждевременная смерть в 1915 году обрывает его работу.

Двадцатые годы нашего столетия выдвигают целую плеяду теоретиков и творцов музыки цвета — назовем здесь наших соотечественников Л. Термена и Г. Гидони, американца Т. Уилфреда, венгра А. Ласло, а из представителей более поздних поколений — француза Н. Шеффера, канадца Н. Мак-Ларена.

В 1959 году со своей концепцией цветомузыки выступает московский инженер К. Леонтьев. Идея нового искусства вновь становится популярной у нас в стране. Цветомузыкальные концерты идут с 1962 года в Казани, начатые студенческим конструкторским бюро «Прометей» во главе с Б. Галеевым и А. Юсфиным, с 1969 года — в харьковском Зале светомузыки, руководимом Ю. Правдюком, с 1972 года — в Студии электронной музыки при Музее А. Скрябина в Москве, организованной Е. Мурзиным и Л. Малковым. Здесь можно привести еще немало ярких примеров.

Издаются все новые книги, посвященные цветомузыке. И в каждой из тех, что изданы до сих пор, в более

или менее открытой форме звучит нерадостное признание: «Мы еще не видим образцов искусства музыкального цвета, оно еще не сложилось».

Почему же путь цветомузыки к вершинам искусства оказался столь трудным?

Создателям первых цветомузыкальных систем казалась естественной идея соответствия нот гаммы и цветов спектра. Были и такие, кто предлагал сопоставлять с цветами не ноты, а тональности. Однако эти подходы оказались несостоятельными.

Подругие милые! в беспечности игривой
Под плясовой напев вы рѣзвитесь в лугах.

И я, как вы, жила в Аркадии счастливой,

И я, на утре дней, в сих рощах и полях

Минутны радости вкусила.

Любовь в мечтах златых мне счастье сулила;

Но что ж досталось мне

в сих радостных местах?

Могила!

Вспомним написанный на эти строки К. Батюшкова «Романс Полины» из второй картины оперы П. Чайковского «Пиковая дама» — «романс любимый Лизы», вспомним его трагическое звучание, ключевое для понимания образа Лизы.

Минорная мелодия в плавных извивах трижды нарастает и спадает, своим рисунком напоминая очертания трех холмов с подножием, обозначенным тоникой ми бемоль. Высота наибольшего из «холмов» — чуть больше октавы, так что нотам мелодии-нетрудно поставить в соответствие вполне различные участки спектра. Но в какие запредельные, не воспринимаемые зрением инфракрасные глубины надобно при этом погрузиться, когда троекратно звучит заключительное слово романса, опускаясь по нотным ступеням значительно ниже тоники? Конечно, можно заново разверстать мелодию по спектру, но тогда станут едва различимыми цвета, соответствующие отдельным нотам. Если же строить цветовое сопровождение романса, исходя из тональности мелодии, то как тогда отразить отступающий от этой тональности в словах «минутны радости вкусила» звук фа-бемоль? Пройти мимо этого отступления нельзя — при всей своей мимолетности оно необычайно выразительно, так щемяще подчеркивая душевный надлом Лизы...

Даже этот анализ весьма несложной (одноголосой!) мелодии, которую простейшим (тавтологическим!) образом сопровождает мелодия цветовая, приводит нас к выводу о недостаточности взаимно однозначного соответствия между нотами гаммы и цветами спектра для целей подобного сопровождения. Еще бо́льшую обоснованность получит этот вывод, если перейти к многоголосым мелодиям, к полифонической музыке.

Приходится признать, что для равноценного цветового сопровождения музыки требуется целый ряд носителей цвета (скажем, экранов). Их многочисленность чрезмерно рассеивала бы внимание зрителей. Если же свести несколько цветов на одном экране, возникнет неоднородность в его окраске, а это, как было показано уже в первой главе книги, представляет собою элемент формы.

Так вполне логичным путем мы приходим к выводу о том, что цветовая музыка, сопоставимая со звуковой, необходимо должна быть музыкой не только цветов, но и форм.

К такому заключению приходили в своих раздумьях о музыке цвета и Скрябин, и Уилфред, и многие другие ее энтузиасты.

И еще в одном выводе едино большинство теоретиков цветомузыки: линия цвета не должна дублировать линию звука. «Я в «Прометее» хотел параллелизма, хотел усилить звуковое впечатление световым,— говорил Скрябин, работая над своей последней симфонией.— А теперь меня это не удовлетворяет. Теперь мне нужны световые контрапункты. Свет идет своей мелодией, а звук — своей».

Надо сказать, что большинство теоретиков, о котором шла речь в предыдущем абзаце,— не абсолютное. А среди практиков, создающих цветомузыкальные установки (сегодня это увлечение стало массовым), большинство, пожалуй, считают, что цветомузыка — это просто «перевод» звуков в цвета. По крайней мере на этом тавтологическом принципе основана работа и цветомузыкальных фонтанов на площадях наших городов, и мигающих цветомузыкальных гирлянд на эстрадных площадках.

Нет пока недостатка и в тех, кто не допускает мысли о том, чтобы цвет, сопровождающий музыку, образовывал какие-либо формы. «В этом случае,— писал К. Леонтьев,— смысловое содержание изображений будет скрывать фантазию слушающего музыку подобно чрезмерно детализированной программе или сюжетному истол-

кованию музыки, тогда как просто цвет способен рождать фантазию».

Что можно ответить на такое возражение? Подвижные формы, возникающие в столкновениях цветов, могут быть более или менее конкретными — от воспроизведения реальных движений до соседства на экране лишь двух красочных полей. В конце концов опыт поможет найти золотую середину в широком диапазоне конкретности. Во всяком случае поиск оптимума даст больше надежд на успех, если не суживать заранее разнообразие направлений поиска. Энтузиаста, блуждающего в своих экспериментах между предосудительными крайностями, легко упрекнуть в неточности решений. Страшен был бы этот упрек, если бы решения объявлялись окончательными. Пока это, к счастью, не так: эксперименты продолжаются, поиск еще не окончен, и широта диапазона, в котором он ведется, пока еще является скорее достоинством, чем недостатком.

Данная книга продиктована намерением найти новые возможности для преодоления тех затруднений, которые испытывает цветомузыка в своем нынешнем развитии.

Одна из таких возможностей заключается в том, чтобы изыскивать направления дальнейшего развития на базе наиболее широких истолкований понятия цветомузыки. (Ясно, например, что контрапунктическое сопровождение музыки формообразующим цветом — концепция более широкая, нежели тавтологическое сопровождение цветом однородным.) Модель пространственно-временного образа, излагаемая в книге, по мнению автора, может послужить трактовке любой из мыслимых цветовых мелодий.

Другую возможность предоставит тщательный просмотр достигнутого в других искусствах: там можно найти плодотворные идеи для будущего развития цветомузыки. При этом, если в книге рассмотрено творчество лишь четырех виднейших художников, то дальнейшие изыскания вовсе не должны ограничиваться кандидатурами столь же высокого ранга.

Мало кто в наши дни помнит С. Надсона — поэта, известнейшего в России на рубеже веков. Среди его забытых стихотворений есть, в частности, такое:

Шипя, взвилась змеей сигнальная ракета,
И целый дождь огней пролился в вышину;
Вот яркая волна пурпурового цвета

Ворвалась в нежную, лазурную волну.
Вот мечут искрами колеса золотые,
И под водой пруда и в сумраке аллей
Блестят, звено к звену, гирлянды огневые
Мгновенно вспыхнувших несчетных фонарей.
Весь озарился сад; в причудливом сияньи
Мелькают статуи, как будто смущены,
Что дерзкая толпа в крикливом ликованьи
Спугнула с их очей полуночные сны.
Клубами вьется дым... Гремит, не умолкая,
Зовущий, томный вальс. А в ясных небесах,
Свой вечный, гордый путь над миром совершая,
Плывет немая ночь в серебряных лучах...
Плывет немая ночь и, полная презренья,
Глядит, как в глубине, зияющей под ней,
Бессильный человек,
Ничтожный раб мгновенья,
Пытается затмить лучи ее огней...

Само по себе это стихотворение не выделяется в ряду ему подобных. Но в разговоре о музыке цветов и форм оно заслуживает особой ссылки, поскольку позволяет почувствовать возможное богатство, выразительность и смысловую наполненность живых картин, нарисованных даже столь скупыми и смутными средствами — бликами пламени и света.

...Работая над этюдами к одному из своих ранних полотен — «Тайной вечере», Н. Ге решил писать апостола Петра — седого морщинистого старика — с себя, тридцатилетнего. Когда сравниваешь с этим изображением предсмертный автопортрет художника, видишь, как верно еще в молодости он предугадал свой старческий облик. Любопытно, что, учась в Петербургском университете, Н. Ге готовился стать математиком. Быть может, именно те свойства его натуры, которые располагали его к точным наукам, и позволяли ему быть столь метким в своих предвидениях?

Эта история приведена здесь как аллегорическое пожелание всем, кто в своих теоретических исследованиях и технических разработках намечает пути будущего развития музыки цветов и форм, — пожелание стремиться к методологической строгости, родственной стилю точных наук, дабы яснее представлять и вернее прокладывать пути к заманчивой цели.

СОДЕРЖАНИЕ

Предисловие	3
Постановка вопроса	6
Пространство Эйзенштейна	9
Пространство Цветаевой	55
Пространство Домье	81
Пространство Стравинского	122
Послесловие	170

Юрий Васильевич Пухначев

ЧИСЛО И МЫСЛЬ.

Вып. 4

(Четыре измерения искусства)

Редактор Н. И. Феоктистова

Заведующий редакцией естественнонаучной литературы

А. А. Нелюбов

Мл. редактор Н. Т. Карячкина

Художник А. Е. Григорьев

Худож. редактор М. А. Бабицева

Техн. редактор Т. В. Луговская

Корректор С. П. Ткаченко

ИБ № 3011

Сдано в набор 02.04.81. Подписано к печати 22.07.81. А 04306. Формат бумаги 84×108^{1/32}. Бумага тип. № 1. Гарнитура литературная. Печать высокая. Усл. печ. л. 9,24. Усл. кр.-отт. 9,56. Уч.-изд. л. 8,84. Тираж 80 000 экз. Заказ 196. Цена 50 коп. Издательство «Знание». 101835, ГСП, Москва, Центр, проезд Серова, д. 4. Индекс заказа 816723.
Киевская книжная фабрика. 252054, Киев-54, ул. Воровского, 24.