

Сергей Михайлович

ЭЙЗЕНШТЕЙН

НЕРАВНОДУШНАЯ

ПРИРОДА





The Building to be built

< 70%-ная анимация > Moscow

10/11 39.

**Сергей Михайлович
Эйзенштейн**

**НЕРАВНОДУШНАЯ
ПРИРОДА**

**Том первый
ЧУВСТВО КИНО**

МУЗЕЙ КИНО
ЭЙЗЕНШТЕЙН-ЦЕНТР
МОСКВА, 2004

Российский Государственный архив
литературы и искусства
Эйзенштейновский центр
исследований кинокультуры
Музей кино

Издание осуществлено
при финансовой поддержке
Министерства культуры (Служба кинематографии)
и Министерства печати и информации
Российской Федерации

Составитель,
автор предисловия
и комментариев
Н.И.Клейман

Редакторы
В.В.Забродин,
А.С.Трошин

Художник
А.А.Семенов

Фото на обложке
С.М.Эйзенштейн
в Голливуде, 1930

- © Эйзенштейн-центр. 2004 г.
- © Музей кино. 2004 г.
- © Клейман Н.И. Составление,
предисловие, комментарии. 2004 г.
- © Семенов А.А. Оформление. 2004 г.

«...пафос всегда есть страсть, возжигаемая в душе человека идеею и всегда стремящаяся к идее, — следовательно, страсть чисто духовная, нравственная, небесная. Пафос простое умственное постижение идеи превращает в любовь к идее, полную энергии и страстного стремления. В философии идея является бесплотной; через пафос она превращается в дело, в действительный факт, в живое создание».

*Виссарион Белинский,
«Сочинения Александра Пушкина»,
статья пятая, 1844*

«The Film Sense»

27 января 1943 года, через четыре дня после своего 45-летия, отмеченного скромно и сдержанно, так как исход Сталинградской битвы был пока неясен, а с ним и победа над фашизмом находилась еще в поле надежды и веры,

в необычно холодном для местного климата «сердце Азии» — в казахской столице Алма-Ата,

в переполненном «лауреатнике» — общежитии самых знаменитых кинематографистов, эвакуированных из Москвы и Ленинграда,

в тесной комнате, забитой книгами, рукописями, рисунками, а также эскизами и фотопробами к «Ивану Грозному»,

примостившись на топчане со стопкой бумаги и фанеркой на коленях, так как для письменного стола места не было,

Сергей Михайлович Эйзенштейн

смог, наконец, закрепить на «дневниковом» листке долгожданную радость:

«В день памяти самого нелегального события моей жизни — в день моего рождения — пришла, наконец, моя книга «The Film Sense», изданная Harcourt & Brace, N.Y., под смотрением и радением Jey'a Leyd'yi'.

Кажется, первый раз в жизни по поводу первой моей книги — абсолютно доволен тем, как она вышла. Лучше не придумаешь. Джейка — абсолютный молодец.

Даже суперобложка такая, какую мне хотелось: абсолютно бульварная — желтая с черным, как обложка детективного романа. На ней мой лик с абсолютно непристойным взглядом и улыбкой Джоконды. Это срез с фото, сделанного Хименесом в Мексике в 1930-м году. В правой руке около щеки я держу... сахарный череп из атрибутов «Дня смерти» (ради которого я, в основном, вообще в Мексику-то и съездил). Череп срезан, и осталось полуироническое выражение на лице и сверлящий глаз из-под чуть-чуть вздернутой левой брови. Со-

1. Джей Лейда (1910–1988) — американский режиссер, киновед и педагог, ученик Эйзенштейна по ВГИКу, переводчик и редактор многих его трудов.

1. ... «он знает ваше будущее» (англ.)...

2. Цитируется по рукописи, хранящейся в фонде С.М.Эйзенштейна в Российском государственном архиве литературы и искусства (РГАЛИ, фонд 1923, опись 2, единица хранения 1170 — далее при ссылках на этот фонд указываются лишь номера описи и единиц хранения, по типу: 2—1170, а также, в необходимых случаях, номера листов).

3. В родных краях на «дружескую акцию союзников» отреагировали довольно быстро. 7 января 1943 Сергей Михайлович записал в дневнике: «Госкиноиздат предлагает по телефону госкиноиздаться в объеме десяти печатных листов избранными статьями по искусству вообще и по киноискусству в частности. Лестно, по военному времени. Однако Америка и Англия изданием сборника моих статей опередили Госкиноиздат» (там же).

вершенно облик типа «he knows your future»¹ или в этом роде на книжечках по гипнозу, животному магнетизму и т. д. Великолепно.

Лицо, слегка смещенное по оси, перекрещивают две тоненькие белые полоски крест-накрест. Скрещение приходится на высоте лба над правым глазом.

Не то намек на волосяные нити визира кинокамеры или прицельной трубки артиллерии»².

Наконец-то вышла на белый свет книга *Эйзенштейна*. Она могла бы быть четвертой или даже пятой. Но на протяжении четырнадцати лет все затевавшиеся Сергеем Михайловичем издания срывались — «под давлением объективных обстоятельств». В 1940-м начал складываться сборник новых статей о кино — и тут «сверху» предложили ставить «Ивана Грозного». А вскоре началась война...

Странным образом вторжение нацистов в Советский Союз оказалось тем «объективным обстоятельством», которое не помешало, а помогло рождению первой книги Эйзенштейна. Американцы и англичане воспринимали теперь «Советы» уже не как соучастника дьявольского «пакта Гитлера–Сталина», а как союзника в битвах с нацистским агрессором. Издание «The Film Sense» в трагическом 1942-м в Нью-Йорке, а затем в Лондоне стало материальным и символическим «проявлением симпатий к далеким русским друзьям»³.

В «записях для себя» Эйзенштейн использует лишь английское название — «The Film Sense». Кажется, не трудно догадаться — почему.

Английское слово *the sense* переводится как *чувство, ощущение* только в первом из своих значений. Его можно понимать еще и как *смысл, значение* и даже как *сознание, разум, ум*... Скорее всего, именно это амбивалентное, столь значимое для автора *единство чувства и смысла* определило название книги.

Но если бы Сергею Михайловичу пришлось «переводить на русский» имя, удачно найденное для англоязычного первенца, — он наверняка предпочел бы «*Чувство кино*».

Не потому лишь, разумеется, что оно сродни «*чувству юмора*» (*the sense of humour*), столь характерному для Эйзенштейна. И не только потому, что эта «формула» намекает на необходимое режиссеру природное и профессионально воспитанное дарование, подобное «*чувству слова*» у писателя или «*чувству ритма*» и «*музыкальному слуху*» у композитора. Не потому также, что, давно преодолев рационализм ранних манифестов, он и не брался абстрактно определять «*смысл кино*».

В «The Film Sense» речь шла прежде всего о *чувственной* стороне кино, через которую только и может воплотиться, чтобы впечатлить зрителя (то есть запечатлеться в его чувствах и памяти), *смысл* вещи: пресловутый «идейный замысел» лишь для профанов существует вне плоти произведения.

Чувственные («регрессивные») формы широко понимаемого мышления как абсолютно необходимую компоненту творчества Эйзенштейн обосновывал — исторически, психогенетически, психоаналитически, искусствоведчески — книгой «Метод». Он разделил ее на испо-

ведально-теоретическое исследование «Grundproblem» и серию аналитических этюдов о «тайнах Мастеров» («Метод II»). Перспективы публикации этой явно еретической для «марксоидов» книги были тогда весьма туманны. Но если бы вдруг удалось «киноиздать» ее — коллеги не преминули бы упрекнуть автора: «Кому, кроме Вас, нужен этот парад эрудиции? Вы обещали нам «оперативную эстетику» — практическое руководство «вне понятия прекрасного» и прочих отвлеченностей. Что делать *режиссеру-производителю* с Вашими обобщениями и положениями?!»

В предвидении таких упреков и затевались одновременные книжесегменты, которые вместе составили бы «единый шар». Сборник «The Film Sense» был прямым продолжением книги «Монтаж» и имел право называться «Монтаж-II». Его можно воспринимать и как применение на практике некоторых идей «Метода» — как своего рода «Метод-III». Однажды Сергей Михайлович записал на клочке бумаги иронический эпиграф «к переходу от положений [*Метода I*] к *Методу III*» — чисто английский диалог из детектива Дороти Сейерс «Пять ржавых селедок» (Dorothy Sayers, «The Five Red Herrings»):

«Man! It's as plain as the nose on your face».

«But...» — said the Chief Constable.

«But...» — said the Inspector.

«But...» — said the Sergeant.

«But...» — said Constable Duncan...

«Imph'm, — said the Fiscal. — All these theories are very interesting...»

И добавил к разговору полицейских реплику своего Читателя:

«But, — said the Reader. — What does it give us for our practical needs?»⁵

Изображение. Образ. Композиция

Единственное в «The Film Sense», что могло бы вызвать огорчение автора, — перевод названия первого из четырех разделов книги. Его текст, напечатанный в журнале «Искусство кино» под заглавием «Монтаж 1938», в книге озаглавлен как «Word and Image» («Слово и Изображение»). Название как будто логичное: текст построен в основном на примерах из словесности. Но в русском варианте сборника Эйзенштейн, видимо, переименовал бы статью иначе.

Не вина — беда перевода состояла в том, что в английском *Image* (как и в немецком *Bild*, как в аналогичных словах многих других языков) не различаются два понятия, для русского глаза и уха очевидные, «как нос на лице»:

изображение и образ.

Эти понятия фундаментальны не только для эстетики самого Эйзенштейна, но, по его убеждению, для искусства вообще.

Изображение — то, что мы непосредственно видим в повседневном, окружающем нас мире. *Образ* же есть «обобщение по изображению» — то, что объединяет данную частность с другими частностями или с неким целым в определенную *общность* и выявляет для нас в мире некое

5. «Послушайте! Это так же очевидно, как нос на вашем лице».

«Однако...» — сказал

Начальник Полиции.

«Однако...» — сказал

Инспектор.

«Однако...» — сказал

Сержант.

«Однако...» — сказал

Полицейский Дункан...

«Хм-м, — сказал

Судебный Исполнитель.

— Все эти теории очень

интересны...»

«Однако, — сказал

Читатель. — Что это дает

нам для наших практи-

ческих нужд?» (англ.)

закономерное единство, чаще всего эмпирически незримое, — если угодно, смысл видимого.

Образ имеет прямое отношение к нашему восприятию мира — к «механизмам» мышления и суждения о реальности. Немцы закрепили этот аспект в слове *Gestalt* и построили на нем концепцию *Gestalt-Psychologie*. Однако Эйзенштейну мало сугубо психологического значения и понимания термина («мысленный образ»).

Русское слово образ содержит и иной аспект — не случайно им обозначают икону: оно восходит к древнегреческому *εἰκών* (*εἰκών*) и адресует нас к самому миропорядку. С.С.Аверинцев дает образу как иконе такое определение:

«В языке греческой православной традиции это слово очень насыщенное, с большим числом глубинных коннотаций. Оно употреблялось не только для обозначения предмета сакрального искусства, но прежде всего как богословский технический термин в контексте толкования видимого мира по отношению к невидимой реальности. «Воистину видимые вещи — явленные иконы (*εἰκών*) вещей невидимых», — говорит тот великий богослов эпохи патристики, чьи труды сохранялись на протяжении столетий под именем Дионисия Ареопагита. Всё творение функционирует как «икона»; для разума, ищущего Бога, всё есть «икона» в смысле известного высказывания Гёте обо всех вещах как «лишь притче» (*nur ein Gleichnis*). Но это остается истинным, согласно византийскому богословскому учению, даже за пределами царства сотворенных вещей. Нетварный Логос и Сын Божий, т. е. Сам Христос, есть, по апостолу Павлу, истинная икона Бога невидимого (2 Кор. 4, 4; Кол. 1, 15). Таким образом, богословие Иконы становится ее христологической основой»¹.

Иконоборцы настаивали, что Ветхий Завет запрещает человеку создавать всякое изображение зримого мира («Не делай себе кумира и никакого изображения того, что на небе вверху, и что на земле внизу, и что в воде ниже земли» — Исх., 20, 4).

Но Эйзенштейн помнил о том, что, согласно Библии, сам Человек сотворен по образу и подобию Божию! Не вдаваясь в богословские вопросы, он в собственной практике, на лекциях во ВГИКе, в полемике с критикой и коллегами решал загадку различия и единства образа и подобия в искусстве. В той или иной мере почти все его зрелые труды посвящены осмыслению этого противоречивого единства.

От официозных критиков и полупросвещенных зрителей, понимавших жизнеподобие как основной критерий реализма, он отбивался публицистическими статьями, хлесткими остротами или ссылками на авторитетное мнение Пушкина (из наброска статьи «О народной драме и драме «Марфа Посадница»):

«Правдоподобие всё еще полагается главным условием и основанием драматического искусства. Что, если докажут нам, что и самая сущность драматического искусства именно исключает правдоподобие?».

Задача как раз и заключалась в необходимости понять и доказать эту сущность. Рассматривая в «Метод» *grundproblematiku* искус-

1. Цит. по изд.: С.С.Аверинцев, «София—Логос. Словарь», Киев, «Дух і Літера», 2001, с.11–12.

ва, Эйзенштейн пришел к следующим (в кратком и упрощенном изложении) выводам.

Если наука аналитически дифференцирует («разывает», «дробит») единую картину мироздания ради познания закономерностей его отдельных явлений, от атома до космоса, для которых, согласно научной логике, «безразлично» существование человека, то искусство призвано вернуть людям целостное восприятие мира, включая «внутреннюю реальность» человека...

Ученый, выводя «объективные законы Вселенной», оперирует прежде всего рациональными «слоями» и способами мышления — художник же, связывая самые разнородные явления в «микрокосм» своего произведения, использует не только дифференцирующую логику, но и «глубинные слои» мышления, «комплексное» восприятие и «пралогическое» толкование мира в чувственных формах...

Искусство является законным наследником «первобытной стадии» культуры и применяет в своих целях «механизмы» древнего мышления — *ассоциирующего* (связующего разрозненные, подчас безотносительные друг к другу явления «переносом» их свойств в некое, пусть мифологическое единство),

анимизирующего (наделяющего «душой» все предметы и процессы природы),

магического (убежденного в способности воздействовать определенными «операциями» на окружающий мир, на богов и людей)...

Опираясь на ранние формы мировосприятия, оно вырастает из всей толщи чувственности человека, объединяющей его с органическим, неорганическим, энергетическим «мирами», но одновременно через «мифологический строй» мышления оно причащает человека тем тайнам Бытия, которыми испокон веков занималась религия и которые в новое время взялась разгадывать наука...

Синтез пралогической («регрессивной») и логической («прогрессивной») тенденций обеспечивается, по Эйзенштейну, *образным* мышлением — основой *творческого* сознания, которое необходимо как для деятельности художника, так и для восприятия его произведений зрителем (слушателем, читателем)...

Согласно такой концепции, *образ* возможно понимать не только как *фигуру* (метафору, синекдоху, метонимию и прочие «тропы» в словесности или скульптуру, икону, сценический персонаж и другие «воплощения идей»), но и как *структуру* (архитектурный план собора, или закон построения фуги, или ритм соотношения масс, линий и цветовых пятен во фреске, которые тоже суть метафоры «иконического» характера).

Впрочем, от слова «структура» Эйзенштейн обычно отказывался:

«Образ же, видимо, — перенос метафоры на элементы структуры! То есть когда невозможна метафорическая *формулировка*, а [возможна] лишь моторная репродукция — воспроизведение в движении (монтажа, драмы, сюжета, строя, лада, ритма) этой «переносности».

NB. Everywhere <Везде> говорить «закон *строения*», а не *структура* (тогда всюду будет речь о форме в гегелевском смысле).

Метафора в законе строения есть образ вещи. Перенос! А с переносного мышления дело переходит на верный уровень психологического развития: условное и безусловное [реагирование]¹.

Последняя фраза этой черновой заметки — реликт раннего увлечения автора рефлексологией Павлова и Бехтерева: Сергей Михайлович явно имеет в виду логическое и чувственное «реагирование». Существенным является то, что слово «структура» для него *статично*, а форма в искусстве, понимаемая как «закон строения», включает в себя *диалектичное и динамичное становление «вещи»*, словами часто не формулируемое, но ощущаемое и передаваемое в *движении*.

Одна из самых принципиальных статей «оперативной эстетики», написанная в 1939-м, названа «О строении вещей». В заглавии — явный намек на поэму-трактат древнеримского философа-эпикурейца Лукреция Кара «О природе вещей» — «De rerum natura». Был бы согласен Сергей Михайлович, если бы название его статьи перевели на латынь как «De rerum structura»?²

Чаще всего он пользовался третьим термином, отражавшим как *процесс строения вещи*, так и *результат «объективации»* этого процесса в ее *структуре*, — *композиция*.

Композиция — закономерное соотношение всех элементов, из которых строится произведение, от мельчайших частей до пространственно-временного целого, — была предметом заботы Эйзенштейна с юности. И именно композиция («форма в гегелевском смысле слова»), укорененная в почве пра-логической *образности мышления* и устремленная к высотам пост-логической *образности искусства*, представлялась ему «*пределом содержания произведения*».

Еще студентом Петроградского института гражданских инженеров он испытал эмоциональное потрясение от лекций профессора математики Сохоцкого, который очень образно рассказывал, например, как «полк бесконечно малых величин устремляются к пределу». Возможно, под впечатлением от этих лекций Эйзенштейн иногда использовал математические понятия как метафоры — в таком, например, наброске без даты:

«Композиция в отношении изображения — как дифференциал, который, по Марксу, «есть алгебра к алгебре» («Под знаменем марксизма» № 5).

Композиция как вторичное отражение действительности.

Мы на этапе, когда искусство достигает полной меры [развития].

Арифметика передвижничества и единичного случая.

Алгебра обобщения (конструктивизм).

Дифференциальное исчисление — алгебра алгебры — в вопросе композиции³.

Если бы, читая заметку Маркса, он точнее вспомнил уроки Сохоцкого, то сравнил бы композиционное творчество с исчислением *дифференциальным и интегральным* (как, впрочем, не раз делал позже).

Тем более что на практике ему приходилось непосредственно *интегрировать* разнородные «элементы» и «измерения» в целостную композицию произведения кино — искусства изначально *пространствен-*

2. Возникшая годы спустя семиотика признает в Эйзенштейне предтечу и ссылается на многие его идеи, наблюдения, выводы, но полностью его теория в структурализм не вписывается и выходит за обширные рамки семиотики.

но-временного, ставшего затем звукозрительным, с недавних пор еще и цветным, а в перспективе получавшего возможность обрести также стереоскопию и стереофонию.

Какие закономерности композиционного интегрирования (монтажа — в широком понимании слова) должен или по крайней мере мог бы учитывать режиссер в «богоподобном деле» — в сотворении экранного мира?

Проблемы экранного многоголосья

Еще первый манифест «Монтаж аттракционов», родившийся в 1923 году из опыта первого самостоятельного спектакля Эйзенштейна «На всякого мудреца довольно простоты», провозгласил равноправие всех элементов театрального «аппарата» — перед лицом автора (для выражения его замысла) и перед лицом зрителя (для достижения аттракционности, то есть впечатляемости результата).

Молодой режиссер дифференцировал зрелище не только по грубым, банально-очевидным «составляющим» спектакля (пьеса, мизансцены, актерское действие, декорационная среда, музыкально-шумовое оформление и т. п.), но и по тонким членениям каждого из этих «измерений».

Членения (ситуация, реплика или даже словесный каламбур, жест, интонация или просто тембр голоса, покрой или цвет костюма, музыкальный ритм или шокирующий шумовой эффект и т. д.) тоже не были простыми «элементами» — они поддавались дальнейшему «расщеплению» и могли вступать в реакцию друг с другом. Эйзенштейн изобретательно *переключал* «воздействующий механизм» с одного «измерения» на другое и *комбинировал* элементы, что позволяло ему охватывать зрительское восприятие с нескольких сторон и на разных «уровнях».

Он убедился также, что каждое «измерение» способно стать полноценным «каналом», а лучше сказать — «голосом» для смыслового и для эмоционального выражения и воздействия. Он учился использовать каждый «элемент» как эффективный «инструмент» композиции. Обнаружилось, что эти «голоса» и «инструменты», как и в музыке, могут «звучать» и развиваться не только в унисон или аккомпанируя один другому, но и дополняя или опровергая друг друга: с их помощью можно было создавать *контрапункт*, разворачивая «тезу» во всех мыслимых вариациях и сочетаниях¹.

Так уже в юношеском озорстве «Мудреца» и мальчишеском фальцете первых манифестов, а затем в кино, где режиссер обрел еще более многообразный и сложный материал, еще более гибкие возможности монтажного контрапункта, еще более тонкий инструментарий анализа, проявилось то, что станет одним из самых существенных свойств «мира» Эйзенштейна, — его *полифонизм*.

Полифоническое переплетение тематических линий и типажных групп в массовых сценах вызывало всеобщее признание. С почтительным, но прохладным равнодушием на родине и за рубежом восприняли

1. О своих исходных позициях в режиссуре, о концепциях монтажа аттракционов и выразительного движения, а также об их дальнейшей эволюции Сергей Михайлович подробно рассказал в книге «Метод» (М., Музей кино и Эйзенштейн-центр, 2002).

его статьи «Четвертое измерение в кино» и «Драматургия киноформы». Здесь анализ полифонических возможностей кино шел уже не только на уровне сюжетного материала — предлагалось при выстраивании семантических и чувственных «полей» фильма учитывать крупность и плотность изображения, ритмы и направления движений, объемы предметов и линии композиции, характер света и тени, ибо *визуальный контрапункт мог драматургически развиваться и на уровне «обертонов» кинокадров*¹.

1. См. раздел «Приложения» в книге: С.М. Эйзенштейн, «Монтаж», М., Музей кино, 2000, с. 503–533.

Споры, а то и насмешки навлекла на себя «Заявка», которую вместе с ним подписали Григорий Александров и Всеволод Пудовкин. Поддерживая приход звука на экран, этот манифест предупреждал об опасности превращения кино в «сфотографированный разговорный театр» и требовал *на первых порах, в целях профилактики от натурализма и для изучения выразительных возможностей, экспериментально и временно использовать звук (диалоги, музыку, шумы) только асинхронно, в резком несовпадении с изображением*².

2. Там же, с. 482–483. Эйзенштейн любил приводить простой, но наглядный пример конструктивной асинхронности на экране: скрип ботинка «преступника» совмещается не с изображением этого ботинка, а с испуганным лицом прячущейся «жертвы».

Но зритель толпами валил на говорящих и поющих актеров, грохочущие пистолеты и журчащие ручейки — идеи *аудиовизуального контрапункта* в «Заявке» явно «противоречили времени»...

Однако суть дела была не в «многосоставности» этого вида искусства, а в склонности и способности художника «по-баховски» распоряжаться ею. Во время работы над многострадальным «Бежиным лугом» Эйзенштейн объясняет Сергею Михайловичу Третьякову, тезке и соратнику по театру Пролеткульта, свой тип общей композиции фильма:

«Сегодня правильно определил Третьякову разницу между Бахом и другими. Может быть, это не совсем верно для Баха, но правильно для меня. <...> Здесь взята теза. А priori определенная и разбитая на многообразие ее претворений, откуда она вновь собирается в несравненном эмоциональном обогащении. Теза не «раскрывается», а переживается во всех оттенках аффекта. Иной путь — развертывание хода становления тезы, когда ей «подставляются» препятствия, и в преодолениях и столкновениях с ними движется и в конфликте развертывается теза и путь обще-драматургический. <...>

Бах и fuga — это как мгновенность, задержанная на время течения музыкального произведения.

Отсюда ощущение сверхвременности. И последовательность здесь — лишь как *élément voulu et non indispensable* «элемент желаемый и не необходимый». Поэтому и допустимость хроникально-поступательного времени во внешнем сюжете («Потемкин», «Бежин Луг») — последовательность изображаемых событий, а не смена перипетий, имеющих *self importance* «самостоятельную значимость» как костяк становления. Это не грубо «две силы, разнонаправленные и в своих столкновениях слагающие [сюжет]», etc. А это одно положение, представленное в противоположностях и их взаимном взаимодействии.

И не только в противоположностях, но во всем многообразии мыслимого его претворения и существования. Этому типу принадлежит максималь-

ный патетизм, ибо он воспроизводит схему становления всего сущего и бывающего. <...>

В идеале может быть (по синтезу апуhow <как-нибудь>): сюжет — законами Бетховена, а форма — Баха»¹.

Снимая «Бежин луг», Эйзенштейн читал книгу Альберта Швейцера «Бах». Ему были близки и понятны мысли этого философа-гуманиста, врача и музыканта о природе творчества, проявившейся в баховской «гармонической полифонии»:

«Музыка кантора школы Фомы кажется нам современной, поскольку она резко порывает с неопределенностью звукового изображения и с предельной силой стремится выразить то, о чем говорит связанная с ней поэзия. Музыка хочет конкретно изображать. <...>

В действительности материал, которым пользуется художник, — нечто второстепенное. Он не только живописец, или только поэт, или только музыкант, но все они вместе взятые. В его душе живет и живописец, и поэт, и музыкант. Его творчество основано на их взаимодействии. <...>

До того момента, как художественная мысль реализовала себя в определенном языке, она остается комплексной. Ни живопись, ни музыку, ни поэзию нельзя считать абсолютным искусством, образцом для других искусств, которые затем объявляются ложными; в каждом художнике живет еще и другой, участвующий в его творчестве. <...> Искусство в себе — не живопись, не поэзия, не музыка, но творчество, в котором они все объединены. <...>

Не только творчество комплексно; искусство восприятия комплексно в не меньшей мере. <...>

Музыкальная восприимчивость до известной степени есть способность звукового видения, какого бы рода оно ни было: видение линий, идей, образов или событий. И даже там, где мы не подозреваем, присутствуют ассоциации идей»².

15 января 1936 года Сергей Михайлович набросал заметку «Experience in Sound <Опыт в звуке>». На примере первого эпизода «Бежина луга» («Похороны матери») он пояснил сотруднику «Мосфильма» Якову Зайцеву свое понимание экранного многоголосья:

«Звукозрительная полифония.

Зайцев предлагал, чтобы плач уткнувшегося в плечо матери Степка был бы передан музыкой. Пошлятина как метод!

Оспаривая его точку зрения, дал конкретное решение — из него принципиальные выводы. <...>

В сцене «Степок и труп матери» отчетливо:

I { Плач мальчика — игрою в кадре
«Равнодушие природы» [— композицией кадра]
Смерть матери — музыка в кадре

Это правильная полифонная схема.

Пошлятиной было бы:

II { Плач игрою
Плач композ[ицией] кадра
Плач музыкою

1. Дневниковая запись от 28 октября 1935 (2–1153).

2. Цит. пер. Я.С.Друскина по изд.: Альберт Швейцер, «Иоганн Себастьян Бах», М., «Музыка», 1965, с.323–328.

Это — «ползучий» синхронизм, а в первом случае принципиально-образная синхронность. Синхронность должна быть *не в изображаемом, а в образном*. <...>

Обобщение — «образ смерти» — в музыке выразимо.

Изображение «образа смерти» — «труп-покойник» — невыразимо.

«Анекдот» — плач мальчика — композицией соразмеренности в кадре дает образ монументально-лирического сурового космизма тишины природы («тихо-то как»). <...>

Примеры из яликов «Потемкина» иллюстрировали «графическую» непрерывность композиционного движения сквозь куски. Отсюда же извлекаются примеры единства *образного* строя, идущего сквозь ряд кусков.

Причем здесь образность — обертоно-комплексного порядка (графика, свет, ракурс, цвет etc. в совокупности, при возможном условии несовпадения и соответствия по каждому составляющему признаку в отдельности)¹.

Ключевая формула заметки: «Синхронность должна быть *не в изображаемом, а в образном*». Обоснованию ее, выяснению роли *образной и обертоно-комплексной синхронизации* (то есть *гармонизации*) «голосов» и был посвящен цикл работ, включенных в «Чувство кино».

Любопытно, что полифоническая композиция первого эпизода «Бежина луга», помимо темы смерти (матери) и темы страдания (сына), включает в себя третью тему — «равнодушной природы», которой надлежит, как и в стихотворении Пушкина, «у гробового входа / Красною вечною сиять». Быть может, отсюда пошел первый импульс к преобразованию пушкинской метафоры в название будущей книги — «Не равнодушная природа».

Этому поэтичному заглавию исследования 1945 года Эйзенштейн придал «уточняющий» научный подзаголовок: «Музыка пейзажа и судьбы монтажного контрапункта на новом этапе». Но, завершая рукопись, подчеркнул, что вышел за рамки профессиональных проблем экранного многоголосья:

«Ибо — черт возьми! — «неравнодушная природа» прежде всего внутри нас самих: неравнодушна прежде всего не природа вокруг нас, но наша собственная природа — природа человека, который не равнодушно, но страстно, активно и созидательно заинтересованно подходит к миру, который он пересоздает»².

Можно было бы счесть такой пассаж всего лишь типичным финальным tutti, к какому Эйзенштейн не брезговал прибегать, особенно в 40-е годы, заглушая победными трубами, литаврами и «тарелками» еретичный по тем временам «формализм». Но тут отразилось и самоощущение той части человечества середины XX века (отнюдь не только «строителей социализма»), которое искренне полагало, что пересоздает весь мир. Кроме того, в этой фразе с почти пародийной торжественностью выражена «прагматика» эйзенштейновской концепции творчества. Социальную функцию искусства многие современники Сергея Михайловича действительно видели в том, чтобы «страстно, активно и созидатель-

1. Подлинник в РГАЛИ, 2–1154. Текст впервые напечатан в сб.: «Историческое творчество С. М. Эйзенштейна», М., ВНИИК, 1985, с. 46–47. Упоминаемые в нем «примеры из яликов «Потемкина» — аналитическая часть статьи «Эф О чистоте киноязыка» (1934), включенная в главу «Межкадровый конфликт и пластическая непрерывность» книги «Монтаж» (с. 106–113).

2. Цит. по изд.: Сергей Эйзенштейн, «Избранные произведения в шести томах» (далее в ссылках — ИП), М., «Искусство», 1964, т. 3, с. 432.

но» участвовать в переустройстве общества, устраняя из него несправедливость и неравенство, насилие и невежество.

Что касалось эстетического «строения вещей» — Эйзенштейн, как и его коллеги по «авангарду», отвергал рабское воспроизведение в искусстве внешнего подобия мира и настаивал на праве, даже обязанности художника пробиваться сквозь видимость к сущности явления, опираясь при этом на собственные «внутренние установления», на свое видение мира и индивидуальное «чувство реальности». Он ссылаясь не только на радикальные эксперименты модернистов XX века, но и на опыт классиков — например, на «пересоздание мира» в живописи Эль Греко, чему посвятил в книге «Монтаж» специальный этюд.

Так, в «Вертикальном монтаже» принципиальные выводы сделаны в связи с размышлениями о «смысле цвета» в полифонии фильма:

«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», и

«...не мы подчиняемся каким-то «имманентным законам» абсолютных «значений» и соотношений цветов и звуков и абсолютных соответствий между ними и определенными эмоциями, но <...> мы сами предписываем цветам и звукам служить тем назначениям и эмоциям, которым мы находим нужным»¹.

В созвучии с *credo* искусства XX века, художник — не столь законопослушное, сколь законоустанавливающее существо, и творит он — в полном соответствии с заповедью А.С.Пушкина — по «законам, им самим над собою признанным»...

Но вот вопрос: только ли «вольная воля», иначе говоря, произвол творца определяет законы «строения вещей»? Так ли уж независимо от любых закономерностей соотношение «голосов», которые вовлекаются в контрапункт? Как быть, например, с феноменом *синэстезии*?

Загадки синэстезии

Сам термин ввел в науку француз Жюль Милле довольно поздно — в 1892 году, но явление таинственной взаимосвязи чувств было замечено в глубокой древности. Оно отразилось в языке такими характеристиками, как «звучность» или «приглушенность» цвета, «яркость» и «пластичность» музыки, «мелодичность» речи, «горечь» интонации, «красноречивость» жеста... Если это и были метафоры — они безусловно свидетельствовали о способности чувств человека «переходить» друг в друга и согласовываться между собой.

Эта странная, по мнению ортодоксальной психофизиологии, «синхронизация чувств» была знакома Эйзенштейну не только по свидетельствам многих художников и ученых — он знал ее по себе. И даже получил этому «мистическое удостоверение». В октябре 1930 года английский граф Луи Хэмон, славившийся в Голливуде как хиромант Киру

¹ См. наст. изд., с. 95 и 133.

(Cheiro), проанализировал линии на ладонях русского режиссера и при-
слал ему «Заключение», где, в частности, утверждал:

«He has an extreme love of art in all its forms, but more especially leans
towards music, scenery, literature and the sense of color. The colours that
appeal to him most are *orange, yellow, gold and sapphire*. These or any of
their series will always stimulate inspiration or give a sense of repose if used in
his living rooms...»¹

Киру точно угадал любимые цвета Сергея Михайловича, как и многое
в его характере и судьбе (включая смерть на 50-м году жизни). В пере-
численных же дарованиях поражает соседство разных искусств. Сочета-
ние столь разнородных «склонностей» оказалось жизненно необходи-
мым не только в кинорежиссуре. Оно определяло даже столь интимный
процесс, как рисование. «Глава об уроках танца» — такой подзаголовок
Эйзенштейн дал мемуарной главе «Как я учился рисовать». Он уверял:

«Рисунок и танец, конечно, растут из одного лона, и [они] — лишь две
разновидности воплощения единого импульса. <...> В ранних кинорабо-
тах меня тоже будет увлекать математически чистый ход бега монтаж-
ной мысли и меньше — «жирный» штрих подчеркнутого кадра. Увлече-
ние кадром, как ни странно <...>, приходит позже. И как раз в той самой
Мексике, где рисунок переживает этап внутреннего очищения в своем
стремлении к математической, абстрагированной, чистой линии. <...> И
линии моего рисунка прочитываются как след танца»².

Это важное автобиографическое признание не менее значимо тео-
ретически. «Лоном» единого импульса, из которого растут графика и
музыка, движение тела и интегрирующая кадры монтажная мысль, было,
по его мнению, «комплексное» восприятие мира и младенчески целост-
ное реагирование на «внешние раздражители». Синестезия, согласно
«Методу», была одним из проявлений активности этого глубинного «слоя»
мышления. С другой стороны, художник, сочетая и соотнося в компози-
ции разные «измерения», пробуждает и воспитывает синэстетические
способности не только в себе, но и в зрителе — своем сотворце.

В «Вертикальном монтаже» Эйзенштейн дал достаточно обширную
панораму неудачных попыток жестко и однозначно привязать разнород-
ные «выразительные проявления» к якобы имманентно присущему им
смыслу. Вывод (из примеров разных «значений» желтого цвета) предельно
ясен: любое абстрактное «значение» цвета (как и музыки, жеста, линии)
относительно — оно связано с субъективными ассоциациями худож-
ника либо с установленными когда-то канонами, принятыми кем-то ус-
ловностями, сложившимися где-то традициями.

Образная «синхронность голосов» устанавливается самим художни-
ком, а их «соизмеримость» достигается не на рациональном, а на чув-
ственном уровне. Кино, по мнению Сергея Михайловича, больше других
искусств позволяет выявить пути «синхронизации чувств». Так, самый
простой, грубый и вульгарный, хотя и действенный тип связи изображе-
ния и звука — «метрическая нарезка» пленки по музыке, когда монтаж-
ные стыки кадров совпадают с музыкальными тактами и акцентами. Пле-
нительно-комично в мульткадрах Уолта Диснея следование ожившей

1. «У него предельная
любовь к искусству во
всех его формах, но в
нем есть особая
склонность к музыке,
сценическому оформле-
нию, литературе и
чувству цвета. Его более
всего привлекают цвета
оранжевый, желтый,
золото и сапфировый
[синий]. Эти цвета или их
производные будут
всегда стимулировать его
вдохновение или
обеспечивать чувство
передышки при исполь-
зовании в квартире...»
(цит. по машинописи
«Short summary of a
reading of the hands of
Serge Eisenstein from
impressions taken on the
7th October 1930 by
Cheiro», хранящейся в
Музее С.М.Эйзенштейна).

2. С.М.Эйзенштейн,
«Мемуары», М.,
редакция газеты «Труд»
и Музей кино, 1997, т. 2,
с.123–125.

линии за извивами мелодии и ритма в фонограмме. Вопрос: можно ли добиться на пленке того волшебства «созвучия», которого достигали танец Улановой и музыка Прокофьева в балете «Ромео и Джульетта»?!

Еще до того, как Сергей Михайлович увидел это чудо синхронизации мелодии и жеста, он наметил для «Вертикального монтажа» особую тему исследования:

«...Обычно о музыке [думают] с интонационной стороны. Но интонация — это звучащий жест. Два конца единой лестницы. And what imports still more according the principle of <И то, что привносит даже больше, в соответствии с принципом> *целостность*[u]. Жест органически *mitmacht* <участвует в действии> — не как параллельно присочиняемое, но как единое [выразительное проявление]. *Studiere es mal* <Изучи-ка это> не на слабом случае, а на энергичном. <...>

Das Bild aber (<Изображение однако> — «кадр») и есть такой во всю полноту развернувшийся жест — больше того, в пластическую мизансцену акта.

И кадр [плюс] звук, — это повтор [соотношения] слова [плюс] жест»¹.

Проблема внутреннего, исходного жеста, из лона которого может родиться и мелодия, и телесное движение, и стих, и графическая линия, была изложена в «Определяющем жесте» — особом разделе «Вертикального монтажа». Автор вынул его из статьи перед публикацией. Возможно, потому, что он потянул за собой тему древнейшей дословесной «линейной речи» — вопрос, в свою очередь связанный с комплексом проблем «Метода». В статье остался *результат* размышлений о жесте, кадре и музыке — пример признанной звукозрительной удачи из «Александра Невского». По строению сцены, в которой русские войска на льду Чудского озера тревожно ожидают наступления немцев, режиссер хотел наглядно объяснить, как удалось передать зрителю волнение (и воинов, и автора фильма) перед битвой, решавшей судьбу народа и страны. На схемах и нотах он показывал один из путей «интегрирования» музыки того же Прокофьева и киноизображения, сквозь которое «бегут» в воображении зрителей «линейные обертоны» смонтированных кадров, сливаясь в нервный зигзаг кардиограммы...

Анализ сцены у Вороньего камня — начала «Ледового побоища» — был напечатан «Искусством кино» в январе 1941 года. Уже полгода СССР и Германия, развязавшая мировую войну, сосуществовали под знаком «пакта о ненападении». Сразу после его заключения «Александр Невский» был изъят из советского проката. Теоретический текст о проблемах гармонического многоголосья на экране и о загадках синестезии обрел совсем не академическое звучание.

Музыка кино

14 декабря 1947 года Эйзенштейн получил только что изданную нью-йоркским издательством Oxford University Press книгу «Composing for the Film», в которой подвергались атаке некоторые идеи «вертикального монтажа» — главным образом выводы из анализа «Невского».

1. Черновой набросок от 24 декабря 1939 (1–1406, л. 53–54).

На титуле книги стояло имя немецкого композитора-эмигранта Ганса Эйслера. Сергей Михайлович, конечно, знал его. Эйслер, ученик создателя додекафонии Арнольда Шёнберга и в юности приверженец экспрессионизма, в 20-е годы сблизился с Бертольтом Брехтом и другими «левыми» поэтами, на стихи которых писал пронизанные гневной скорбью пролетарские песни, — их пели коммунисты в Германии и в СССР. Голландец Йорис Ивенс, снимавший в Магнитогорске «Песнь о героях», привозил его в 1932-м в Советский Союз. От нацистов Эйслер спасался в США, зарабатывая на жизнь сочинением музыки для кино в Голливуде.

...Про Эйслера в близких Сергею Михайловичу кругах рассказывали анекдот. Сергей Третьяков, друг не только Эйзенштейна, но и Брехта, застал однажды композитора в гостинице «Москва» сочиняющим музыку для Ивенса. «Ганс, опять минор?!» — воскликнул поэт. И услышал в ответ: «Минор многозначительней!»...

Прочитав в «Composing for the Film» раздел «Идеи к эстетике», Эйзенштейн тут же на клочках бумаги набросал тезисы «К возможной полемике с Эйслером в ответ на его нападки на *Film Sense*». 30 декабря он вернулся к книге. «Нападки» явно задели режиссера за живое¹.

Критика начиналась с почтительных комплиментов, но потом, мимоходом упомянув о «формализме», переходила к существу дела:

«Эйзенштейн, до сих пор единственный выдающийся режиссер, занявшийся эстетическими исследованиями, — его практическая работа действительно предоставляла ему больше свободы и больше эстетического опыта, чем то возможно в Голливуде или Дэнхеме, — также выступает против формальных рассуждений о взаимоотношении музыки и кино, равно как музыки и цвета. <...>

Однако, несмотря на это, отдельные суждения Эйзенштейна, касающиеся базиса взаимоотношений кино и музыки, не полностью высвободились из заколдованного круга того образа мыслей, с которым он сам справедливо борется. <...>

Закон, которому привержен Эйзенштейн, гласит: «...нужно уметь ухватить движение данного куска музыки и нужно взять след этого движения, то есть линию или форму его, за основу той пластической композиции, которая должна соответствовать данной музыке». Это размышление еще формалистично: оно одновременно слишком узко и слишком широко. Само основное понятие движения при этом многозначно. В музыке под ним понимается, по сути, лежащий в его основе единый счет времени (*einheitliche Zählzeit*), который приблизительно указывается метрономом, хотя под движением в музыке можно представлять себе также и нечто иное, а именно мельчайшие движущиеся нотные доли <...>, или «движение» в некоем высшем смысле, общий ритм («den Grossrhythmus»), пропорции частей и их динамические отношения, продвижения и остановки целого, своеобразные вдохи и выдохи общей формы. Разумеется, такое высокое понятие музыкального движения не только не поддается каким-либо измерительным методам звукового монтажа, но может быть переведено на язык изображений лишь при помощи самых зыбких и необязательных аналогий.

1. Заметки вложены в экземпляр книги, хранящийся в библиотеке Музея Эйзенштейна. В 1949 в ГДР вышло ее немецкое издание — «Komposition für den Film» («Сочинение музыки для кино»). Главы из нее были включены в сб.: Ганс Эйслер, «Избранные статьи. Беседы о музыке», М., «Музыка», 1973, с. 80–166. К сожалению, в переводе С.И.Кармалиты допущен ряд неточностей и пропусков, поэтому в цитируемых ниже фрагментах пришлось отредактировать русский текст по немецкому оригиналу.

Но еще более многозначно понятие движения в кино. Под ним можно понимать прежде всего ощутимый, поддающийся измерению ритм движения в мультфильме или в балете. Принуждать изображение и музыку одновременно придерживаться его во имя высшего единства означало бы не только нестерпимо и педантично ограничивать возможные соотношения между обеими сферами выразительности (beiden Medien), но и вдобавок приводить их к полной монотонности.

Одно, впрочем, верно: между изображением и музыкой должна быть некая связь. <...> Однако единство обеих сфер выражения является опосредованным и не сводится к тождеству каких-либо моментов, начиная с отношений между звуком и цветом и кончая «движением» в целом.

Если понятие монтажа, столь выразительно представленное Эйзенштейном, в чем-то и правомерно, то как раз в соотношении изображения и музыки. Их единство, с эстетической точки зрения, вовсе не означает подобия — либо означает его лишь в редких случаях, но, как правило, является чаще всего единством вопроса и ответа, утверждения и отрицания, видимости и сущности. Различия сфер выражения (der Medien), как и конкретная природа каждого из них, предписывают подобный характер монтажа. Музыка, сколь бы ни определялась она образностью, вложенной в нее композитором, никогда не определяется каким-либо предметом, находящимся вне нее, с которым она соотносилась бы путем подражания или выражения. Наоборот, изображение, даже абстрактная живопись, не может полностью освободиться от предметности. То обстоятельство, что именно глаз, а не ухо, связывает нас с предметным миром, оставляет свой отпечаток и на автономной художественной образности: даже чисто геометрические фигуры «абсолютной» живописи представляются сколками реальности, в то время как самые грубые иллюстрации программной музыки относятся к реальности в лучшем случае как сон к бодрствующему сознанию <...>.

Грубо говоря, всякая музыка, даже полностью «объективно» сколоченная, лишенная экспрессивности, по самой своей субстанции относится прежде всего к внутреннему пространству субъективности, тогда как самая духовная живопись всё еще влачит за собою груз неразтворенной объективности. Киномузыка должна стараться делать плодотворным это соотношение, а не отрицать его в унылой неразличимости (in trüber Differenzlosigkeit)».

Читая эти постулаты, столь далекие от принципов Баха, Эйзенштейн записал:

«1. Единица [соизмеримости искалась], а не совпадение [музыки и изображения]. Ср. «Монтаж аттракционов».

2. Совпадение с кривой нотных значков *никакого* отношения сюда не имеет. Я их даже не видел, когда монтировал!»

Сергею Михайловичу и раньше приходилось сталкиваться с неприятием его схемы «вертикального монтажа» в анализе начала «Ледового побоища».

Проще всего было отбить наивные упреки в том, что он-де под ноты вытянул в линию на бумаге *статические кадрики*, в то время как на

экране кадры *движутся* и сменяют друг друга, а «графику» музыки вообще-де уловить невозможно. Как раз в избранных им для анализа кадрах почти не было внутреннего движения — оно создавалось монтажно, от кадра к кадру, и разворачивалось не на экране, а в воображении зрителя (то есть как раз во «внутреннем пространстве субъективности»). В таком виде движения повторялся на более высоком уровне *прафеномен* кинематографа — слияние неподвижных клеточек в «движущееся» изображение. В статье «Ошибка Георга Мелье» (1933) Эйзенштейн объяснял, что впечатление от каждого нового кадра не «стирает» в восприятии впечатление от предыдущего, но монтажно «накладывается» на него — по типу «многократной экспозиции» в одном кадре (гениальной ошибке Жоржа Мельеса). Так монтаж обеспечивает движение уже не фигурок, а целых комплексов и сквозных мотивов, в конечном счете — сюжета и смысла. Соседствующие кадры *по материалу сталкиваются* между собой, *по композиционному же строению* они могут *связываться* и перетекать один в другой. Связующий и гармонизирующий «поток» графических композиций был показан в статье «Э! О чистоте киноязыка» (1934) на примере эпизода «Ялики» из «Потемкина». Такой тип движения в изображении относился уже к сфере «Grossrythmus», о коем писал в отношении музыки Эйслер. Книга «Монтаж» (1937) расширяла закономерность на звукозрительный монтаж. Эйслер, увы, не мог этого знать — рукопись лежала в архиве, непереведенные статьи затерялись в журналах...

Но ведь не только «неподвижный» кинокадр — даже классическая графика или живопись, пользуясь линией в композиции, вовсе не статичны в восприятии, да и в математике линия есть *след движений*! И Сергей Михайлович мысленно напоминал оппоненту азбучную истину:

«*Статика линий* — Эйслер посмотрел бы в аналитическую геометрию: линия *движения*».

И, вспомнив мудрость китайского философа III века о «линии как изменчивости», он в скобках добавил: «Ср. Ван Би — *он* уже это знал!».

Сложнее было растолковать, что на большой схеме «Вертикального монтажа» графическая линия очерчивает вовсе не мелодию, а рожденный волнением «внутренний жест автора», определивший в равной мере композиции кадров и музыку: композитор уловил (возможно, благодаря чуду синестезии) движущийся в восприятии пластический «рисунок» секвенции.

Сергей Михайлович мог пожалеть, что перенес раздел об «определяющем жесте» в другой «сегмент» своей многотомной «шарообразной книги». Ведь именно в этом разделе подготавливалось понимание не только схемы, но и самой основы соизмеримости изображения и музыки. Теперь приходилось спорить уже не с профанами, а с одаренным и опытным музыкантом, заочно объясняя ему:

«Мы ищем *соизмеримость*, а не иллюстрирование или повторение. Отсюда пример наш. Эйслер считает, что *нет* соизмеримости, как пара галош и барабан (хотя и здесь пластически, например, возможно). Но также несоизмеримы для лаутан'a <здесь: профана> скрипка и геликон. Или *цвет* и *линия*!

Эйслер знает *не*-соизмеримость (общую стихию), но не знает соизмеримости изображения и звука.

Как skyline <линия горизонта>, почему-то — этот излом [кадра] дорог мне: так и звукоряд почему-то своим сочетанием пленяет. И это «*почему-то*» [находится] *за пределами* отдельных сфер — образ и диктует выбор того или иного излома линии или очертания мелодии. Образ [переходит] в жест: жест underlies <ложится в основу> обоим [«измерениям»]. Тогда можно [выстраивать] любые контрапункты.

Дуализм Эйслера».

Принципиальное отличие «монизма» Эйзенштейна от «дуализма» Эйслера состояло в том, что первый понимал музыку не только как часть фонограммы, сочиненную для фильма: само кино было также новой музыкой (как и новой литературой, живописью, архитектурой, театром), и именно поэтому в нем возможна «соизмеримость» всего со всем на основе единого образа...

Сергей Михайлович не успел развернуть свои тезисы в полемическую статью — через два месяца сбылось предсказание Киру о роковом пятидесятилетии... Но и многое, что Эйзенштейн успел написать, — оставалось неведомым даже друзьям. Чудом избежав тюрьмы и ГУЛАГа, он попал в иного рода клетку:

«Повадилась ходить в мои Tagträume <грёзы наяву> тигрица. Ходит последние дни. Это та общеизвестная тигрица, которую кстати же упоминает Фейхтвангер в «Успехе». Со страниц «Успеха» она, видимо, и повадилась ходить.

Это та тигрица, что в клетке своей в зубах носит тигренка целыми днями и, проходя по узкому прямоугольнику клетки милою за милей, — полагает, что за многие-многое мили *вдаль* уносит своего детеныша...

Почему же все эти дни ходит ко мне образ этой тигрицы?

И сегодня оказывается, что не зря, — ведь совершенно так же субъективно я живу большой теоретической жизнью поисков и исканий, а объективно... об этом даже никто, вероятно, и не догадывается.

Я же все время держу себя так, как будто каждая строчка изыскания — опубликована и принята как великое откровение...

А тигренок в зубах все растет и тяжелеет, а круги даже по клетке все меньше и меньше...

Вылезу ли я когда-нибудь из клетки?

Пронесу ли я хоть что-либо в печать?

Окажется ли это, объективно, хоть сколько-нибудь стоящим?...»¹

И тут, будто вспомнив ненапечатанный этюд об «определяющем жесте» с примерами красноречивых линий из «Тристрама Шенди» Стерна и из «Философских повестей» Бальзака, Эйзенштейн так передал свое самочувствие:



1. Дневниковая запись от 20 марта 1945 года (2-1173, л. 25 об.).

Вылазка классовых друзей

Жест, а точнее, «жестика» упоминается и у Эйслера — в сноске:

«Брехт в своей драматургической теории использует такие понятия, как жестика и очуждение, и, как их противоположность, сопереживание. Так, для своего «эпического театра» он требует буквально «жестовой музыки». Она должна исходить скорее из поведения и способа сдерживания, чем из настроения».

Сноска сделана к многозначительному пассажиру:

«Конкретный момент единства музыки и кино заключен в жестике (in der Gestik). Он относится не к самим по себе движению или «ритму» фильма, а к сфотографированным движениям и во всяком случае к их отражению в форме кино как такового. Но смыслом музыки является стремление не столько «выразить» движение — тут заблуждение Эйзенштейна инспирировано учением о сопереживании и теорией синтеза искусств (Gesamtkunstwerk), — сколько вызвать это движение или, точнее говоря, оправдать его. <...> Таким образом, в эстетическом действии она является стимулятором движения, а не его удвоением, точно так же как хорошая балетная музыка, скажем, Стравинского, менее всего выражает чувства танцующих или отождествляется со сценическими персонажами, но соотносит их с движением. Так в глубочайший момент единства отношение музыки к изображению антитетично. Развитие киномузыки будет зависеть от того, насколько сильно удастся сделать эту антитезу плодотворной и освободиться от иллюзии неожиданного единства».

В таком диагнозе Эйзенштейн мог заподозрить соавторство соратника Эйслера и своего оппонента — Бертольта Брехта. Два режиссера находились в заочном негласном споре о том, надо ли «покорять» воображение зрителя, вовлекая его в мир произведения, или следует время от времени разрывать этот « плен » критическим взглядом на зрелище и «разрушать иллюзию» с помощью упоминаемого Эйслером «эффекта очуждения» (Verfremdungseffekt'a)¹...

Сергей Михайлович довольно болезненно воспринимал не творческие споры с друзьями, но их необоснованные упреки. Однажды, отбиваясь от атаки на «монтаж аттракционов» со стороны двух коллег, он написал полемическую статью «Вылазка классовых друзей». Так же он мог бы оценить «нападки» на его «заблуждение, инспирированное учением о сопереживании». Не Эйзенштейн ли, как и Брехт, ослабивал это «заблуждение» школы Станиславского?..

Однако вовсе не Брехту принадлежал пассаж об антитезе как категорическом императиве контрапункта. И не художник поставил диагноз, выходящий за рамки музыки и кино — непосредственно в сферу социальной реальности:

«Так [антитетично] смонтированная киномузыка, вместе с тем, ответствовала бы современной ситуации. <...> Стало всеобщей закономерностью, что монополистическая индустрия культуры неосознанно исполняет тот приговор, который заключен уже в имманентном развитии самих художественных форм. В применении к отношениям меж-

1. Спор практических и теоретических «систем» Эйзенштейна и Брехта — один из самых интересных и важных в искусстве XX века, точка в нем еще не поставлена.

ду изображением, словом и музыкой это означает то же самое, что и непреодолимое отчуждение сфер выражения (*der Medien*), которое по своему содействует ликвидации извне любой романтики. Отчужденность сфер выражения передает истину о том обществе, которое отчуждает себя от себя самого».

Эйзенштейн не мог знать, что Эйслер и в самом деле — не единственный автор книги. Вместе с композитором ее писал в 1944-м в Калифорнии человек, тоже ставший всемирно известным. Когда в 1969-м в ФРГ впервые напечатали «Komposition für den Film» — над именем Эйслера на обложке стояло имя Теодора Адорно, лидера Франкфуртской философско-социологической школы.

В послесловии к этому изданию Адорно, в то время кумир бунтующей «левой» молодежи, объяснял, почему в 1947-м, в обстановке «холодной войны» и «охоты на ведьм» в США, на титуле «Composing for the Film» не оказалось его фамилии:

«К тому времени Герхард, брат композитора, подвергся в США самым серьезным нападкам за свою политическую активность и втянул Ганса Эйслера в аферу. Я не имел ничего общего с такими видами активности и ничего не знал о них. Эйслер и я не питали никаких иллюзий по поводу различий в наших политических мнениях. Нам не хотелось вредить давнишней, восходившей к 1925 году дружбе, и мы избегали дискуссий о политике. У меня не было ни малейшего желания стать мучеником дела, которое не было и сейчас не является моим. Перед лицом скандала я отказался от соавторства. Уже тогда решившись на возвращение в Европу, я опасался всего, что могло повредить моему намерению. Ганс Эйслер выказал этому свое полное понимание»¹.

«Новые левые» простили (или постарались не заметить) отступничество своего кумира в 1940-е «перед лицом скандала». В 1960-е «скандалом» оказался сам Теодор Адорно. Его философия «отрицательной диалектики» («Negative Dialiktik»), оттолкнувшись от идей молодого Маркса, была направлена как против потребительского отношения капиталистического общества к культуре, так и против догматического понимания культуры в условиях советского «социализма», погрязшего во лжи и рутинерстве. Адорно в равной степени отрицал и пошлое развлекательство первого, и казенный оптимизм второго. Он страстно отстаивал музыку композиторов «Новой Венской школы» — Арнольда Шёнберга, Антона фон Веберна, Альбана Берга. Учеником последнего был сам Адорно, ставший хоть и не композитором, но превосходным музыкантом, компетентным знатоком истории и современности музыки. По его мнению, додекафония Шёнберга — вершина музыки XX века уже потому, что, отказавшись от гармонического преобразования страстей в духе классики, честно «протоколировала» присущее эпохе «непросветленное страдание»².

Позиция, с которой Адорно атаковал идеи «вертикального монтажа», обрела полнозвучное выражение в его лекциях по социологии музыки в 1961/62 учебном году во Франкфуртском университете. Из них с неотвратимостью следовало, что «соизмеримость музыки и изображения» не

1. Theodor W. Adorno, Hanns Eisler, «Komposition für den Film», München, Rogner & Bernhard, 1969, S. 213.

2. Этой идее Адорно посвятил книгу «Philosophie der neuen Musik», Tübingen, 1949.

только не возможна, но и не желательна — ныне законно только их «анти-тетичное отчуждение», правдив только конфликт двух «сфер выражения», как и «структур» внутри самой музыки:

«...адекватно только то, что освобождается от последних остатков безобидного благодушия. <...> Страх сменяется беспредельным ужасом, — по ту сторону возможностей чувства отождествления с объектом и живого участия. Этот ужас есть предельно точная реакция на социальные условия; наиболее одаренные среди молодых композиторов хорошо сознают эту мрачную импликацию. Невозможно отвергнуть мысль о конфликтах в масштабе всей земли и о прогрессе техники разрушения. Правда, все те беды, которые завариваются здесь, отнюдь не могут стать темой музыкальных сочинений непосредственно, как не могут быть такой темой битвы, которые против собственной воли или добровольно живописал в духе программной музыки Шостакович. Но поведение авторского субъекта в новейшей музыке отражает конец роли субъекта. <...> Сила протеста сконцентрировалась в безъязыком, безобразном жесте»¹.

1. Цитаты из обработанного автором текста лекций в переводе Ал. Михайлова приводятся по изд.: Теодор В. Адорно, «Социология музыки», М.—СПб., «Университетская книга», 1999, с. 157–158.

Доведись Эйзенштейну прочитать эти высказывания Адорно — он вспомнил бы, наверное, как в молодости сам выдвигал на первый план «теорию конфликта», пока не стал все больше обращать теоретическое внимание на те стороны композиции, которые, не отрицая противоречий, обеспечивают гармонию формы. На практике же с первых шагов в искусстве, с веселой эксцентриады «Мудреца» и трагической эксцентриады «Стачки», он стремился к гармонии, смысл и силу которой воплотил его «пеннорожденный» счастливец «Потемкин».

Именно в этом вопросе он не сходил с немецкими экспрессионистами. Форма их произведений кричала о несовершенстве всего Творения — и поневоле интегрировалась в диссонансы общества, которое ими отрицалась. Наследник экспрессионизма, Адорно полагал дисгармонию социума «законополагающей» для искусства. Именно поэтому «гармонизатор» Эйзенштейн подлежал критике:

«Внутренняя конфликтность в музыке — это проявление конфликтов общественных, неосознаваемых самой музыкой. <...> Сама общественная тенденция становится в ней звучанием. Расхождение общих и частных интересов само признает свое существование, выражаясь в музыкальной форме, тогда как официальная идеология учит, что то и другое находится в гармонии. Подлинная музыка, вероятно, как и все подлинное искусство, — это криптограмма непримиримых противоречий между судьбой отдельного человека и его назначением как человека. <...>

Чем в более чистой и бескомпромиссной форме музыка постигает антагонистические противоречия, чем более глубокое структурное оформление они получают, тем меньше музыка оказывается идеологией и тем более — верным объективным сознанием. <...> Благодаря тому, что музыка разрешает конфликты в духе, враждебном идеологии, настаивая на познании (хотя она сама не подозревает, что познает), музыка занимает свое место в общественной борьбе: благодаря тому, что она просвещает, а не потому, что, как это называют, она примыкает к той или

иной идеологии. Как раз содержание более или менее явно выраженных идеологических точек зрения исторически близится к упадку, бетховенский пафос гуманности, критический по своему замыслу, может быть унижен, может быть использован как торжественный ритуал утверждения существующего как такового. Такое изменение функций принесло Бетховену место классика, и от этого его надо спасти»¹.

1. Там же, с. 64–65.

«Странные сближения»

В первые дни января 1943 года Эйзенштейн перечитывал «Братьев Карамазовых» — роман Достоевского понадобился ему и как образец для драматургической полифонии «Грозного», и как материал для анализа в «Метод» образных структур сюжета. Актуальность «полифонического романа» поразила его, и он решил: если ему суждено вырваться из «тугих объятий царя Ивана» — следующим его фильмом станет экранизация «Карамазовых».

«Бывают странные сближения», — лукаво удивлялся Пушкин совпадению дат рождения его поэмы «Граф Нулин» и восстания на Сенатской площади...

4 января 1943 года на противоположной от Алма-Аты точке земного шара, в городе Пассадена (штат Калифорния) Томас Манн, заканчивая роман «Иосиф и его братья», с волнением следил за информацией о битве в Сталинграде. Всем было ясно, что там решается исход войны и судьба Германии. Для писателя дело шло о судьбе его «беснующейся Родины». И об ее вине. Преступность фюрера с кликой была очевидной. Надо было понять причины затмения, накрывшего целый народ, и поставить диагноз болезни его духа. Духа, родившего Баха и Гёте, Шиллера и Бетховена. И еще до того, как была завершена рукопись мифологической эпопеи, в дневнике писателя появился шифр: «Доктор Фаустус». Так начался роман о вымышленном композиторе Адриане Леверкюне, жизнь и творения которого должны были объяснить самому автору и читателям, что случилось с Германией и ее культурой. Среди множества понадобившихся Манну книг особое место заняли «Братья Карамазовы». Ибо Адриану Леверкюну, этому новому Фаусту, предстояла, как Ивану Карамазову, беседа с Нечистым...

Замысел романа был настолько сложным, что автор «Смерти в Венеции», при всей своей музыкальной образованности, нуждался в компетентном советчике. Им стал живший в соседнем Лос-Анжелесе доктор Теодор Адорно, автор эссе «К философии современной музыки»:

«Язвительная почтительность Адорно, трагически умная беспощадность его критики — это как раз и было мне нужно; ибо отсюда мог быть извлечен и заимствован при изображении кризиса культуры вообще и музыки в частности главный мотив моего романа: близость бесплодия, органическая, предрасполагающая к сделке с дьяволом обреченность. Кроме того что чтение [рукописи Адорно о Шёнберге] давало пищу музыкальному конструктивизму, который я всегда вынашивал в себе как идеал формы и для которого на сей раз наличествовал особый эстетичес-

1. Эссе «История «Доктора Фаустуса». Роман одного романа» в пер. С. Алта цит. по изд.: Томас Манн, «Собрание сочинений в десяти томах», М., ГИХЛ, 1960, т. 9, с. 242–243.

2. Там же, с. 229.

3. Там же, с. 307.

4. Там же, с. 230.

5. Там же, с. 293–294.

кий символ. Я чувствовал, что моя книга и сама станет тем, о чем она трактует, а именно — конструктивной музыкой»¹.

Томас Манн не скрывал, сколь многим обязан собеседнику:

«Описание серийной музыки и критика ее в том виде, как они даны в диалоге XXII главы «Фаустуса», основаны целиком на анализах Адорно; на них же основаны и некоторые замечания о музыкальном языке Бетховена...»²

Адорно не протестовал, узнавая свои идеи и даже высказывания в романе. В сотрудничестве случались и расхождения. Писатель признается: «[Адорно] не очень привлекала идея, с которой я давно уже прочно сжился, — построить ораторию [Левверкюна «Apocalipsis cum figuris»] на дюреровских иллюстрациях к апокалипсису, и мы сошлись на том, что внутренняя сфера этого произведения будет по возможности расширена общими эсхатологическими мотивами и, вобрав в себя всю «апокалиптическую культуру», явится своего рода квинтэссенцией всех предвещаний конца. Об этом я и раньше подумывал, ибо в апокалипсисе Иоанна с Патмоса имеются явные заимствования из других экстатических видений...»³

Это свидетельство дает основания подозревать, что философ-музыкант испытывал трудности при сочетаниях визуальных образов с музыкой: он понимал их как «иллюстрирование» или «программу». Зато в сфере абстрактной — эстетической и историко-социологической — его формулировки и приговоры были глубоко, точны и беспощадно резки.

В начале октября 1943 года на вечеру в доме Адорно «разговор зашел о гуманности как очищении всего земного, о связи между Бетховеном и Гёте, о гуманизме как романтическом протесте против общества и установившихся норм (Руссо) и как бунте (прозаическая сцена в «Фаусте» Гёте)»⁴

Томас Манн отметил и другую встречу, состоявшуюся летом 1945-го:

«Один из вечеров у Адорно снова свел меня с Гансом Эйслером, и наша беседа все время вращалась вокруг волнующе «подходящих» тем: говорили о том, что у гомофонной музыки нечиста совесть перед контрапунктом, о Бахе-«гармонизаторе» (как назвал его Гёте), о полифонии Бетховена, лишенной естественности и «худшей», чем моцартовская»⁵.

Как раз между этими двумя датами Адорно и Эйслер работают над книгой «Composing for the Film». Две рукописи, помимо воли авторов, будто ведут диалог, странно похожий на разговор внутри романа, давно задуманный Томасом Манном под влиянием Достоевского.

20 февраля 1945 года была завершена XXV глава «Доктора Фаустуса» — в ней с Левверкюном беседует новый Мефистофель. В его искусственную речь писатель ввел музыковедческий анализ, источник которого не вызывает сомнений:

«Запретительные трудности опуса заключены в нем самом. Материя музыки в ходе ее исторического развития восстала против замкнутого в себе, целостного произведения. Она уплотняется во времени, она брезгает протяженностью во времени, которое является ее пространством, и опустошает это пространство. <...> Допустимо только нефиктивное, не-

игровое, непритворное, непросветленное выражение страдания в его реальный момент. Его бессилие и горечь так возросли, что никакая иллюзорная игра тут уже не дозволена. <...> Подчинение эмоции спокойной универсальности есть важнейший принцип музыкальной иллюзии. С этим покончено. Мысль, будто общее гармонически содержится в частном, обанкротилась...

...мы ручаемся тебе за жизненность того, что ты сотворишь с нашей помощью. Ты будешь знаменем, ты будешь задавать тон грядущему, твоим именем будут клясться юнцы, которым благодаря твоему безумию не придется уже самим быть безумцами. Твоя болезнь даст им вкусить здоровье, и в них ты будешь здоров. Понимаешь? Ты не только освободишься от разьедающих сомнений, ты прорвешь тенеты века с его «культом культуры» и дерзнешь приобщиться к варварству, — усугубленному варварству, вновь наставшему после зры гуманизма, хитроумнейшей терапии корней и буржуазной утонченности»¹.

Прямой вывод Леверкюна из беседы с чертом прозвучит в главе XLV — в диалоге уже безумного гения с другом, Серенусом Цейтбломом:

«— Я понял, *этого быть не должно*.

— Чего, Адриан, не должно быть?

— Доброго и благородного, — отвечал он, — того, что зовется человеческим, хотя оно добро и благородно. Того, за что боролись люди, во имя чего штурмовали бастилии и о чем, ликуя, возвещали лучшие умы, этого не должно быть. Оно будет отнято. Я его отниму.

— Я не совсем тебя понимаю, дорогой. Что ты хочешь отнять?

— Девятую симфонию, — отвечал он»².

Болезнь композитора, предрекавшая дьявольское помрачение Германии, означала отказ и от пафоса «божественной полифонии» Баха, и от пафоса «человеческой, слишком человеческой гомофонии» Бетховена...

Весной 1945 года Эйзенштейн, ничего не знающий ни о ненапечатанном еще труде Адорно и Эйслера, ни о неоконченном еще романе Томаса Манна, продолжает снимать свой последний фильм и начинает свою последнюю книгу.

«Неравнодушная природа»

«За последний месяц войны я обрабатывал материалы по «Потемкину» для сборника. Актуальность проблем, затронутых «Потемкиным», не пропадает», — отметит Эйзенштейн в сентябре 1945-го в заметке «Мир и атомная бомба».

Еще за два месяца до этого фильм звучал в унисон с общественными настроениями. В конце июня державы-победительницы провозгласили создание Организации Объединенных Наций — под финал Девятой симфонии Бетховена, и слушатели всех радиостанций искренне ликovali, слушая слова Шиллера, которые возвращали честь и достоинство немецкому языку: «Seid umschlungen, Millionen!». Той же музыкой и тем же смыслом («Обнимитесь, миллионы!») звучал финал

1. Томас Манн, «Доктор Фаустус», пер. С. Апта и Наталии Ман. Указ. изд., т. 5, с. 313–317.

2. Там же, с. 617.

1. Незавершенная заметка цит. по первой публикации в сб. «Броненосец «Потемкин», М.: «Искусство», 1969, с. 20–21.

«Потемкина». Но в начале августа фильм опять «вошел в контрапункт» с изменившимся миром — образ «Одесской лестницы» вобрал в себя страдания жертв Хиросимы, а fuga «Встречи с эскадрой» отразила новые тревоги и надежды:

«На протяжении месяца встречаются оба тока: взрыв атомной бомбы, разбившей оковы материи, кажется одновременно спявшим нации мира в сознании неразрывности народов, понявших дальнейшую немыслимость войн»¹.

Упомянутый в заметке сборник готовился к 20-летию фильма, юбилей хотели отметить в конце того же года или в начале следующего. «Материалами для обработки» были осколки «Монтажа 1940», который еще до войны взорвался от превышения критической массы идей и примеров. Часть его попала в книгу «Метод», другую Эйзенштейн решил переписать, используя свой новый режиссерский опыт. Ибо только на поверхностный взгляд сюжетный, актерский, павильонный «Грозный» был «отрицанием» внефабульного, тилажного, натурного «Потемкина», только наивному зрителю и предвзятому критику казалось, что Трагедия Единовластия противоречит Героической симфонии Революции. Но даже благожелательные коллеги могли не разглядеть за различиями стилей этих фильмов единство композиционных «ходов» и самого творческого метода автора.

Сопоставление двух эпизодов — плача по Вакулинчуку и оплакивания Иваном Анастасии — показывало развитие кинематографической полифонии от визуального многоголосья массовой сцены к звукозрительному многоголосью «внутреннего монолога» персонажа. Впрочем, это был лишь простой и наглядный пример. «Квази-хронику» и «оперу без пения» роднили гораздо более глубокие и общезначимые для искусства принципы: преобразование «документа» в реальность «выразительного произведения», согласование противоречивых «голосов», преодоление диссонансов «содержания» гармонией «формы». Даже подчеркивая противоположность частных стилевых особенностей (например, пейзажи в немом «Броненосце» брали на себя функцию «пластической музыки», а музыка в интерьерном «Грозном» играла роль «исторического и психологического пейзажа»), режиссер подразумевал общность композиционных задач и решений.

...На самом «верху» решили юбилей «Броненосца» не отмечать, из планов «Госкиноиздата» сборник вычеркнули, а начатая для него статья, как обычно, вышла из берегов и стала превращаться в книгу.

Эссе о «музыке пейзажа и судьбах монтажного контрапункта на новом этапе» впитывало в себя самые разнообразные (и неожиданные для глухого и тревожного времени) темы. В нем зазвучало мощное многоголосье культуры: древние китайцы открывали тайны всё содержащей и всё порождающей Пустоты, Хогарт увязывал охотничий инстинкт преследования со строением fugи и детектива, Данте помогал распутывать сюжетные узлы Пушкина, Джозефа Конрада и Орсона Уэллса, Прокофьев выдавал тайны сочинения киномузыки... Структура звукозрительной «кирпичной кладки», развивавшей идею простой и наглядной схемы из

«Вертикального монтажа», заняла в исследовании важное, но частное место, «музыка пейзажа» оказалась лишь одной из тем, а название «Неравнодушная природа», обретя гораздо более широкое значение, охватило серию теоретических работ, начатых в 1938 году.

Для новой книги Эйзенштейн переработал статью «О строении вещей», написанную параллельно с «Вертикальным монтажом». На примере композиции «Потемкина» в ней рассматривался принцип *органичности общего и частного порядка* («единства и неразрывности целого и всех слагающих его частей»), он был соотнесен с закономерностями развития «объектов органической природы»...

Второй темой статьи были закономерности *патетической композиции*. Когда-то, еще во время триумфального рейда «Потемкина» по Германии, режиссеру пришлось объяснять смысл понятия «пафос»:

«Меня упрекнули в том, что «Броненосец»... слишком патетичен. Но разве мы не люди, разве нет у нас темперамента, разве нет у нас страстей, разве нет у нас задач и целей? Успех в Берлине, в послевоенной Европе, на заре все еще зыбкого и неустойчивого «status quo», должен был стать призывом к жизни на Земле, достойной Человека; разве не оправдан этот пафос?»¹

Отметая обертону «выспренности», «ходульности», налипшие на слово в эпохи официозной демагогии и рабской приниженности сознания, Эйзенштейн возвращал ему исходный смысл: *πάθος* (страдание, страсть) в античной трагедии понимался как основной элемент — предпосылка к катарсису, *просветлению разума и чувств человека*, а, значит, и к очищению общественных нравов.

Газетное интервью объясняло «пафос» через сюжет фильма по «законам Бетховена», автора Девятой... Исследование «Пафос», начатое в 1946-м для книги «Неравнодушная природа», было призвано прояснить форму фильма «законами Баха», творца «Страстей» и месс...

На основании множества примеров, почерпнутых в разных искусствах и разных эпохах, Эйзенштейн сформулировал вывод: «...за структурный прообраз патетического построения взята «формула», согласно которой происходит само движение и возникновение явлений природы»².

«Пафос» предполагает «единство противоположностей» (о котором толковали мудрецы всех времен — от китайских адептов двуединства Инь-Ян до Гегеля, Маркса и Нильса Бора). Он также настаивает на способности творца к экстазу (это слово Эйзенштейн пишет как *ex-stasis* — «выход из состояния»):

«Умение заставить процесс двинуться по «прописи» этой закономерности, мгновенно в ней совершаться — равно обеспечивает предельный (пока что) эффект физически возможного проявления взрывной силы — в атомной бомбе — равно как и предельный эффект психологически мыслимого физического состояния человека — экстатическую охваченность человека мощью пафоса. <...>

Ибо в основе их лежит фундаментальная закономерность природы и мощь результатов тех процессов, которые через воспроизведение приобщаются к мощи природы»³.

1. Из интервью, напечатанного в газете «Berliner Tageblatt» 7 июля 1926.

2. ИП, т. 3, с. 217.

3. Там же, с. 232–233.

В обоснование гипотезы приносятся как свидетельства о вдохновении художников и «впечатленных» их произведениями зрителей (читателей, слушателей), так и признания мистиков западного («экстравертного») и восточного («интровертного») толка:

«Пантеистическое «саморастворение себя во вселенском чувстве», в природе, «ощущение себя единым с небесами, травками и жучками» <...> относится целиком же сюда. Оно есть «картинное» описание того же ощущения, что все «управляется» единым строем закономерностей, которым подчинена и моя (своя) собственная малость ощущения «причастности» к этому строю»¹.

1. Там же, с. 212.

Ключевое слово в этом высказывании — *причастность*. Будто в ответ на «эффект очуждения» Брехта и на постулат тотального «отчуждения» Адорно Эйзенштейн выдвигает принцип *приобщения* к закону становления Вселенной — причащения через искусство сокровенным тайнам Природы.

Ровно за десять лет до того, в 1935-м, Сергей Михайлович на Творческом совещании советских кинематографистов сделал доклад, в котором ему удалось сформулировать основное положение своего *credo*:

«Воздействие произведения искусства строится на том, что в нем происходит одновременно двойственный процесс: стремительное прогрессивное вознесение по линии высших идейных ступеней сознания и одновременно же проникновение через строение формы в слои самого глубинного чувственного мышления. Полярное разведение этих двух линий устремления создает ту замечательную напряженность единства формы и содержания, которая отличает подлинные произведения искусства»².

2. «Метод», т. 1, с. 167.

Из этого зернышка пустила корни книга «Метод», посвященная процессам и «механизмам» погружения в почву праисторической чувственности и пралогического мышления. И из него же пробился росток «Неравнодушной природы», обращенной к высшим слоям сознания, которые в свою очередь устремлены к фундаментальным тайнам Бытия.

Оказалось, что «полярное разведение двух линий» вряд ли возможно — их различие оборачивалось осознанием их единства. Насильственный же разрыв их приводил (человека, общество, философию, искусство) либо к «здоровому» первобытному варварству, либо к болезненно худосочной, но тоже агрессивной абстрактной логистике.

В заочном споре режиссера-теоретика с философом-критиком — в споре, который не успел оформиться на бумаге, — союзником первого был тот же Томас Манн. Из его статьи 1922 года «Гёте и Толстой (Фрагменты к проблеме гуманизма)» Сергей Михайлович отметил бы для «Неравнодушной» такой пассаж о Гёте и Шиллере:

«Пластичность есть объективное, близкое к природе, творческое созерцание, критика же, напротив, — моралистически-аналитическое отношение к жизни и природе. Другими словами: критика — это дух, тогда как образное мышление — удел детей природы и богов. «Я в поэтическом творчестве руководствовался принципом объективности, — говорит Гёте. — Я ваяю пластические образы». И действительно, контраст меж-

ду поэтической позицией Гёте и риторико-идеалистическим морализированием, иначе говоря, критицизмом его великого антипода Шиллера, слишком хорошо известен, чтобы еще пытаться его доказывать. Гёте относился к своему прирожденному поэтическому дару как к «чистой природе». Этим объясняется его терпимость, его снисходительность, его широта. Они опираются на спинозистскую идею совершенства и необходимости всего сущего... <...> «Если философия, — говорит Гёте, — усиливает и утверждает наше первоначальное ощущение, что мы и природа — единое целое, если она превращает это ощущение в глубокое, спокойное созерцание, тогда я приветствую философию»¹.

Однажды Эйзенштейн выписал по-немецки, в подтверждение своих размышлений о форме и содержании в искусстве и их соотношении с природой, шесть стихов из «Epirrhema» Гёте, пометив тему: «Goethes Mahnung an die Naturforscher <Призыв Гёте к естествоиспытателям>». Сергей Михайлович не успел написать это очередное «лирическое отступление для какой-то из своих «шарообразных» книг», но, вероятно, подписался бы под тем, как трактовал эти же строки (и те же проблемы) священник и ученый Павел Флоренский:

«Хорошо известна отповедь Гёте на афоризм Галлера: «В глубь природы не может проникнуть ни один тварный дух; блажен, кому она показывает хотя бы свою внешнюю шелуху». Но эта отповедь все еще не достаточно усвоена; напомним ее:

...Müset im Naturbetrachten	...Наблюдая природу, вы
	должны всегда
Immer Eins wie Alles achten;	единичное почитать за все;
Nichts ist drinnen, nichts	ничего нет внутри, ничего нет
ist draußen;	наружи,
Denn was innen, das ist außen.	ибо что внутри, то и вне.
So ergreift ohne Säumnis	Так не медлите же схватить
Heilig öffentlich Geheimnis....	святую открытую тайну...

<...> Природа не имеет ни зерна, ни скорлупы: и то и другое она зараз. Нет ничего, что было бы подобно зерну, — как его представляют себе люди поверхностные, — только внутренним, невоплощенным, бесформенным. Нет ничего и такого, что подобно скорлупе, — как ее понимают те же люди, — что было бы только внешним, одною плотью, одною оболочкою. Все что есть — имеет форму; всякая форма содержит в себе некое «*есть*». Нет бытия без формы, нет формы пустой, без бытия, ею оформленного. Ни зерна, ни скорлупы — а лепестки, лепестки розы, и каждый из них есть оболочка и содержание зараз, цветное благоухание и благоуханный цвет, содержательная оболочка и зримое содержание — проще: *явление*, в древнем смысле этого слова, <...> как воплощенная духовность, как созерцаемая умопостигаемость².

Книгой «Неравнодушная природа» Эйзенштейн и старался показать закономерности «*воплощения духовности*» и «*созерцания умопостижения*» — предельной цели кино, достижение которой он выстрадал своими фильмами.

1. Цит. в пер. Е. Закс по изд.: Томас Манн, «Собрание сочинений в десяти томах», т. 9, с. 517.

2. Цит. по изд.: «П.А. Флоренский», М., Библиотека «Вехи», 2000, ч. 2, VIII.

Послесловие. «Правило Кинга Джиллета»

Обдумывая проблему соизмеримости и гармонизации «голосов» в полифонии фильма, Эйзенштейн — задолго до того, как познакомился с упреками создателя «негативной диалектики», — тоже испытывал настороженность при чрезмерной «соотнесенности элементов», исходила ли она от догматического следования «формулам» либо опирается на чересчур обостренное «синэстетическое» чутье:

«...большая опасность, заключенная в самом методе, — это опасность *солипсизма звукозрительной драмы*. <...>

Совершенство слияния частей между собой легко может перескользнуть в своеобразное самозамыкание вещи в себя. <...>

И звукозрительная полифония должна старательно избегать степени слиянности, где до конца, вовсе и окончательно пропадают все очертания слагающих ее черт»¹.

Предостерегая своих читателей — равно последователей и скептиков — от «дремотного эффекта» полной слиянности и безоглядного погружения на «варварский» уровень синтэстезии, Сергей Михайлович вспоминает правило, которое услышал в Калифорнии из уст Кинга Джиллета, изобретателя безопасной бритвы:

совершенство ее работы обеспечивает *«легкий полуоборот, который надо сделать в обратную сторону сразу же после того, как она завинчена до отказа»*.

Он распространил эту рекомендацию на звукозрительный контрапункт в кино:

«В практическом приложении принципов полифонного монтажа следует придерживаться того же «золотого правила» Кинга К. Джиллета — *держаться на пол-оборота от предельной точки»².*

Рекомендация распространяется и на любые иные теоретические «формулы», «схемы» и «закономерности»:

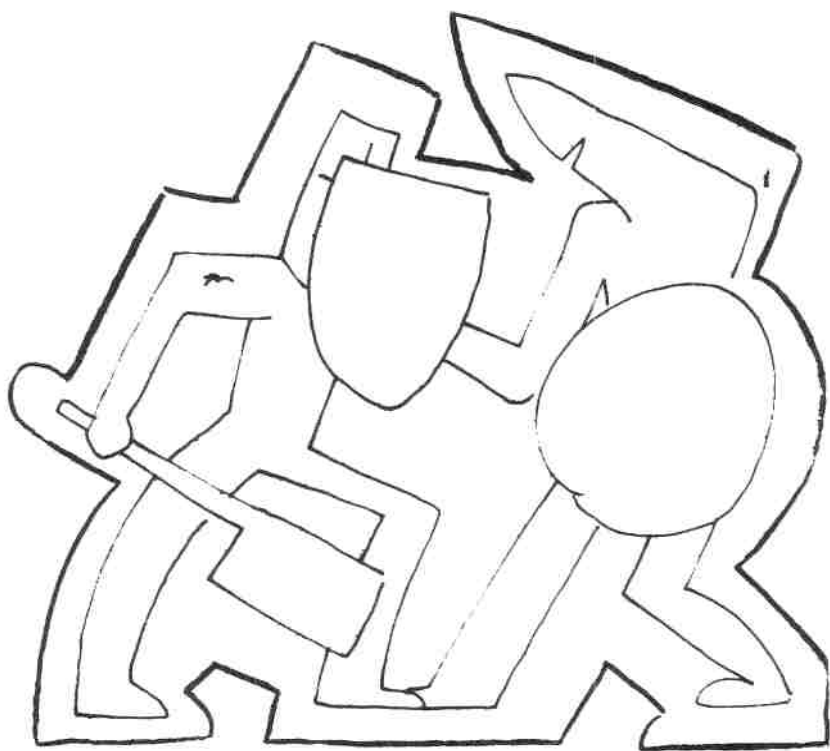
в «пол-оборота назад» способно уместиться все многообразие стилистик, национальных манер, временных характеристик искусства — и все богатство личностей тысяч творцов и миллионов их зрителей, слушателей, читателей, сообща образующих единое Человечество.

Наум Клейман

1. ИП, т. 3, с. 423.

2. Там же, с. 421.

ЧУВСТВО КИНО



из 38

Из графического цикла «Музыкальные идеи» (1938)

ИЗ ДНЕВНИКА

1) ...здесь: трамплин для прыжка (нем.)...

2) ...преимущественно (франц.)...

3) ...согласно (франц.)...

Тема автора — единство.*

Маниакальная одержимость ею сквозь всю *тематику* автора.

Она же — *Sprungfeder*¹ из формальных исканий и установок.

Единство в этом разрезе — прежде всего синтетические искания, которые в свою очередь есть возрождение синэстетических устремлений на более высоком уровне.

Первое принципиально прокламирование — монтаж аттракционов — был именно выражением этой тенденции. Знак равенства — перед лицом зрителя — всех элементов как единиц воздействия. Достижимо лишь в кино — [где появились] звук и цвет.

Теория вертикального монтажа уничтожала разрыв между сферами видимого и слышимого («Александр Невский»).

И сейчас «Грозный» в сцене у гроба [Анастасии] *par excellence*² дает уже полноту синэстетики в воплощении темы:

обрез кадра доигрывает жест, жест переходит в музыку, голос — в архитектуру («арочка» [Успенского собора] — в [реплику] «Друг, за что?!»), переживание артиста — в хор, текст — в тембр аккомпанемента («Боярин [Иван] Тугой Лук [Суздальский в ливонские земли перебежал]» — и октава в «Спаси, Господи»), *смысл* текста (слова [архиепископа] Пимена) — в ритм сцены, etc.*

Окончательное «торжество» драматургии *всех элементов произведения*.

Русская традиция в этом: Гоголь — *d'après*³ André Белый: *сюжет в ткани произведения**.

21. 1. 1945



Съемки эпизода «Ледовое побоище» для фильма «Александр Невский», киностудия «Мосфильм» (лето 1938). Фото В.В.Трохачева

Если бы мне кто-нибудь заказал плакат по случаю пятидесятилетия кинематографа, я нарисовал бы его приблизительно так.

Я начертил бы большой круг диаметром примерно в метр.

Этот круг изображал бы собою сыр.

Слева от него я нарисовал бы маленькую мышь длиною в сантиметр.

Около мыши я бы вырезал из тела большого круга маленький треугольничек — размером в четверть сантиметра.

И перед носом мышки положил бы три маленьких осколка, постаравшись, чтобы общая сумма их размеров не превышала бы вывешенного из круга треугольничка.

Поперек круга я написал бы:

Возможности кинематографа.

На теле мышки я написал бы:

Творческие усилия первых пятидесяти лет мирового кинематографа.

А под тремя осколочками написал бы:

Использованное.

Потом я раскланялся бы и попросил не понимать меня превратно.

Первые 50 лет кинематографа по разным частям земного шара дали удивительные достижения.

В смысле содержания на первом месте здесь, конечно, безудержный поток новых идей и новых идеалов, которые струились с экрана совершенно независимо от качества и количества картин, новые социальные идеи и новые социалистические идеалы победоносной Октябрьской революции. На высоте этих идей оказывались и своеобразные формы, в которые умели их облекать мастера кинематографии Страны Советов, несшие эти идеалы человечеству.

В порядке выполнения этих задач приходилось искать и находить язык новых кинематографических форм, ухватывающих кое-что из неповторимых и ни с чем не сравнимых возможностей кино.

Новое содержание идей порождало новый строй киноязыка.

Иногда черты этого нового языка перекликались с сохранившимися жизненность принципами пионеров кинематографии, заложенными еще волшебником Мельесом во Франции или чародеем Гриффитом — в Америке*.

Но у нас такие принципы становились пересмотренными, переосмысленными, понятыми по-новому, и сознательно осмыслили то, что бывало лишь интуитивным предощущением и предвидением у этих мастеров, столь еще от нас близких и вместе с тем столь уже далеких.

И это благодаря тому «новому вину» новых идей, которые видоизменяли и по-новому одухотворяли «старые мехи» форм и средств выразительности.

Иногда это бывали параллельные поиски и искания в одном и том же направлении по вовсе разным и неожиданно различным областям.

Так неожиданно в области звукозрительного монтажа оказалась возможной перекличка того, что делалось у нас, с тем, что по-своему, на вовсе другом материале, искал и находил по линии совсем иных соображений в парадоксах своих оживленных рисунков удивительный Дисней.

Эти пятьдесят лет дали нам неповторимого Чаплина.

Дали плеяду замечательных актеров и режиссеров Америки и кинематографический «Авангард» Франции.

Свой вклад делала дофашистская кинематография Германии.

Сейчас, после войны, начинает шевелиться самостоятельная кинематография Великобритании.

Почти каждая страна на каком-то отрезке истории этих пятидесяти лет несла какие-то ведущие идеи, формы, приемы. Но на всем протяжении этих пятидесяти лет был неизменный и невероятно живой и оживленный обмен опытом, идеями, формами.

Испытанное влияние, через несколько лет обогащенное и видоизмененное, двигалось обратным и встречным влиянием и ответно обогащало новизной страны прежних пионеров.

Кино, конечно, наиболее интернациональное из искусств. И не только потому, что вокруг земного шара по самым разнообразным странам прокатываются фильмы производства разных стран. Но прежде всего потому, что именно в кино с его все обогащающимися возможностями техники и все развивающейся творческой изобретательностью самую практику установлен очень живой международный контакт творческой мысли самых разнообразных стран.

И все же я считаю, что за первое столетие из бездонного кладезя возможностей кинематографии реализованы лишь крохи — в объеме тех осколков, которые лежат перед мордочкой мыши на воображаемом нашем плакате.

Не поймите меня превратно.

Вопрос идет не о сделанном: ведь сделано так много прекрасного, — но о том, что могло бы быть сделано и при этом сделано только кинематографом. О том специфическом и неповторимом, что только средствами кинематографа возможно сотворить и создать.

Еще не решена проблема чистых форм самостоятельной кинодраматургии: она все еще «пьеса», в худшем случае просто театральная, в лучшем — подобие лирического монолога.

В игре это все-таки еще заснятый театр.

В цвете — даже еще не живопись, а какой-то цветной хаос, не нашедший пока своих закономерностей цветного симфонизма.

И даже в музыке — это часто превосходные творения современных композиторов, не выступающих еще пока что почти нигде за пределы привычных оркестровых возможностей в области не-

предугаданных звуковых возможностей бегущей звуковой киноленты*.

Не до конца решена проблема синтеза искусств, которые стремятся к своему полному и органическому слиянию в лоне кинематографа.

А между тем на нас наступают все новые и новые проблемы.

А мы только что окончательно овладели техникой цвета и эстетически еще ничего не успели сделать, как перед нами уже стоят новые проблемы объема и пространства, которые на нас обрушивает выходящее из пеленок стереокино.

И вот уже перед нами как реальность стоит живая жизнь, в чуде телевидения уже готовая взорвать еще не до конца осознанное и освоенное опытом немного и звукового кинематографа.

Там монтаж, например, был лишь более или менее совершенным следом реального хода восприятия событий в творческом преломлении сквозь сознание и чувства художника.

А здесь он станет непосредственным ходом в момент самого свершения этого процесса. Произойдет поразительный стык двух крайностей.

И первое звено в цепи развивающихся форм лицедейства — актер-лицедей, в непосредственном переживании передающий зрителю содержание своих мыслей и чувств, — протянет руку носителю высших форм будущего лицедейства: киномагу телевидения, который, как бросок глаза или вспышка мысли, будет, жонглируя размерами объективов и точками кинокамер, прямо и непосредственно пересылать миллионам слушателей и зрителей свою художественную интерпретацию событий в неповторимый момент самого свершения их — в момент первой и бесконечно волнующей встречи с ними*.

Разве это не вероятно?

Разве это не возможно?

Разве это не осуществимо в эпоху, которая посредством радара уже подслушивает обратный полет эха Луны и посылает самолеты со скоростью света за пределы голубого купола нашей атмосферы?* И как ничтожно мало сделала пока эстетическая наука в овладении средствами и возможностями кино! Об этом нужно твердить и твердить неустанно.

Ибо здесь не только неумение или недостаток порыва.

Здесь часто поражают консерватизм и косность, своеобразный эстетический «эскапизм» перед лицом новых, небывалых эстетических проблем, которые ставят перед нами обгоняющие друг друга новые этапы технического развития кинематографа.

Разве не кощунством звучат в июле сорок шестого года такие строчки Луи Шаванса о стереокино*:

«Чем обогащается драматизм ситуации посредством этого нового технического открытия? Представленный трехмерно комедиант, находит ли он дополнительные средства выразительности?

Физический облик... круглость... Будет ли это триумфом толстяков?

Что выиграют гнев, ревность, ненависть от того, что они будут разворачиваться в трех измерениях?

А смех? Мне не верится, что можно было бы вызвать больше смеха, чем вызывает сливочное пирожное, ударяющееся о плоских персонажей Мак Сеннета*. А интрига... комедия...

Нужно ли еще доказывать, что стереокино — бесплодное орудие, стерильный инструмент? Конечно, можно выдвинуть и другие гипотезы, и я мог бы говорить о зрительной его стороне. Но мы не должны впадать в аналогию с пластическими искусствами, ссылаться на скульпторов, после того как говорили о живописцах. Конечно, можно было бы снять рельефом жизнь Микеланджело, как в цвете — жизнь Тициана. Прелестный результат. А какое удовольствие для глаза? Скульптура вызывает идею осязания, а экрана мы не трогаем»¹ и т. д. и т. д.

В чем ошибается Шаванс?

Конечно, в том, что, позируя своим пренебрежением к аналогиям, он целиком в их плену.

Целиком в кругу рамок и представлений прежних искусств.

Норм театральной драмы, актерского исполнения и «скульптуры, вызывающей идею осязания».

Но неужели же Шаванс не думает вместе с нами о том, что должен наступить взрыв и полный пересмотр содружества традиционных искусств в столкновении с новыми идеологиями нового времени, новыми возможностями новых людей — с новыми средствами владения природой со стороны этих людей?

Разве глаз, посредством инфракрасных очков «ночного зрения» способный видеть в темноте;

разве рука, посредством радио способная руководить снарядами и самолетами в далеких сферах других небес;

разве мозг, посредством электронных счетных машин способный в несколько секунд осуществлять расчеты, на которые прежде уходили месяцы труда армии счетоводов;

разве сознание, которое в неустанной послевоенной борьбе все отчетливее выковывает конкретный образ подлинно демократического международного идеала;

разве все они не потребуют искусства совершенно новых и невиданных форм и измерений, далеко за пределами тех паллиативов, которыми на этом пути окажутся и традиционный театр, и традиционная скульптура, и традиционное... кино?

И разве новая динамическая стереоскульптура не выбросится за пределы измерений и особенностей скульптуры прежней и неподвижной, с которой хочет подойти к ней Шаванс?

Надо готовить место в сознании для прихода новых тем и новых явлений техники, которые потребуют новой небывалой эстетики.

А мы еще не овладели даже переходным этапом полного синтеза в пределах того кинематографа, которым мы частично владеем на сегодняшний день.

1. Так пишет Шаванс в июльском номере «Magazin du Spectacle» за 1946 год («Le Relief» par Louis Chavance). Дальше статья переходит в вовсе не остроумный эротический парафраз когда-то прелестно написанного Хаксли (Aldous Huxley) памфлета на «осязательный» кинематограф будущего в его не только забавном романе «Brave New World»*.

Мы не возвели еще даже этой горы, только с вершины которой мы сумеем увидеть новые горизонты новой эры нашего искусства, столь же отличной от того, что мы делаем, как отлична наша кино-эпоха от эпохи Мейбриджа, зоотропа или праксиноскопа*, как отличны мы сами от предков эпох питекантропа и птеродактиля.

Не успев еще с синтезом того, что у нас есть, мы испытываем пронсящиеся над нами первые ураганы новых, неизведанных возможностей кинематографа. И наша задача — лихорадочно собирать и суммировать весь опыт пройденных и проходимых эпох, чтобы во всеоружии этого опыта встречаться с этапами новыми и бесконечно увлекательными и победоносно покорять их. Неизменно при этом помня о том, что подлинной основой новой эстетики и полноценным владением новой техникой есть, будет и навсегда останется глубокая идейность темы и содержания, для которых все более совершенные средства выражения будут лишь средствами воплощения все более и более возвышенных идей, все более возвышенных форм мировоззрения.

В разгар войны я выпускал в Америке и Англии часть этих статей в печать и в предисловии к ним мечтал о том, что с окончанием войны победоносное человечество устремит освобожденную свою энергию на творчество новых культурных ценностей, на новый подъем культуры на местах растоптанных фашистским сапогом пепелищ.

Сейчас, когда, расширенный и дополненный, этот сборник выходит во Франции — долгожданный мир наступил.

И что же мы видим?

Обезумевшее человечество, опьяненное опасной игрушкой чудодейственной разрушительности атомной энергии, идет все дальше и дальше от идеалов мира и единства, все ближе и ближе к тому, чтобы в еще более чудовищных формах вызвать к жизни образ милитаризма, в еще более страшных формах, чем только что поверженный идол фашистского человеконенавистничества и мракобесия.

Тщетно зовет Советский Союз и лучшая передовая часть мыслящего человечества к подлинно демократическому мировому и международному сотрудничеству.

Злая воля противников мира всеми силами гонит человечество к новым войнам, к новому человеко- и братоубийству.

И наш плакат в одно мгновение мог бы стать символом того, что делает обезумевший сегодняшний земной шар.

Поперек круга достаточно написать:

Дело Всеобщего Мира.

На мышке:

Объединенные Нации.

На крохах:

Достигнутое.

Только диаметр круга надо было бы увеличить до сотни метров. А тело гризуна сократить до миллиметра.

И все же перед лицом зловещего и мрачного горизонта наступающих лет и, может быть, именно поэтому, как никогда прежде — интенсивно должны добиваться народы взаимного понимания и единства.

Кинематограф уже имеет позади себя 50 лет международного творчески прогрессивного сотрудничества.

Перед ним своя громадная и сложная стихия возможностей, которыми надо овладеть не менее, чем человечеству в целом — благотворной стороной открытий атомной эры новой физики.

Но кинематограф из опыта знает, что только в обмене опытом, в сотрудничестве и коллективном владении тем, что на любом участке земного шара несет творческая и созидательная мысль — возможно продвижение вперед всей армии коллективного творчества в области новой эры искусства — Века Кинематографии.

Вот где не должно и не может быть самозамыкания в свои тайны, самоотъединения от мировых творческих усилий небывалого прежде подлинно синтетического искусства экрана.

Экрана?

Разве еще экрана?

Разве не сам экран уже растворился — в новейших достижениях стереокино, захватив объемно-пространственным изображением уже не стенку зала, но всю внутренность и объем театрального помещения, которое он мчит в непрерывное пространство окружающего мира, в чудесах техники телевидения?!

Беспрестанная забота о том, чтобы не пропадала малейшая крупица коллективного опыта, настойчивая требовательность к тому, чтобы каждый проблеск мысли в области кино становился бы достоянием всех творящих в кино, с самых первых же дней существования нашего кино, заставляло нас, советских киномастеров, не только в наших фильмах, но и в статьях наших и исследованиях широко и подробно разворачивать картину того, что мы ищем; того, что мы находим; того, к чему мы стремимся. Так рождались статьи за статьями...

И сейчас, собирая написанное в разное время, по разному поводу, в разные годы — между крышками одного сборника, мы обуреваемы теми же чувствами — помочь нашим личным вкладом тому окончательному победоносному штурму кинематографистов на овладение всеми возможностями кино, которым должен гореть всякий имеющий счастье творить в этой неповторимо прекрасной и беспрецедентно увлекательной области.

И если, не в пример тем, кто ревностно таит за семью печатями «Удольфские тайны» современности — атомные тайны*, — мы, неизменно и упорно сотрудничая друг с другом, будем выносить на благо общего дела все то, что с годами мы узнаем у нашего удивительного искусства, [то] только тогда, быть может, наши дети и внуки, справляя второе пятидесятилетие мирового кино, смогут сменить наш плакат на другой, не мышь, а кота посадив слева.

Упразднив круг.



После постановки фильма «Александр Невский».
Фото Б.Д. Фабисовича

И оставив только мелкие осколки как то немногое, что останется еще неиспользованным из средств стихии нашего великого искусства.

И будем твердо надеяться, что этот плакат на тему международной политики переделать не удастся, что идея всеобщего и неделимого мира не окажется дотла заглотанной жадным и сварливым котом себялюбия и эгоизма отдельных стран и государств, готовых сожрать всеобщее благополучие во имя собственной алчности.

Пусть всеобщее сотрудничество и обмен опытом кинематографистов — отряда наиболее передового из искусств — окажется наиболее передовым и в этом, пусть и в этом укажет народам путь солидарности и единодушия, которым всем нам двигаться и идти.

С этими чувствами я выпускаю в свет собрание этих разных по времени и месту материалов, сквозь которые настойчиво бьется неустанное желание пробиться шаг за шагом в самую сокровенную сердцевину тайн кинематографа на протяжении двадцати лет моей работы.

Многое здесь, конечно, устарело.

Многое преодолено. Многое превзойдено.

Многое может иметь интерес прежде всего исторический, как вехи на пути общего движения в самые горячие годы кинематографических исканий.

Но многое по методу и по подходу своему сохраняет жизненность и активность при столкновении с новыми областями, в которые разрастается новое, идущее нам навстречу кино будущего.

А вместе взятое не может не найти своего места в качестве одной из ступеней той лестницы коллективного опыта мировой кинематографии, по которой вопреки и наперекор всем тем, кто хочет тянуть человечество назад в хаос раздора и взаимопорабощения, шаг за шагом подымается и будет подыматься грядущий кинематограф — воплоитель величайших идеалов Человечества.

МОНТАЖ 1938

Был период в нашем кино, когда монтаж провозглашался «все́м». Сейчас на исходе период, когда монтаж считается «ниче́м». И, не полагая монтаж ни «ниче́м», ни «все́м», мы считаем нужным сейчас помнить, что монтаж является такой же необходимой составной частью кинопроизведения, как и все остальные элементы кинематографического воздействия. После бури «за монтаж» и натиска «против монтажа» нам следует заново и запросто подойти к его проблемам. Это тем более нужно, что период «отрицания» монтажа разрушал даже самую бесспорную его сторону, ту, которая никак и никогда не могла вызывать нападок. Дело в том, что авторы ряда фильмов последних лет настолько начисто «разделались» с монтажом, что забыли даже основную его цель и задачу, неотрывную от *познавательной* роли, которую ставит себе всякое произведение искусства, — *задачу связно-последовательного изложения темы, сюжета, действия, поступков, движения* внутри киноэпизода и внутри кинодрамы в целом. Не говоря уже о *взволнованном* рассказе, даже логически последовательный, *просто связный* рассказ во многих случаях утерян в работах даже весьма незаурядных мастеров кино и по самым разнообразным киножанрам. Это требует, конечно, не столько критики этих мастеров, сколько прежде всего борьбы за утраченную многими культуру монтажа. Тем более что перед нашими фильмами стоит задача не только *логически связного*, но именно *максимально взволнованного* эмоционального рассказа.

Монтаж — могучее подспорье в решении этой задачи.

2

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**.

Это отнюдь не сугубо кинематографическое обстоятельство, а явление, встречающееся неизбежно во всех случаях, когда мы имеем дело с сопоставлением двух фактов, явлений, предметов. Мы привыкли почти автоматически делать совершенно определенный трафаретный вывод — обобщение, если перед нами поставить рядом те или иные отдельные объекты. Возьмите, для примера, могилу. Сопо-

ставьте ее с женщиной в трауре, плачущей рядом, и мало кто удержится от вывода: «вдова». Именно на этой черте нашего восприятия строится эффект следующего коротенького анекдота Амброза Бирса* — из его «Фантастических басен» — «Безутешная вдова»:

«Женщина в одеждах вдовы рыдала на могиле.

— Успокойтесь, сударыня, — сказал ей соболезнующий странник, — небесное милосердие безгранично. И где-нибудь на свете найдется еще другой мужчина, помимо вашего мужа, с которым вы сумеете быть счастливой.

— Был такой, — проплакала она в ответ, — нашелся такой, но, увы... это и есть его могила...».

Весь эффект рассказа на том и строится, что могила и стоящая рядом с ней женщина в трауре по раз установленному трафарету вывода складываются в представление вдовы, оплакивающей мужа, в то время как оплакиваемый на деле оказывается любовником!

В этом смысле этот отзывчивый незнакомец представляет всех нас. Зная наверняка, что именно таково будет образное представление у зрителя, Бирс дает эти детали принадлежащими к другой ситуации. Мало того, что к другой — к прямо противоположной. Столкновение этих противоположных образов [законной жены и любовницы] и родит тот взрыв комического эффекта, который так силен в рассказике.

Это же обстоятельство использовано и в загадках. Пример фольклорный: «Ворона летела, а собака на хвосте сидела. Как это возможно?» Мы автоматически сопоставляем оба элемента и сводим их *воедино*. При этом вопрос прочитывается так, что собака сидела на хвосте у вороны. Загадка же имеет в виду, что *оба действия* безотносительны: ворона летела, а собака сидела на *своем хвосте**.

Это стремление стягивать воедино хотя бы два независимых предмета или качества очень сильно даже и в тех случаях, когда речь идет об отдельных словах, отмечающих характерные черты одного какого-либо явления.

В таких случаях слова, сливаясь воедино, могут образовывать то, что известно под названием «portmanteau words». Непревзойденный мастер этих словообразований Льюис Кэрролл, так их окрестивший, пишет (в предисловии к «The Hunting of the Snark»¹⁾) об этих словах, в которых перед нами «Два значения упаковываются в одно слово, как в бумажник»:

«Возьмем, к примеру, два слова — «дымящийся» и «яростный». Представьте, что вы хотите произнести оба слова, но еще не решили, какое из них произнесете первым. А теперь открывайте рот и говорите. Если ваши мысли хоть чуть-чуть склоняются в пользу «дымящегося», вы скажете: «дымящийся яростью», как будто это два слова-близнеца, а если вам хоть на волос предпочтительней «яростный», вы скажете «яростно дымящийся»; но если вы обладаете редчайшим из даров — идеально уравновешенным образом мыслей, то скажете «дымящийся».

1. ...«Охоте на Снарка»
(англ.)...

Конечно, в этом случае мы не получаем нового представления, нового качества.

Прелесть этих «portmanteau words» строится как раз на ощущении *одновременной двойственности* этого насильно образованного единого слова.

И поэтому-то этот прием, по существу пародирующий эту, поговорно нам свойственную черту образовывать новые качественные единства, не мог не оказаться одним из методов для построения комических эффектов.

Ибо в этом случае комический эффект получается от одновременного ощущения и нового результата, и обоих его самостоятельных составляющих!



На съемках «Педового побоища».
Фото В.В.Трохачева

Примеры на подобное остроумие бесчисленны. Ограничусь только тремя из тех, что можно прочесть хотя бы у Фрейда («Остроумие и его отношение к бессознательному», авторизованное английское издание с предисловием А.А.Брилла):

«Во время войны, которую Турция вела на Балканах в 1912 году, журнал «Панч» поместил карикатуру на Румынию, изобразив ее разбойником, грабящим членов Балканского альянса, и снабдив подписью: «Клепторумания»...

Злое остроумие Европы окрестило однажды одного монарха Клеопольдом вместо Леопольда, из-за его отношений к одной даме по имени Клео...

В одной анонимной краткой истории Брилл однажды нашел обозначение для Рождества Христова в виде «Алкохолидейз». Легко видеть, что это сложное слово является слиянием слов alcohol¹ и holidays²...» и т. д., и т. п.

Как видим, явление, о котором мы говорим, более чем распространенное и буквально повсеместное.

Нет ничего удивительного, что у зрителя возникает определенный вывод и при сопоставлении двух склеенных кусков пленки.

Я думаю, что мы будем критиковать не факты и не их примечательность и повсеместность, а те выводы и заключения, которые из них делались, и внесем сюда необходимые коррективы.

3

В чем же заключалось то упущение, которое мы делали, когда в свое время сами впервые указывали на несомненную важность отмеченного явления для понимания и освоения монтажа? Что было верного и что неверного в энтузиазме наших тогдашних утверждений?

Верным оставался и на сегодня остается факт, что сопоставление двух монтажных кусков больше похоже не на сумму их, а на произве-

1. ...алкоголь (англ.)...

2. ...праздничные
(этимологически —
святые) дни (англ.)...

1. В арифметическом смысле, хотя в нем присутствуют уже и рудименты его художественного тезиса: сопоставление — это уже один из первых шагов и внутри произведения, понимаемого как результат художественной деятельности («произведение искусства»)!)

дение¹. На произведение — в отличие от суммы — оно походит тем, что *результат сопоставления качественно* (измерением, если хотите, степенью) *всегда отличается от каждого слагающего элемента*, взятого в отдельности. Женщина — если вернуться к нашему примеру — изображение; черный наряд на женщине — изображение, и оба *предметно изобразимы*. «Вдова» же, возникающая из сопоставления обоих изображений, — уже *предметно неизобразимое*, новое представление, новое понятие, новый образ.

А в чем состоял «загиб» тогдашнего обращения с этим неоспоримым явлением?

Ошибка была в акценте, главным образом, на возможностях сопоставления при ослабленном акценте *исследовательского* *внимания* к вопросу *материалов* сопоставления.

Мои критики не преминули изобразить это как ослабление интереса к *самому содержанию* кусков, смешав *исследовательскую* *заинтересованность* определенной областью и стороной проблемы с *мировоззренчески-идеологическим отношением* самого исследователя к Вселенной и человечеству*.

Оставляю это на их совести.

Думаю, что дело здесь в том, что я был пленен в первую очередь чертой *безотносительности* кусков, которые *тем не менее* и часто *вопреки себе*, сопоставляясь по воле монтажера, рождали «некое третье» и *становились* *соотносительными**.

Меня пленяли, таким образом, возможности нетипические в условиях нормального кинопостроения и кинокомпозиции.

Оперируя в первую очередь таким материалом и такими случаями, естественно было задумываться больше всего над возможностью сопоставлений. Меньше *аналитического* *внимания* уделялось самой природе сопоставляемых кусков. Впрочем, и этого одного также было бы недостаточно. Это внимание *только к «внутрикадровому» содержанию* привело на практике к захирению монтажа со всеми отсюда вытекающими последствиями.

Чему же следовало уделить больше всего внимания, чтобы привести обе крайности в норму?

Следовало обратиться к тому основному, что в равной степени определяет как «внутрикадровое» содержание, так и композиционное сопоставление этих отдельных содержаний между собой, то есть к содержанию *целого, общего, объединяющего*.

Одна крайность состояла в увлечении вопросами техники объединения (методы монтажа), другая — объединяемыми элементами (содержание кадра).

Следовало больше заняться вопросом самой природы этого *объединяющего начала*. Того именно начала, которое для каждой вещи в равной мере родит как *содержание кадра*, так и то содержание, которое раскрывается через то или иное *сопоставление этих кадров*.

Но для этого сразу же надо было обратить исследовательский интерес не в сторону парадоксальных случаев, где это целое, об-

щее и конечное не *предусмотрено*, а неожиданно возникает. Следовало бы обратиться к случаям, когда куски не только не безотносительны друг к другу, но когда само *конечное, общее, целое* не только предусмотрено, оно самое предопределяет как элементы, так и условия их сопоставления. Это будут случаи нормальные, общепринятые и общераспространенные. В них это целое совершенно так же будет возникать как «некое третье», но полная картина того, как определяются и кадр и монтаж — содержание того и другого, — будет нагляднее и отчетливее. И такие случаи как раз окажутся типическими для кинематографа.

При таком рассмотрении монтажа как кадры, так и их сопоставление оказываются в правильном взаимоотношении. Мало того, сама природа монтажа не только не отрывается от принципов реалистического письма фильма, но действует как одно из наиболее последовательных и закономерных средств реалистического раскрытия содержания.

Действительно, что мы имеем при таком понимании монтажа? 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.

И если мы *теперь* рассмотрим два рядом поставленных куска, то мы сами в несколько ином свете увидим их сопоставление. А именно:

кусок *A*, взятый из элементов разворачиваемой темы, и кусок *B*, взятый оттуда же, в сопоставлении рождает тот образ, в котором наиболее ярко воплощено содержание темы.

Выраженное в императивной форме, более точно и более оперативно, это положение прозвучит так:

изображение A и изображение B должны быть так выбраны из всех возможных черт внутри развиваемой темы, должны быть так выисканы, чтобы *сопоставление* их — именно их, а не других элементов — вызывало в восприятии и чувствах зрителя наиболее исчерпывающе полный *образ самой темы*.

Здесь в наше рассуждение о монтаже вошло два термина — «*изображение*» и «*образ*».

Уточним то размежевание между ними, которое мы здесь имеем в виду.

4

Обратимся к наглядному примеру. Возьмем белый средней величины кружок с гладкой поверхностью, разделенный по окружности на шестьдесят равностоящих друг от друга делений. На каждом

пятом делении проставлена порядковая цифра от единицы до двенадцати включительно. В центре кружка прикреплены две свободно вращающиеся, заостренные к свободному концу металлические полоски: одна размером в радиус кружка, другая — несколько короче. Допустим, что более длинная заостренная полоска упирается свободным концом в цифру двенадцать, а более короткая полоска своим свободным концом последовательно упирается в цифры 1, 2, 3 и т. д. до 12 включительно. Это будет серия последовательных *геометрических изображений* того факта, что некие две металлические полоски последовательно находятся по отношению друг к другу под углами в 30, 60, 90 и т. д. до 360° включительно.

Если, однако, этот кружок снабжен механизмом, равномерно передвигающим металлические полоски, то геометрический рисунок на его поверхности приобретает уже особое значение: он не просто *изображение*, а является уже *образом* времени.

В данном случае изображение и вызываемый им образ в нашем восприятии настолько слиты, что нужны совсем особенные обстоятельства, чтобы отделить геометрический рисунок стрелок на циферблате от представления о времени. Однако это может случиться и с любым из нас, правда, в обстоятельствах необыкновенных.

Вспомним Вронского после сообщения Анны Карениной о том, что она беременна. В начале XXIV главы второй части «Анны Карениной» мы находим именно такой случай:

«Когда Вронский смотрел на часы на балконе Карениных, он был так растревожен и занят своими мыслями, что видел стрелки на циферблате, но не мог понять, который час...»

Образа времени, который создавали часы, у него не возникало. Он видел только геометрическое изображение циферблата и стрелок.

Как видим, даже в простейшем случае, когда дело идет об астрономическом времени — часе, недостаточно одного изображения на циферблате. Мало увидеть, нужно, чтобы с изображением что-то произошло, чтобы с ним что-то было проделано, и только тогда оно перестанет восприниматься как простой геометрический рисунок, но будет воспринято как образ «некоего часа», в который происходит событие. Толстой показывает нам то, что получается, если этого процесса не происходит.

В чем же состоит этот процесс? Определенная конфигурация стрелок на циферблате включает рой представлений, связанных с соответствующим часом, которому отвечает данная цифра. Пусть это будет, для примера, цифра пять. В таком случае наше воображение приучено к тому, чтобы в ответ на этот знак приводить на память картины всяческих событий, происходящих в этот час. Это будет обед, конец рабочего дня или час «пик» на метро. Закрывающиеся книжные магазины или тот особый свет в предсумеречные часы, который так характерен для этого времени дня... Так или иначе, это будет целый ряд картин (изображений) того, что происходит в пять часов.

Из всех этих отдельных картин складывается образ пяти часов. Таков этот процесс в развернутом виде, и таков он на стадии освоения изображений цифр, от которых возникают образы часов дня и ночи.

В дальнейшем вступают в силу законы экономии психической энергии. Происходит «уплотнение» внутри описанного процесса: цепь промежуточных звеньев выпадает, и вырабатывается непосредственная, прямая и мгновенная связь между цифрой и ощущением образа — часа, которому она соответствует. На примере с Вронским мы видели, что связь эта под влиянием резкого аффекта может нарушаться, и тогда изображение и образ отрываются друг от друга.

Нас интересует та *полная* картина становления образа из изображений, какой мы ее только что описали. Эта «механика» становления образа интересует нас потому, что подобная механика его становления в *жизни*, конечно, служит прообразом того, чем оказывается в искусстве метод создания художественных образов*.

Поэтому запомним, что между изображением часа на часах и ощущением образа этого времени дня протекает длинная цепь на- низываемых изображений отдельных аспектов, характерных для данного часа. Повторяем, что психический навык ведет к тому, что эта промежуточная цепь сводится к минимуму, и мы ощущаем лишь начало и конец процесса.

Но как только нам приходится по какому-либо поводу устанавливать связь между некоторым изображением и образом, который оно должно вызывать в сознании и чувствах, мы неизбежно вынуждены прибегнуть к подобной же цепи промежуточных изображений, собирающихся в образ*.

Возьмем сперва вовсе близкий к изложенному пример из бытовой практики.

В Нью-Йорке большинство улиц не имеет названий. Вместо этого они обозначаются... номерами: «Фифт авеню» — пятый проспект, «Форти секонд стрит» — сорок вторая улица и т. п. Для приезжих подобный способ обозначения улиц на первых порах необычайно труден для запоминаний. Мы привыкли к названиям улиц, и это для нас значительно легче, ибо название сразу же родит образ улицы, то есть при произнесении соответствующего названия возникает вместе с образом определенный комплекс ощущений — и *чувствуешь* (а отсюда и знаешь), с какой улицей имеешь дело. Былой Тверской бульвар, «апашская» рю дю Лапп в Париже — это совершенно определенные и законченные образные комплексы — образы.

Мне было очень трудно запомнить *образы* улиц Нью-Йорка, а следовательно, и знать эти улицы. Обозначенные нейтральными номерами «сорок вторая» или «сорок пятая» улицы, они не порождали во мне образов, концентрировавших ощущение общего облика той или иной улицы. Чтобы помочь этому, приходилось ус- танавливать в памяти набор предметов, характерных для той или иной улицы, набор предметов, возникавших в сознании, ответ на

сигнал — «сорок вторая», в отличие от сигнала — «сорок пятая». Набились в памяти театры, кино, магазины, характерные дома и т. д. для каждой из улиц, которую следовало запомнить. Такое запоминание шло отчетливыми этапами. Таких этапов можно отметить два: в первом из них на словесное обозначение «Форти секонд стрит» (сорок вторая улица) память с *большим затруднением* ответно перечисляла всю цепь элементов, характерных для этой улицы, но настоящего ощущения этой улицы еще не получалось, потому что отдельные элементы еще не сложились в единый образ. И только на втором этапе все эти элементы стали сплавляться в единый, возникающий образ: при назывании «номера» улицы также *вставал целый рой отдельных ее элементов, но не как цепь, а как нечто единое* — как цельный облик улицы, как *цельный ее образ*.

Только с этого момента можно было говорить о том, что улица по-настоящему *запомнилась*. Образ этой улицы начинал возникать и жить в сознании и ощущениях совершенно так же, как в ходе художественного произведения из его элементов постепенно складывается единый, незабываемый, целостный его образ.

В обоих случаях — идет ли дело о процессе запоминания или о процессе восприятия художественного произведения — остается верной закономерность того, что единичное входит в сознание и чувства через целое и целое — *через образ*.

Этот образ входит в сознание и ощущение, и через *совокупность* каждая деталь сохраняется в нем в ощущениях и памяти *неотрывно от целого*. Это может быть звуковой образ — некая ритмическая и мелодическая звукокартина, или это может быть пластический образ, куда изобразительно вошли отдельные элементы запоминаемого ряда.

Примером крайнего случая первого рода могут служить чисто звуковые образы, даже беспредметные, вроде детских «считалок», которые, однако, врезаются в память невероятно навязчиво. Например:

...Анке дранке
Дрилли дру
Сетер фабер
Фибер фу...

Она запоминается как некая ритмико-мелодическая фигура. В такую же ритмико-мелодическую фигуру обращается и ряд вполне «предметных» слов, если непременно нужно запомнить целый их комплекс. Так именно с неослабевающей отчетливостью с третьего класса школы на всю, вероятно, жизнь я запомнил как некий «музыкальный мотив» следующий ряд:

Абобекер
Омар
Осман
Али —

хотя решительно забыл все остальное об этих восточных владетелях!

Другим способом — запоминанием слов, сводимых в слитный зрительный образ, — меня когда-то в Мексике развлекал один весьма посредственный во всех иных отношениях американец. Он с большой легкостью мог запоминать длинный столбец совершенно безотносительных слов. Прием запоминания состоял в том, что он соединял содержание этих слов в слитную сцену, в целостный образ некоего события, куда все они входили элементами.

Таким образом, тем или иным путем, ряд укладывается в восприятие и в сознание, в *результате* того целостного образа, в который сложились отдельные элементы.

Мы видели, что в запоминании есть два очень существенных этапа: первый — это *становление* образа, а второй — *результат* этого становления и значение его для запоминаний. При этом для памяти важно уделять как можно меньше внимания первому этапу и как можно скорее, пройдя через процесс становления, достигнуть результата. Такова жизненная практика, в отличие от практики искусства. Ибо, переходя отсюда в область искусства, мы видим отчетливое смещение акцента. Естественно, добиваясь результата, произведение искусства, однако, всю изощренность своих методов обращает на *процесс*.

Произведение искусства, понимаемое динамически, и есть *процесс становления* образов в чувствах и разуме зрителя¹. В этом особенность подлинно живого произведения искусства и отличие его от мертвленного, где зрителю сообщают изображенные результаты некоторого *протекавшего* процесса творчества, вместо того чтобы вовлекать его в *протекающий* процесс.

Подобные живые произведения отличаются от мертвленных и статических так же, как зрелище погоды в горах в отличие от этого зрелища в низинах: Гёте, изощренному во всех тонкостях искусства *становления* образов в искусстве, принадлежит эта «обратная проекция» из метода искусства в наблюдение над природой:

«На плоской равнине хорошую и плохую погоду получаешь как нечто готовое; в горах же присутствуешь при ее возникновении...» («Путешествие по Италии. На Бреннере»).

Законы жизненности и неподвижности, высокое и плоское в области искусства следуют этой же картине природы.

Это условие оправдывает себя всюду и всегда, какой бы области искусства мы ни коснулись. Совершенно так же живая игра актера строится на том, что он не изображает скопированные результаты чувств, а заставляет чувства *возникать, развиваться, переходить в другие — жить перед зрителем*.

Поэтому образ сцены, эпизода, произведения и т. п. существует не как готовая *данность*, а должен возникать, развертываться.

Совершенно так же и характер, чтобы производить действительно живое впечатление, должен складываться для зрителя по ходу

1. Ниже увидим, что этот же динамический принцип лежит на основе подлинно живых образов такого, казалось бы, неподвижного и статического искусства, как, например, живопись.

действия, а не являться заводной фигуркой с а priori заданной характеристикой.

Для драмы особенно важно, чтобы ход событий не только складывал *представления* о характере, но еще и складывал, «образовывал» *самый характер*.

Следовательно, уже в методе создания образов произведение искусства должно воспроизводить тот процесс, посредством которого в *самой жизни* складываются новые образы в сознании и в чувствах человека.

Мы это только что показали на примере нью-йоркских улиц. И мы вправе ожидать, что художник, если перед ним будет поставлена задача сквозь изображение факта выразить некий образ, прибегнет к подобному методу «освоения» нью-йоркских улиц.

Мы взяли пример изображения на циферблате и раскрыли, в каком процессе за этим изображением появился образ времени. И произведению искусства для создания образа придется прибегнуть к аналогическому методу создания цепи изображений.

Останемся в пределах примера с часами.

В нашем случае с Вронским геометрический рисунок не зажил образом часа. Но ведь бывают случаи, когда важно не астрономически ощутить двенадцать часов ночи, а пережить полночь во всех тех ассоциациях и ощущениях, какие по ходу сюжета понадобилось автору возбудить. Это может быть час трепетного переживания полночного свидания, час смерти в полночь, роковая полночь побега, то есть далеко не просто изображение астрономических двенадцати часов ночи.

И тогда сквозь *изображение двенадцати ударов* должен сквозить образ полуночи как некоего «рокового» часа, наполненного особым смыслом.

Проиллюстрируем и этот случай примером. На этот раз его подкажет Мопассан в «Милым друге». Пример этот интересен и тем, что он — звуковой. И еще интереснее тем, что, чисто монтажный по правильно выбранному приему разрешения, он представлен в романе как бы бытоописательным.

«Милый друг». Сцена, в которой Жорж Дюруа, уже пишущий свою фамилию «Дю-Руа»*, ожидает в фиакре Сюзанну, условившуюся с ним бежать в двенадцать часов ночи.

Двенадцать часов ночи — здесь меньше всего астрономический час и больше всего час, в который все (или во всяком случае очень много) поставлено на карту: «Кончено. Все погибло. Она не придет».

Вот как Мопассан врезает в сознание и чувства читателя образ этого часа, его *значительность*, в отличие от описания соответствующего времени ночи:

«...он вышел из дому около одиннадцати часов, побродил немало, взял карету и остановился на площади Согласия, у арки морского министерства.

От времени до времени он зажигал спичку и смотрел на часы. Около двенадцати его охватило лихорадочное волнение. Каждую минуту он высовывал голову из окна кареты и смотрел, не идет ли она.

Где-то вдали пробило двенадцать, потом еще раз, ближе, потом где-то на двух часах сразу и, наконец, опять совсем далеко. Когда раздался последний удар, он подумал: «Кончено. Все погибло. Она не придет».

Он решил, однако, ждать до утра. В таких случаях надо быть терпеливым.

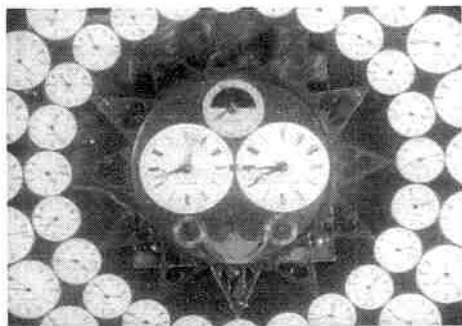
Скоро он услышал, как пробило четверть первого, потом половину, потом три четверти и, наконец, все часы повторяли друг за другом час, как раньше пробили двенадцать...»

Мы видим из этого примера, что, когда Мопассану понадобилось вклинить в сознание и ощущение читателя *эмоциональность* полуночи, он не ограничился тем, что просто дал пробить часам двенадцать, а потом час. Он заставил нас пережить это ощущение полуночи тем, что заставил пробить двенадцать часов в разных местах, на разных часах. Сочетаясь в нашем восприятии, эти единичные двенадцать ударов сложились в общее ощущение полуночи. *Отдельные изображения сложились в образ*. Сделано это строго монтажно.

Данный пример может служить образцом тончайшего монтажного письма, где «двенадцать часов» в звуке выписано целой серией планов «разной величины»: «где-то вдали», «ближе», «совсем далеко». Это бой часов, взятый с разных расстояний, как съемка предмета, сфотографированного в разных размерах и повторенного в последовательности трех различных кадров — «общим планом», «средним», «еще более общим». При этом самый бой, вернее, разноток часов выбран здесь вовсе не как натуралистическая деталь ночного Парижа. Сквозь разноток часов у Мопассана прежде всего настойчиво бьет эмоциональный образ «решительной полуночи», а не информация о... «ноль часах».

Желая дать лишь информацию о том, что сейчас двенадцать часов ночи, Мопассан вряд ли прибегнул бы к столь изысканному письму. Совершенно так же без избранного им художественно-монтажного разрешения ему никогда не добиться бы такими простейшими способами столь же ощутимого эмоционального эффекта.

Если говорить о часах и часе, то неизбежно вспоминается пример и из собственной практики. В Зимнем дворце в период съемок «Октября» (1927) мы натолкнулись на любопытные старинные часы: помимо основного циферблата на них еще имелся окаймляющий его венок из маленьких циферблатиков. На каждом из них были проставлены названия городов: Париж, Лондон, Нью-Йорк и т. д. Каждый из этих циферблатов указывал время таким, каким оно бывает в этих городах, — в отличие от времени Москвы или Петербурга, не помню, — которое показывал основной циферблат. Вид часов запом-



Кадр из фильма «Октябрь»

нился. И когда хотелось в картине особенно остро отчеканить историческую минуту победы и установления Советской власти, часы подсказали своеобразное монтажное решение: час падения Временного правительства, отмеченный по петроградскому времени, мы повторили всей серией циферблатов, где этот же час прочитывался лондонским, парижским, нью-йоркским временем. Таким образом этот час, единый в истории и судьбах народов, проступал сквозь все многообразие частных чтений времени, как бы объединяя и сливая все народы в ощущении этого мгновения — победы рабочего класса. Эту мысль подхватыва-

ло еще круговое движение самого венка циферблатов; движение, которое, возрастая и ускоряясь, еще и пластически сливало все различные и единичные показания времени в ощущение единого исторического Часа...

В этом месте я отчетливо слышу вопрос моих неизбежных противников: «Но как же быть в случае одного непрерывного, длинно-метражного куска, где без монтажных перерезок играет актер? Разве игра его не впечатляюща? Разве не впечатляет само исполнение Черкасова или Охлопкова, Чиркова или Свердлина?»* Напрасно думать, что этот вопрос наносит смертельный удар монтажной концепции. Принцип монтажа куда шире. Неверно предполагать, что если актер играет в одном куске и режиссер не режет этот кусок на планы, то построение «свободно от монтажа»! Ничуть.

В этом случае монтаж лишь следует искать в другом, а именно... в самой игре актера. О том, насколько «монтажен» принцип его «внутренней» техники, мы скажем дальше. Сейчас же уместно предоставить слово по этому вопросу одному из крупнейших артистов театра и экрана Джорджу Арлиссу*. В своей автобиографии он пишет:

«Я всегда думал, что для кино следует играть преувеличенно, но я увидел, что самоограничение есть то самое главное, чему должен научиться актер при переходе от театра к кино. Искусство самоограничения и намек на экране есть то, что может быть в полноте изучено наблюдением игры неподражаемого Чарли Чаплина»¹, (*Up the Years from Bloomsbury. The Autobiography of George Arliss**, [Blue Ribbon Books, N.Y.], 1927, p. 289).

Подчеркнутому изображению (преувеличению) Арлисс противопоставляет самоограничение. Степень этого самоограничения он видит в сведении действия к намеку. Не только преувеличенное изображение действия, но даже изображение действия целиком он отвергает. Вместо этого он рекомендует намек. Но что такое «намек», как не элемент, деталь действия, как не такой «крупный план» его, который в сопоставлении с другими служит определителем для целого фрагмента действия? И слитный действенный кусок игры, таким образом, по Арлиссу, есть не что иное, как сопоставление

1. ... «Годы после Блумсбери. Автобиография Джорджа Арлисса» (англ.)...

подобных определяющих крупных планов, сочетаясь, они родают образ содержания игры, в отличие от изображения этого содержания. И согласно этому и игра актера может быть изобразительно плоской или подлинно образной в зависимости от метода, которым актер строит свое действие. Пусть игра будет снята с одной точки, тем не менее — в благополучном случае — сама она будет «монтажной».

5

О приведенных выше примерах монтажа можно было бы сказать, что второй из них («Октябрь») все же не рядовой пример монтажа, а первый (Мопассан) иллюстрирует только тот случай, когда один и тот же объект взят с разных точек и в разных приближениях.

Приведем еще пример, уже типичный для кинематографа и вместе с тем такой, где дело идет не об единичном объекте, а об образе целого явления, слагающегося совершенно тем же путем.

Этим примером будет один замечательный «монтажный лист». Здесь из нагромождения частичных деталей и изображений перед нами ощутимо вырастает образ. Пример интересен тем, что это не законченное литературное произведение, а запись великого мастера, в которой он сам для себя хотел закрепить вставшие перед ним видения «Потопа».

«Монтажный лист», о котором я говорю, — это запись Леонардо да Винчи о том, как следует в живописи изображать потоп. Я выбираю именно этот отрывок, так как в нем особенно ярко представлена *звукозрительная* картина потопа, что в руках живописца особенно неожиданно и вместе с тем наглядно и впечатляюще.

«Пусть будет видно, как темный и туманный воздух потрясается дуновением различных ветров, пронизанных постоянным дождем и градом и несущих то здесь, то там бесчисленное множество вещей, которые сорваны с деревьев вместе с бесчисленными листьями.

Кругом — старые деревья, вырванные с корнем и разбитые яростью ветра.

Виднеются остатки гор, размытых потоками, — остатки, которые обрушиваются в них и загромождают долины.

Эти потоки с шумным клокотанием разливаются и затопляют обширные пространства с их населением.

На вершинах многих гор могут быть заметны различные виды собравшихся вместе животных, испуганных и укрощенных в обществе сбежавшихся людей, мужчин и женщин с детьми.

По полям, покрытым водою, носятся в волнах столы, кровати, лодки и разные приспособления, сделанные в минуту нужды и страха смерти.

На всех этих вещах — женщины, мужчины, дети с воплем и плачем, обезумевшие от неистового ветра, который своими бурными порывами вздувает и волнует воды вместе с телами утопленников.

И нет предмета (более легкого, чем вода), на котором не собрались бы различные животные, примиренные между собою и стоящие вместе с испуганной толпой — волки, лисицы, змеи и другие породы, спасающиеся от смерти.

Волны, ударяясь о края плывущих предметов, бьют их ударами различных утонувших тел — ударами, которые убивают тех, в ком еще осталась какая-либо жизнь.

Можно видеть толпы людей, которые с оружием в руках защищают маленькие оставшиеся им клочки земли от львов, волков и других животных, ищущих здесь спасения.

О, какие ужасающие крики оглашают темный воздух, раздираемый яростью громов и молний, которые разрушительно устремляются на все, что попадает на их пути.

О, сколько можно видеть людей, которые закрывают руками уши, чтобы не слышать страшных звуков, производимых в темном воздухе ревом ветров и дождя, грохотанием неба и разрушительным полетом молний!

Другие не только закрывают глаза рукою, но кладут руку на руку, чтобы плотнее закрыться от зрелища жестокого избиения человеческого рода разгневанным богом.

О, какие вопли!

О, сколько людей, обезумевших от страха, бросается со скал, большие ветви больших дубов вместе с уцепившимися за них людьми несутся в воздухе, подхваченные испуганным ветром.

Сколько лодок, опрокинутых вверх дном, — одни целиком, другие в обломках, а из-под них выбиваются люди отчаянными средствами и телодвижениями, свидетельствующими о близости смерти.

Некоторые, потеряв надежду на спасение, лишают себя жизни, не имея сил перенести такого ужаса: одни бросаются с высоких скал, другие душат себя за горло собственными руками, третьи хватают своих детей и... поражают их одним ударом.

Некоторые наносят себе смертельные раны своим собственным оружием, а другие, бросившись на колени, отдают себя на волю бога.

О, сколько матерей плачут над своими захлебнувшимися детьми, держа их на коленях, поднимая к небу распростертые руки, и голосом, в котором сливаются вопли всех оттенков, ропщут на божий гнев!

Некоторые, стиснув руки со скрещенными пальцами, кусают их до крови и пожирают их, припав грудью к коленям от безмерного, нестерпимого страдания.

Видны стада животных — лошадей, быков, коз, овец, уже окруженных водою, оставшихся, как на острове, на вершинах высоких гор и жмущихся друг к другу.

Те из них, которые находятся посредине, карабкаются наверх друг через друга, вступая в ожесточенную борьбу. Многие умирают от недостатка пищи.

И уже птицы стали садиться на людей и других животных, не находя более открытого места, которое не было бы занято живыми существами.

И уже голод — орудие смерти — отнял жизнь у многих животных, и в то же время мертвые тела, подвергшись брожению, поднимаются из глубины водных пучин на поверхность и, ударяясь друг о друга между бьющимися волнами, подобно наполненным воздухом шарам, отскакивают от места своего удара и ложатся на трупы только что умерших.

И над этими проклятиями — воздух, покрытый темными тучами, которые раздраются змеевидным полетом неистовых небесных стрел, сверкающих то здесь, то там в глубинах мрака». (Цитирую по книге А. Волынского «Леонардо да Винчи»*, приложение III, с. 624–626.)

Это описание задумано не в форме поэмы или литературного наброска. Пеладан* — издатель французского перевода «Трактата о живописи» Леонардо да Винчи — видит в этом описании неосуществленный проект картины, которая была бы непревзойденным «шедевром пейзажа и стихийной борьбы сил природы». Тем не менее эта запись не хаотична и проведена по признакам, свойственным скорее даже «временным» искусствам, нежели пространственным (то есть музыке или поэзии).

Не разбираясь в структуре этого замечательного «монтажного листа», обратим внимание на то, что описание следует совершенно определенному движению. При этом *ход этого движения* никак не случаен. Движение это идет по определенному порядку и затем в аналогичном строгом *обратном порядке* возвращается назад к тем же самым исходным явлениям. Начинаясь описанием небес, картина замыкается таким же описанием. В центре — группа людей, их переживания; развитие сцены от небес к людям и от людей обратно к небу идет через группы зверей. Наиболее крупные детали («крупные планы») встречаются в центре, в кульминации описания (стиснутые, искусанные до крови руки со скрещенными пальцами и т. д.). Совершенно явно проступают элементы, типичные для монтажной композиции.

«Внутрикадровое» содержание отдельных сцен усиливается возрастающей интенсивностью действия.

Рассмотрим то, что можно было бы назвать «темой зверей»: звери спасаются; зверей несут потоки волн; звери тонут; звери дерутся с людьми; звери дерутся между собой; трупы потонувших зверей всплывают. Или постепенное исчезновение тверди из-под ног людей, животных и птиц, достигающее кульминации в точке, где птицы вынуждены садиться на людей и животных, не находя ни одного не занятого кусочка земли или дерева. Эта часть записи Леонардо да Винчи лишний раз напоминает нам о том, что размещение деталей в одной плоскости картины *тоже* предполагает композиционно строгое *движение глаза* от одного явления к другому.

Здесь, конечно, такое движение выражено менее четко, чем в кино, где глаз *не может* увидеть последовательности деталей в ином порядке, чем тот, который создал монтажер.

Несомненно, однако, что последовательным описанием Леонардо да Винчи преследует задачу не только перечислить детали, но и нарисовать траекторию будущего движения по поверхности холста. Мы видим здесь блестящий пример того, что в кажущемся статическом *одновременном «соприсутствии»* деталей неподвижной картины применен совершенно тот же монтажный отбор, та же строгая последовательность сопоставлений деталей, как и во временных искусствах.

6

Монтаж имеет реалистическое значение в том случае, если отдельные куски в сопоставлении дают *общее*, синтез темы, то есть образ, воплотивший в себе тему.

Переходя от этого определения к творческому процессу, мы увидим, что он протекает следующим образом. Перед внутренним взором, перед ощущением автора витает некий образ, эмоционально *воплощающий для него тему*. И перед ним стоит задача — превратить этот образ в такие два-три *частных изображения*, которые в совокупности и в сопоставлении вызывали бы в сознании и в чувствах воспринимающего именно тот исходный обобщенный образ, который витал перед автором.

Я говорю об *образе произведения в целом* и об *образе отдельной сцены*. Совершенно с таким же правом и в том же смысле можно говорить о создании образа актером.

Перед актером стоит совершенно такая же задача — в двух, трех, четырех *чертах характера* или *поступка* выразить основные элементы, которые в сопоставлении создадут целостный образ, задуманный автором, режиссером и самим актером.

Что же примечательного в подобном методе? Прежде всего его *динамичность*. Тот именно факт, что желаемый образ *не дается, а возникает, рождается*. Образ, задуманный автором, режиссером, актером, закрепленный ими в отдельные изобразительные элементы, в восприятии зрителя вновь и окончательно *становится*. А это конечная цель и конечное творческое стремление всякого актера.

Красочно писал об этом Горький в письме к Федину (см. «Литературная газета», № 17 от 26 марта 1938 г.):

«Вы говорите: Вас мучает вопрос «как писать»? Двадцать пять лет наблюдаю я, как этот вопрос мучает людей... Да, да, это серьезный вопрос, я тоже мучился, мучаюсь и буду мучиться им до конца дней. Но для меня вопрос этот формулируется так: так надо писать, чтобы человек, каков бы он ни был, вставал со страниц рассказа о нем с тою силой физической осязаемости его бытия, с тою убедительностью его *полуфантастической* реальности, с какою вижу и ощущаю его. Вот в чем дело для меня, вот в чем тайна дела...»

Монтаж помогает разрешить эту задачу. Сила монтажа в том, что в творческий процесс включаются эмоции и разум зрителя. Зрителя заставляют проделать тот же созидательный путь, которым прошел автор, создавая образ. Зритель не только видит образные элементы произведения, но он и переживает динамический процесс возникновения и становления образа так, как переживал его автор. Это и есть, видимо, наибольшая возможная степень приближения к тому, чтобы зрительно передать во всей полноте ощущения и замысел автора, передать с «той силой физической осязаемости», с какой они стояли перед автором в минуты творческой работы и творческого видения.

Уместно вспомнить о том, как Маркс определял путь истинного исследования:

«Не только результат исследования, но и ведущий к нему путь должен быть истинным. Исследование истины само должно быть истинно, истинное исследование — это развернутая истина, разединенные члены которой соединяются в результате» (К.Маркс и Ф.Энгельс, «Соч[инения]», т. 1, с. 113).

Сила этого метода еще в том, что зритель втягивается в такой творческий акт, в котором его индивидуальность не только не поражается индивидуальностью автора, но раскрывается до конца в слиянии с авторским смыслом так, как сливается индивидуальность великого актера с индивидуальностью великого драматурга в создании классического сценического образа. Действительно, каждый зритель в соответствии со *своей* индивидуальностью, *по-своему*, из *своего* опыта, из недр *своей* фантазии, из ткани *своих* ассоциаций, из предпосылок *своего* характера, нрава и социальной принадлежности творит образ по этим точно направляющим изображениям, подсказанным ему автором, непреклонно ведущим его к познанию и переживанию темы. Это тот же образ, что задуман и создан автором, но этот образ одновременно создан и *собственным* творческим актом зрителя.

Казалось бы, что может быть определеннее и яснее почти научной записи деталей «Потопа», как они проходят перед нами в «монтажном листе» Леонардо да Винчи? И вместе с тем до какой степени личны и индивидуальны *каждый* из тех конечных образов, которые возникают у читающих, это *общее для всех* перечисление и сопоставление деталей. Они столь же схожи и вместе с тем столь же различны, как роль Гамлета или Лира, сыгранная разными актерами разных стран, эпох и театров.

Мопассан предлагает каждому читателю одно и то же монтажное построение боя часов. Он знает, что именно *такое* построение вызовет в ощущениях не информацию о времени ночи, а переживание значительности часа полуночи. Каждый зритель слышит одинаковый бой часов. Но у каждого зрителя родится *свой* образ, свое представление полуночи и ее значительности. Все эти представления *образно индивидуальны*, различны и вместе с тем *тематич-*

чески едины. И каждый образ подобной полуночи для каждого зрителя-читателя одновременно и авторский, но столько же и свой собственный, живой, близкий, «интимный».

Образ, задуманный автором, стал плотью от плоти зрительского образа... Мною — зрителем — создаваемый, во мне рождающийся и возникающий. Творческий не только для автора, но творческий и для меня, творящего зрителя.

Вначале мы говорили о волнующем рассказе в отличие от протокольно-логического изложения фактов.

Протоколом изложения было бы не монтажное построение во всех приведенных выше примерах. Это было бы описание Леонардо да Винчи, сделанное без учета отдельных планов, расположенных по строю рассчитанной траектории глаза на поверхности будущей картины. Это был бы неподвижный циферблат часов, отмечающий время свержения Временного правительства, в фильме «Октябрь». Это была бы у Мопассана короткая информация о том, что пробило двенадцать часов. Иначе говоря, это были бы документальные сообщения, не поднятые средствами искусства до подлинной взволнованности и эмоционального воздействия. Все они были бы, выражаясь кинематографически, изображениями, снятыми с одной точки. А в том виде, как они сделаны художниками, они представляют собой образы, вызванные к жизни средствами монтажного построения.

И сейчас мы можем сказать, что именно *монтажный* принцип, в отличие от *изобразительного*, заставляет *творить* самого зрителя и именно через это достигает той большой силы внутренней творческой взволнованности¹ у *зрителя*, которая отличает эмоциональное произведение от информационной логики простого пересказа в *изображении* событий.

Вместе с этим обнаруживаем, что монтажный метод в кино есть лишь частный случай приложения *монтажного принципа вообще*, принципа, который в таком понимании выходит далеко за пределы области склейки кусков пленки между собой.

7

Выше мы не напрасно сравнивали в монтажном методе *творчество зрителя с творчеством актера*. Ибо как раз здесь в первую очередь происходит встреча метода монтажа с самой, казалось бы, неожиданной областью — с областью *внутренней техники* актера и с *формами того внутреннего процесса*, в котором у актера рождается живое чувство, с тем чтобы проступить в правдивых его действиях на сцене или на экране.

По вопросам актерской игры создан ряд систем и доктрин. Вернее, их можно свести к двум-трем системам и разным их ответвлениям. Ответвления эти различаются не только терминологией, номенклатурой, но главным образом тем, что представители разных тече-

1. Совершенно очевидно, что тема *как таковая* способна волновать и независимо от того, в каком виде она подана. Короткое газетное сообщение о победе республиканцев под Гвадалахарой* волнует больше, чем средствами искусства доводить уже «в себе» волнующую тему или сюжет до максимальных степеней воздействия. При этом совершенно так же очевидно, что на этом поприще монтаж как таковой вовсе не исчерпывающее, хотя и очень могучее средство.

ний видят ведущую роль и ставят акценты внимания на *различных* узловых пунктах актерской техники*. Иногда та или иная школа совсем почти забывает целое звено внутрипсихологического процесса образотворчества. Иногда, наоборот, выдвигает на первое место *нерешающее* звено. Даже внутри такого монолита, как метод Художественного театра, имеются, при всей общности основных предпосылок, самостоятельные течения в его истолковании.

Я не собираюсь вдаваться в оттенки существенных или номенклатурных отличий в методах работы с актером. Я останавлиюсь лишь на тех положениях внутренней техники, которые в основных своих предпосылках сейчас входят обязательно в технику работы актера во всех тех случаях, когда она действительно достигает результатов, то есть захватывает зрителя. Эти положения всякий актер или режиссер способен в конечном счете вычитать из собственной «внутренней» практики, если ему удастся на мгновение остановить этот процесс и взглянуть в него. *Актерская и режиссерская* техники в *этой* части проблемы также неотличимы, поскольку и режиссер какой-то своей частью также является актером. Из наблюдений за этой «актерской долей» моего режиссерского опыта я постараюсь на конкретном примере обрисовать интересующую нас внутреннюю технику. При этом меньше всего стремлюсь сказать в *этом* отношении что-либо *новое*.

Допустим, что передо мной стоит задача сыграть утро человека, проигравшего накануне в карты казенные деньги. Предположим, что сцена полна всяческих перипетий, куда могут войти и разговор с ничем не подозревающей женой, и сцена с дочерью, пытливо поглядывающей на отца, замечая в его поведении какие-то странности, и сцена боязливого ожидания звонка по телефону с вызовом растратчика к отчету и т. п.

Пусть целый ряд этих сцен постепенно ведет растратчика к попытке застрелиться, и актеру нужно проиграть последний фрагмент сцены, когда в нем созревает сознание того, что остался только один исход — самоубийство, и его рука начнет почти автоматически, не глядя, шарить по ящикам письменного стола в поисках браунинга...

Я думаю, что сегодня вряд ли найдется культурный актер, который стал бы в этой сцене «играть чувство» человека перед самоубийством. И каждый из нас, вместо того чтобы пыжиться и выдумывать, что ему здесь делать, поступит иначе. Он заставит соответствующее самочувствие и соответствующее чувство *охватить* себя. И верно почувствованное состояние, ощущение, переживание немедленно «проступит» в верных и эмоционально правильных движениях, действиях, поступках. *Так находятся отправные элементы* правильного поведения, правильного в том смысле, что оно соответствует подлинно пережитому ощущению, чувству.

Последующая стадия работы заключается в композиционной разработке этих элементов, очистке их от попутного и случайного,

в доведении этих предпосылок до предельной степени выразительности. Такова *последующая* стадия. Но нас сейчас занимает *предыдущая* стадия этого процесса.

Нас интересует та часть этого процесса, в которой происходит *охват* актера чувством. Как это достигается и «как это делается»? Мы уже сказали, что пыжиться, *изображая* чувство, мы не будем. Вместо этого мы пойдем по общеизвестному и почти общеупотребительному пути.

Он состоит в том, что мы свою фантазию заставляем рисовать перед нами ряд конкретных картин или ситуаций, соответствующих нашей теме. Совокупность этих воображаемых картин вызывает в нас ответную искомую эмоцию, чувство, ощущение, переживание. При этом *материал* этих картин, рисуемых фантазией, будет совершенно различен в зависимости от того, каковы особенности образа и характера того человека, которого именно сейчас играет актер.

Допустим, что для характера нашего растратчика типичной чертой окажется боязнь общественного мнения. Тогда его пугают в первую очередь не столько угрызания совести, чувство виновности или будущие тяготы тюремного заключения, сколько то, что скажут люди, и т. п.

В этом случае перед человеком, попавшим в такое положение, будут в первую очередь рисоваться страшные последствия растраты именно в этом направлении.

Именно они, именно их сочетание станут приводить человека к той степени отчаяния, при которой он прибегает к роковому концу.

В реальной действительности именно так и происходит. Испуг перед сознанием ответственности лихорадочно начнет рисовать картины последствий. И совокупность этих картин, обратившись на чувства, будет усиливать их еще больше, доводя растратчика до предельных степеней ужаса и отчаяния.

Совершенно таков же процесс, которым актер станет приводить себя в то же самое состояние в условиях театральной действительности. Разница заключается только в том, что здесь он произвольно заставит свою фантазию рисовать себе те же самые картины последствий, которые в реальной действительности фантазия рисовала бы сама и произвольно.

Как привести фантазию к тому, чтобы она делала это же по поводу воображаемых и предполагаемых обстоятельств, не входит сейчас в задачи моего изложения. Я описываю процесс с того момента, когда фантазия уже рисует необходимое по ситуации. Заставлять себя чувствовать и переживать эти предвидимые последствия актеру не придется. Чувство и переживание, как и вытекающие из них действия, *возникнут* сами, вызванные к жизни теми картинками, которые перед ним нарисовала его фантазия. Живое чувство будет вызвано самими картинками, совокупностью этих картин и их сопоставлением. Ища подобных путей к тому, чтобы возникло нужное чувство, я нарисую перед собой бесчисленное множество ситуаций и картин, где в разных аспектах будет проступать та же тема.

Выберем из их многообразия для примера две первые попавшиеся ситуации. При этом, не обдумывая их, постараемся записать их такими, какими они сейчас проносятся передо мною. «Я — преступник в глазах бывших друзей и знакомых. Люди чуждаются меня. Я вытолкнут из их среды» и т. д. Чтобы в чувствах ощутить все это, я, как сказано, рисую перед собой конкретные ситуации, реальные картины того, что ожидает меня. Пусть первая окажется в зале суда во время слушания моего дела. Пусть вторая будет моим возвращением к жизни после отбытого наказания.

Попробуем записать во всей пластической наглядности те многочисленные фрагментарные ситуации, которые мгновенно перед нами набрасывает наша фантазия. У каждого актера они возникают по-своему.

Здесь я перечисляю первое попавшееся мне на ум, когда я ставлю перед собой подобную задачу.

Зал суда. Разбирательство моего дела. Я на скамье подсудимых. Зал полон людей, знавших и знающих меня. Ловлю на себе взгляд моего соседа по дому. Тридцать лет живем рядом. Он замечает, что я поймал его взгляд. Глаза его с деланной рассеянностью скользнули мимо меня. Скучающим взглядом он смотрит в окно... Вот другой зритель в зале суда. Соседка с верхнего этажа. Встретившись со мной глазами, она испуганно смотрит вниз, при этом чуть-чуть краешком взгляда наблюдая за мной... Демонстративно вполоборота поворачивается ко мне спина моего обычного партнера в бильярд... А вот стеклянными глазами навывкат нагло смотрят на меня в упор жирный хозяин бильярдной и его жена... Я съеживаюсь и гляжу себе под ноги. Я никого не вижу, но слышу вокруг себя шепот порицания и присвисты голосов. И удар за ударом падают слова обвинительного заключения...

С не меньшим успехом я представляю себе и другую сцену — сцену моего возвращения из тюрьмы.

Стук закрывающихся ворот тюрьмы, когда я выпущен на улицу... Недоумевающий взгляд служанки, перестающей протирать окно в соседнем доме, когда я возвращаюсь на свою улицу... Новое имя на дверной табличке моей бывшей квартиры... Пол заново перекрашен, и у двери другой половичок... Соседняя дверь открывается. Какие-то новые люди подозрительно и любопытно смотрят из-за двери. К ним жмутся дети: они инстинктивно пугаются моего вида. Снизу, задрав нос из-под кривых очков, неодобрительно глядит из пролета лестницы старый швейцар, который меня еще помнит по прежним временам... Три-четыре пожелтевших письма на мое имя, пришедшие до того, как мой позор стал общеизвестным... В кармане звенят две-три монеты... А затем — двери бывших знакомых закрываются перед моим носом... Ноги робко поднимают меня по лестнице к бывшему другу и, не доходя двух ступенек, сворачивают обратно. Поспешно поднятый воротник прохожего, который узнал меня, и т. д.

Так примерно выглядит честная запись того, что роится и мелькает в сознании и чувствах, когда как режиссер или как актер я эмоционально охватываю предложенную ситуацию.

Мысленно поставив себя в первую ситуацию, мысленно же пройдя через вторую, проделав это же еще с двумя-тремя аналогичными ситуациями других оттенков, я постепенно прихожу в реальное ощущение того, что меня ожидает впереди, и отсюда — к переживанию безысходности и трагичности того положения, в котором я нахожусь сейчас. Сопоставление деталей первой ситуации родит один оттенок этого чувства. Сопоставление деталей второй ситуации — другой. Оттенок чувства складывается с оттенком, и из трех-четырех оттенков уже вырастает в полноте образ безысходности, неразрывной с острым эмоциональным переживанием самого чувства этой безысходности.

Так, не пыжась играть самое чувство, удастся вызвать его путем набора и сопоставления сознательно подбираемых деталей и ситуаций.

Здесь совершенно не важно, совпадает или не совпадает описание этого процесса, каким я его дал выше, по всем своим оттенкам с существующими школами актерской техники. Здесь важно то, что этап, подобный тому, который я описываю выше, неизбежно существует на путях *формирования и усиления* эмоций, будь то в жизни, будь то в технике творческого процесса. В этом может нас убедить малейшее самонаблюдение как в условиях творчества, так и в обстановке реальной жизни.

При этом важно, что творческая техника воссоздает процесс таким, каким он протекает в жизни, применительно к тем особым обстоятельствам, которые перед ним ставит искусство.

Совершенно очевидно, что мы здесь имеем дело никак не со всей системой актерской техники, а только с одним лишь ее звеном.

Мы здесь, например, совсем не коснулись природы самой фантазии, техники ее «разогревания» или того процесса, которым нашей фантазии удастся рисовать нужные по теме картины.

Недостаток места не дает возможности рассмотреть эти звенья, хотя и их разбор не в меньшей степени подтверждает правильность наших утверждений. Однако ограничимся пока только этим, но будем твердо помнить, что разбираемое звено процесса занимает в технике актера не более места... чем монтаж в системе выразительных средств кинематографа. Правда, и не меньше.

8

Но... позвольте, чем же обрисованная выше картина из области внутренней техники актера практически и *принципиально по методу* отличается от того, что мы расшифровали выше как самую суть кинематографического монтажа?

Отличие здесь в сфере приложения, но не в сущности метода. Здесь речь идет о том, как заставить возникнуть живое чувство и переживание *внутри* актера.

Там речь шла о том, как заставить эмоционально переживаемый образ возникать в чувствах зрителя.

Как здесь, так и там из статических элементов — данных, придуманных — и из сопоставления их друг с другом рождаются динамические *возникающая* эмоция, динамически *возникающий* образ.

Как мы видим, все это принципиально ничем не отличается от того, что делает кинематографический монтаж: мы видим то же самое острое конкретизирование *темы чувства в определяющие детали и ответный эффект сопоставления деталей, уже вызывающий самое чувство.*

Что же касается самой природы этих слагающих «видений» перед «духовным взором» актера, то по пластическому (или звуковому) своему облику они совершенно однородны с теми особенностями, которыми отличаются кинокадры. Недаром мы выше называли эти «видения» *фрагментами и деталями*, понимая под этим отдельные картины, взятые *не в целом, а в своих решающих и определяющих частностях*. Ибо если мы вчитаемся в ту почти автоматическую запись наших «видений», которую мы постарались зафиксировать с фотографической точностью психологического документа, то мы увидим, что сами эти «картинки» так же последовательно кинематографичны, как разные *планы*, как разные *размеры*, как разные *вырезы* в монтажных кусках.

Действительно, один кусок — это прежде всего отворачивающаяся *спина*, то есть явный «вырез» из фигуры. *Две головы* с выпученными глазами, глядящие в упор, в отличие от *опущенных ресниц*, откуда украдкой уголком глаза за мной следит соседка, — явная *разница* размера кадров. В другом месте это явные «крупные планы» новой таблички на дверях и трех конвертов. Или по другому ряду: звуковой обший план *шепчущихся посетителей* зала суда, в отличие от крупного плана *звука нескольких монет*, звенящих у меня в кармане, и т. д. и т. п. Умозрительный «объектив» также работает по-разному — укрупненными или уменьшенными планами; он поступает совершенно так же, как это делает кинообъектив, вырезывающий «слагающие изображения» строгой рамкой кинокадров. Достаточно поставить номера перед каждым из вышеприведенных фрагментов, для того чтобы получить типично монтажное построение.

Таким образом окажется раскрытым и секрет того, как в действительности создаются монтажные листы, по-настоящему эмоционально увлекательные, а не горохом сыплющие одурь смены крупных, средних и общих планов!

Основная закономерность метода остается верной для обеих областей. Задача состоит в том, чтобы, творчески разложив *тему в определяющие изображения*, затем эти изображения в их сочетании заставить вызывать к жизни *исходный образ темы*. Процесс

возникновения этого образа у воспринимающего неразрывен с переживанием темы его содержания. Совершенно так же неразрывен с таким же острым переживанием и труд режиссера, когда он пишет свой монтажный лист. Ибо только подобный путь единственно способен подсказать ему решающие изображения, через которые действительно и засверкает в восприятии цельность образа темы.

В этом секрет той эмоциональности изложения (в отличие от протокольности информации), о которой мы говорили вначале и которая так же свойственна живой игре актера, как и живому монтажному кинематографу.

9

Многих коллег моих удивили американцы: та партия американских картин, которую мы увидели после занятия Польши*.

Их удивила... лаконика! И смелость «переходов»!

Могли бы не забывать завета Франса:

«Не беспокойтесь о переходах. Лучший способ скрыть от читателя место перехода — быстрый скачок, без колебаний» (Жан-Жак Бруссон, «Анатоль Франс в халате», Л., «Время», 1925, с. 68).

Могли бы заглянуть в того же Пушкина!

Даже не в стихи — [это им] обременительно: рифмы, размер и прочее...

Заглянули бы в прозу. Вот кусочек из «Выстрела».

Трудно сказать лаконичнее. Трудно сказать... монтажнее.

Переписываю, раскладывая в строчки монтажного листа:

«Наконец однажды на бале у польского помещика, видя его предметом внимания всех дам, и особенно самой хозяйки, бывшей со мною в связи,

1. я сказал ему на ухо какую-то плоскую грубость.

2. Он вспыхнул и дал мне пощечину.

3. Мы бросились к саблям;

4. дамы попадали в обморок;

5. нас растащили,

6. и в ту же ночь поехали мы драться.

7. Это было на рассвете.

8. Я стоял на назначенном месте с моими тремя секундантами.

(Общий план)

9. С неизъяснимым нетерпением ожидал я моего противника.

(Крупно)

10. Весеннее солнце взошло, и жар уже напевал.

11. Я увидел его издали.

12. Он шел пешком, с мундиром на сабле, сопровождаемый одним секундантом.

13. Мы пошли к нему навстречу.

14. Он приближался,

15. держа фуражку,

16. наполненную черешнями.
17. Секунданты отмерили нам двенадцать шагов»

и т. д. к примечательному:

«Очередь была за мною. Жизнь его наконец была в моих руках; я глядел на него жадно, стараясь уловить хотя одну тень беспокойства...

Он стоял под пистолетом, выбирая из фуражки спелые черешни и выплевывая косточки, которые долетали до меня. Его равнодушие взбесило меня.

<...>

Я опустил пистолет.

«Вам, кажется, теперь не до смерти, — сказал я ему, — вы изволите завтракать»...»

и т. д.

С подобным же роем картин, строго отобранных и сведенных к предельной лаконике двух-трех деталей, мы непременно будем иметь дело в лучших образцах литературы.

Влияние Пушкина на современных ему поэтов сказалось и в этом направлении. Так, Баратынский в поэме «Бал» (1828) блестяще такими же кинематографическими чертами*:

Глухая полночь. Строем длинным,
Осеребренные луной,
Стоят кареты на Тверской
Пред домом пышным и старинным.
Пылают тысячью огней
Обширный зал; с высоких хоров
Ревут смычки; толпа гостей;
Гул танца с гулом разговоров.
В роскошных перьях и цветах,
С улыбкой мертвой на устах,
Обыкновенной рамой бала,
Старушки светские сидят
И на блестящий вихорь зала
С тупым вниманием глядят.

Не чувствуют себя самих;
Драгими камнями у них
Горят уборы головные;
По их плечам полунагим
Златые локоны летают;
Одежды легкие, как дым,
Их легкий стан обозначают.
Вокруг пленительных харит
И суетится и кипит
Толпа поклонников ревнивых;
Толкует, ловит каждый взгляд:

Шутя, несчастных и сварливых
Вертушки милые творят.

Вот видения начала драматической сцены (сцена кончается самоубийством отравившейся княгини):

...Ты ль это, Нина, мною зрима?
В переливающейся мгле
Зачем сидишь ты недвижима,
С недвижной думой на челе?

Дверь заскрипела: слышит ухо
Походку чью-то на полу;
Перед иконою в углу,
Стал и закашлял кто-то глухо.
Сухая, дряхлая рука
Из тьмы к лампаде потянулась;
Светильню тронула слегка,
Светильня сонная очнулась,
И свет неожиданный и живой
Вдруг озаряет весь покой:
Княгини мамушка седая
Перед иконою стоит,
И вот уж, набожно вздыхая,
Земной поклон она творит.

Манера «подачи» действующего лица совершенно пушкинская (сравни выход Петра в «Полтаве» или Истоминой в «Онегине»): звук, крупный план, игра света, общий план («Вдруг озаряет *весь* покой») и т. д.

И какое впечатляющее богатство разработки!

Наравне с прекрасными звукозрительными (смешанными) сочетаниями мы находим и превосходные чисто звуковые и чисто пластические монтажные построения. Часто они идут чередуясь:

...Уже билеты роковые,
Билеты с черною каймой,
На коих бренности людской
Трофеи, модой принятые,
Печально поражают взгляд;
Где сухощавые Сатурны
С косами грозными сидят,
Склонясь на траурные урны;
Где кости мертвые крестом
Лежат разительным гербом
Под гробовыми головами, —
О смерти Нины должну весть
Узаконенными словами
Спешат по городу разнести.

...В урочный день, на вынос тела,
 Со всех концов Москвы большой
 Одна карета за другой
 К хоромам князя полетела.
 Обсев гостиную кругом,
 Сначала важное молчанье
 Толпа хранила; но потом
 Возникло томное жужжанье,
 Оно росло, росло, росло
 И в шумный говор перешло.
 Объятый счастливым забвеньем,
 Сам князь за дело принялся
 И жарким богословским преньем
 С ханжой каким-то занялся.

Недаром Пушкин был такого высокого мнения о Баратынском, когда писал о «Бале»:

«Сие блестящее произведение исполнено оригинальных красот и прелести необыкновенной»*.

Такая манера подачи у Баратынского встречается очень часто. Например, в «Цыганке» (1831):

Уехал дядя. В тихой зале,
 При свете двух свечей, одна,
 Твердила на своем рояле
 Урок докучливый она;
 Полна душой другой заботы,
 Насильно всматривалась в ноты...
 Вдруг... протянувшись перед ней,
 Закрыла их рука чужая.
 Ветр пошатнул огонь свечей;
 Вздрыгнула дева молодая.
 Оборотилась, глядит:
 Елецкой перед ней стоит.

Поучая точности и ответственности в художественном труде, Горький в своих воспоминаниях о Толстом* приводит следующий образец этого:

«А печь стоит у вас не так», — заметил мне Л.Н.Толстой, говоря о рассказе «Двадцать шесть и одна». Оказалось, что огонь крендельной печи не мог освещать рабочих так, как было написано у меня».

Надо точно чувствовать и точно видеть, о чем пишешь.

Никто из классиков, пожалуй, не чувствовал так остро и так непосредственно *видел* (и слышал) то, что он писал, как Пушкин.

Подыскивая примеры монтажного построения в области поэзии, я сразу же невольно обратился именно к нему: «...выходит Петр. Его глаза...» немедленно навернулись в памяти.

Вглядевшись подробнее в работы Пушкина с этой особой монтажно-кинематографической стороны, то есть со стороны смены

зрительных (и звуковых) кусков разного размера, разной длительности, разной пластической оформленности и ритмически организованной последовательности всего этого, я был поражен стройностью, выдержанностью и звукозрительной точностью, с которой составлены из элементов и общих планов его картины явлений*.

Интересно отметить, что это имеет место не только в драматических картинах его поэм (примеры чего я даю ниже), но что так же точны в руках Пушкина образцы в самых отвлеченных и до него обобщенных и неконкретных видов поэзии. Например, его элегии. О них хорошо написал Ю. Тынянов¹:

«Любовные элегии Пушкина после лицейского периода — проявление непосредственного поэтического реализма, и в этом смысле и значение их для всего творчества Пушкина, и их конкретная, фактическая основа — вне сомнений. Не только закрепление внешних фактов и обстоятельств, но и прежде всего внутренних отношений доведено здесь до такой поэтической точности, поэзия до того конкретна и освобождена от общих мест, что можно с уверенностью говорить о конкретных жизненных обстоятельствах и лицах элегий.

Здесь Пушкин нашел прямые поэтические средства для закрепления реальной, непосредственной правды.

Элегии, наряду с посланиями, явились у Пушкина жанром, уже не противоречащим большим задачам и большим жанрам литературы, эпосу и драме, как то было в поэзии непосредственно предшествовавшего периода, когда элегии с изображениями общих чувств и условных героинь превратились в мелочный жанр, жанр мелочей. Напротив, лирика стала у Пушкина как бы средством овладения действительностью в ее конкретных чертах и первым, главным путем к эпосу и драме. Поэтому самая фактическая биографическая основа лирики Пушкина и имеет такое значение для изучения его поэзии...» (Ю. Тынянов, «Безыменная любовь»*, — «Литературный критик», № 5–6, 1939, с. 160).

Это лишний раз дает нам право до конца уверенно рассматривать произведения Пушкина как точное воссоздание того, что совершенно конкретно проносилось зрительно и звуково перед его «духовным взором». Проносилось же оно с такою железной логикой и строгостью монтажного письма, которой может позавидовать любой композитор монтажа!

Возьмем «Полтаву» Пушкина. Остановимся на сцене казни Кочубея. В этой сцене тема «конца Кочубея» особенно остро выражена через образ «конца казни Кочубея». Сам же образ конца казни возникает и возрастает из сопоставления тех «документально» взятых изображений из трех деталей, которыми заканчивается казнь.

Уж поздно, — кто-то им сказал
И в поле перстом указал.
Там роковой намост ломали,
Молился в черных ризах поп,

1. Это высказывание, напечатанное полгода спустя после [публикации] «Монтажа 1938», не могло быть использовано там. Но тем приятнее, что оно успевает попасть сюда, в перепечатку статьи.

И на телегу подымали
Два казака дубовый гроб.

Трудно найти более сильный подбор деталей, чтобы во всем ужасе дать ощущение образа смерти, чем это сделано в финале сцены казни.

Тот факт, что настоящим методом разрешается и достигается именно эмоциональность, подтверждается любопытными примерами. Возьмем из «Полтавы» Пушкина другую сцену, где Пушкин магически заставляет возникнуть перед читателем *образ ночного побега* во всей его красочности и эмоциональности:

...Никто не знал, когда и как
Она сокрылась. Лишь рыбак
Той ночью слышал конский топот,
Казачью речь и женский шепот...

Три куска:

1. Конский топот.
2. Казачья речь.
3. Женский шепот.

Опять-таки три предметно выраженных (в звуке!) изображения слагаются в объединяющий их *эмоционально переживаемый образ*, в отличие от того, как воспринимались бы эти три явления, взятые вне всякой связи друг с другом. Этот метод применяется исключительно с целью вызвать нужное эмоциональное переживание в читателе. Именно *переживание*, так как *информация* о том, что Мария исчезла, самим же автором дана строчкой выше («...Она сокрылась. Лишь рыбак...»). Сообщив о том, что она сокрылась, автор хочет, чтобы это еще было пережито читателем. И для этого он сразу же переходит на монтаж: тремя деталями, *взятыми из элементов побега*, он заставляет монтажно *возникнуть образ* ночного побега и через это в чувствах его *пережить*.

К трем звуковым изображениям он присоединяет четвертое. Он как бы ставит точку. И для этого четвертое изображение он выбирает из другого измерения. Он дает его не звуковым, а зрительно-пластическим «крупным планом».

...И утром след осьми подков
Был виден на росе лугов.

В звуке ли, в пластическом ли изображении, в сочетании ли того и другого мы видим отчетливое единство все того же монтажного метода таким, каким он присущ так называемому «монтажному кинематографу».

Так «монтажен» Пушкин, когда он создает образ произведения. Но совершенно так же «монтажен» Пушкин и тогда, когда он имеет

дело с образом человека, с пластической обрисовкой действующих лиц. И в этом направлении Пушкин поразительно умелым комбинированием различных *аспектов* (то есть «точек съемки») и разных *элементов* (то есть кусков изображаемых предметов, выделяемых обрезом кадра) достигает потрясающей реальности в своих обрисовках. Человек действительно возникает как осязаемый и ощущаемый со страниц пушкинских поэм.

Но в случаях, когда «кусков» уже *много*, Пушкин в отношении монтажа идет еще дальше. Ритм, строящийся на смене длинных фраз и фраз, обрубленных до одного слова, заключает в «монтажном построении» еще и *динамическую характеристику образа*.

Ритм как бы закрепляет *темперамент* изображаемого человека, дает динамическую характеристику действий этого человека.

Наконец, у Пушкина можно поучиться еще и *последовательности* в подаче и раскрытии облика и характеристики человека. Лучшим примером в этом направлении остается описание Петра в «Полтаве». Напомним его:

- I. ...Тогда-то свыше вдохновенный
- II. Раздался звучный глас Петра:
- III. «За дело, с богом!» Из шатра,
- IV. Толпой любимцев окруженный,
- V. Выходит Петр. Его глаза
- VI. Сияют. Лик его ужасен.
- VII. Движенья быстры. Он прекрасен.
- VIII. Он весь, как божия гроза.
- IX. Идет. Ему коня подводят.
- X. Ретив и смирен верный конь.
- XI. Почуя роковой огонь,
- XII. Дрожит. Глазами косо водит
- XIII. И мчится в прахе боевом,
- XIV. Гордясь могущим седоком.

Мы занумеровали *строчки*. Теперь перепишем этот же отрывок в порядке монтажного листа, нумеруя отдельные кинематографические «*планы*» так, как они даны Пушкиным.

1. Тогда-то свыше вдохновенный раздался звучный глас Петра:
«За дело, с богом!»
2. Из шатра, толпой любимцев окруженный,
3. Выходит Петр.
4. Его глаза сияют.
5. Лик его ужасен.
6. Движенья быстры.
7. Он прекрасен.
8. Он весь, как божия гроза.
9. Идет.

10. Ему коня подводят.
11. Ретив и смирен верный конь.
12. Почуя роковой огонь, дрожит.
13. Глазами косо водит
14. И мчится в прахе боевом, гордясь могущим седоком.

Количество *строк* и «*планов*» оказалось *одинаковым* — и тех и других по четырнадцать. Но при этом почти нет внутреннего совпадения *разбивки на строки* и *разбивки на планы*, на все *четырнадцать* случаев они встречаются только *два* раза: (VIII—8 и X—11). При этом нагрузка плана колеблется от двух полных строк (1,14) вплоть до случая одного слова (9).

Это очень поучительно для работников кино, и звукового прежде всего.

Посмотрим, как монтажно «подан» Петр:

1, 2, 3 — это великолепный пример *значительной* подачи действующего лица. Здесь совершенно явны три ступени, три этапа в его появлении.

1. Петр еще не показан, а подан сперва только звуком (голоса).

2. Петр вышел из шатра, но его еще не видно. Видна лишь группа его любимцев, выходящих с ним из шатра.

3. Наконец, только в третьем куске выясняется, что выходит Петр.



Валентин Серов. «Петр Первый» (1907)

Дальше: сияющие глаза как основная деталь в его облике (4). После этого — все лицо (5). И только тогда уже вся его фигура (вероятно, по колени) для того, чтобы показать его движения, их быстроту и резкость. *Ритм* и характеристика движений тут выражены «порывистостью», столкновением коротких фраз. Показ фигуры в рост дается лишь в седьмом куске, и уже не протокольно, а красочно (образно): «Он прекрасен». В следующем кадре это общее определение усиливается конкретным сравнением: «Он весь, как божия гроза». Так *лишь на*

восьмом куске Петр раскрывается во всей своей (пластической) мощности. Этот восьмой кусок, видимо, дает фигуру Петра во весь рост, решенную всеми средствами образной выразительности кадра с соответствующей компоновкой кроны облачных небес над ним, шатра и людей вокруг него и у его ног. И после этого широкого «станкового» плана позт сразу же возвращает нас в сферу движения и действия одним словом: «Идет» (9). Трудно четче схватить и запечатлеть наравне с сияющими глазами (4) вторую решающую характерность: *шаг*

Петра. Это краткое, лаконическое «Идет» целиком передает ощущение того громадного, стихийного, напористого шага Петра, за которым трудно угнаться всей его свите. Так же мастерски схвачен и запечатлен этот «шаг Петра» В.Серовым в его знаменитой картине, изображающей Петра на стройке Петербурга.

Дальнейшее все совершенно очевидно, вплоть до такой детали, что не показано, как Петр садится в седло, и что мы это видим только отраженно в игре глаз его «верного коня» (13). Замечательна еще непосредственность скачка от 13 к 14 — тоже столь в характере Петра — скачка от *крупного плана глаза коня* непосредственно в *общий план скака* коня и всадника по полю битвы. (Вторая строчка в куске № 14 — не отдельный план, а характеристика поведения внутри куска: «Как скачут Петр и конь по полю битвы».)

Я думаю, что вычитанная нами из текста последовательность и характеристика кадров выхода Петра правильна именно в том виде, как мы ее изложили выше. Во-первых, подобная «подача» действующих лиц вообще характерна для манеры Пушкина. Взять хотя бы другой блестящий пример совершенно такой же «подачи» балерины Истоминой (в «Евгении Онегине»). Во-вторых, самый *порядок слов* абсолютно точно определяет *порядок последовательного видения* тех элементов, которые в конце концов собираются в образ действующего лица, его пластически «раскрывают».

2, 3 строились бы совсем иначе, если бы в тексте стояло не:

...Из шатра,
Толпой любимцев окруженный,
Выходит Петр...

а стояло бы:

Петр выходит,
Толпой любимцев окруженный,
Из шатра...

Впечатление от выхода, который *начинался бы с Петра*, но не *приводил бы к Петру*, было бы совершенно иное. Это и есть образец *выразительности*, достигаемой чисто монтажным путем и чисто монтажными средствами. Для каждого случая это будет различное выразительное построение. И это выразительное построение каждый раз предпишет и предначертает тот «единственно возможный порядок» «единственно возможных слов», о котором Лев Толстой писал в статье «Что такое искусство?»*.

Совершенно так же последовательно построены и звук и слова Петра (см. кусок 1).

Там ведь не сказано:

«За дело, с богом!» —
Раздался голос Петра, звучный и
вдохновенный свыше...

Там сказано:

Тогда-то свыше вдохновенный
Раздался звучный глас Петра:
«За дело, с богом!»

И, строя выразительность возгласа, мы должны передавать его так, чтобы последовательно раскрывались сперва *вдохновенность* его, затем его *звучность*, потом мы должны в нем *узнать голос* именно Петра, и тогда, наконец, разобрать, *что* этот вдохновенный, звучный голос Петра *произносит* («За дело, с богом!»). Очевидно, что в «постановке» такого фрагмента первые требования легко бы решились на какой-то предшествующей фразе возгласа, доносящейся из шатра, где самые слова были бы непонятны, но где уже звучали бы вдохновенность и звучность, из которых мы уже потом могли бы узнать характерность голоса Петра.

Как видим, все это имеет громадное значение для проблемы обогащения выразительных средств кино.

11

Этот пример является образцом и для самой сложной звукозрительной композиции. Казалось, что в этой области почти не сыскать «наглядных пособий» и что для накопления опыта остается лишь изучать сочетания музыки и действия в опере или балете!

Пушкин учит нас даже тому, как поступать, чтобы отдельные зрительные кадры не совпадали механически с членениями внутри строя музыки.

Сейчас мы остановимся только на самом простом случае — на несовпадении тактовых членений (в данном случае строк!) с концами, началами и протяженностью отдельных пластических картин. В грубой схеме это будет выглядеть так:

Музыка	I	II	III	IV	V	VI	VII	VIII	IX	X	XI	XII	XIII	XIV		
Изображение	1		2		3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14

Верхний ряд занимают четырнадцать стихов строфы, нижний ряд — четырнадцать изображений, которые они несут.

Схема отмечает соответствующее размещение их по строфе.

На этой схеме совершенно наглядно видно, какое изысканное контрапунктическое письмо звукозрительных членений применяет Пушкин для достижения замечательных результатов в разнообразном отрывке. За исключением случаев VIII—8 и X—11, мы в остальных двенадцати ни разу не встречаемся даже с одинаковыми сочетаниями стихов и соответствующих им изображений.

При этом изображение и стих совпадают не только по размеру, но и по порядковому месту *всего лишь один раз* — это VIII и 8. Это не случайно. Этим *совпадением членения «музыки» и членения изображения* отмечен самый значительный кусок внутримонтажной композиции. Он действительно единственный в своем роде: это тот самый восьмой кусок, которым *во всей полноте* развернут и раскрыт облик Петра. Именно этот стих является также единственным образным сравнением («Он весь, как божия гроза»). Мы видим, что прием совпадения членений изображения и музыки использован Пушкиным для *наиболее сильного ударного случая*. Так же поступил бы и опытный монтажер — подлинный композитор звукозрительных сочетаний.

Для случаев же «регулярных» рядовой монтажер вообще с трудом отделяется от таких совпадений *тактовых* членений с каждым куском — [членений], допустимых, как видим, лишь в случаях исключительных. Это ему еще более или менее удастся. Но примеры из Пушкина помогают еще в другом месте: они учат также избегать еще более трудного, а именно — механического совпадения *акцентов* музыки с акцентами изображения. С этим следует также бороться, за исключением очень редких и очень специфических случаев выразительных построений, вроде тех, что мы привели выше.

В поэзии перенос картины-фразы со строчки в строчку называется «enjambement».

«Когда метрическое членение не совпадает с синтаксическим, появляется так называемый «перенос» («enjambement») ... Наиболее характерным признаком переноса является присутствие внутри стиха *синтаксической паузы*, более значительной, чем в начале или в конце того же стиха», — пишет Жирмунский в «Введении в метрику»* (с. 173–174).

Тот же Жирмунский приводит одно из композиционных истолкований этого типа построений, не лишенное известного интереса и для наших звукозрительных сочетаний: «Всякое несовпадение синтаксического членения с метрическим есть художественно рассчитанный диссонанс, который получает разрешение там, где после ряда несовпадений синтаксическая пауза, наконец, совпадает с границей ритмического ряда». Это хорошо видно на особо резком примере из стихотворения Полонского*, которое приводит Ю. Тынянов в «Проблемах стихотворного языка» ([1924], с. 65):

Гляди: еще цела за нами
Та сакля, где, тому назад
Полвека, жадными глазами
Ловил я сердцу милый взгляд.

Напомним о том, что метрическое членение, не совпадающее с синтаксическим, как бы повторяет взаимоотношение, имеющее место между *столою и словом*, последнее явление гораздо более распро-

траненное, чем в случае «enjambement». «Обычно границы слов не совпадают с границами стоп. Старинные теоретики русского стиха видели в этом одно из условий ритмического благозвучия» (Жирмунский, «Введение в метрику», с. 168). Здесь не обычным, а *редкостью* является совпадение. И тут как раз совпадения рассчитаны на неожиданные и особые эффекты. Например, у Бальмонта «Челн томленья»:

Вечер. Взморье. Вздохи ветра.
Величавый возглас волн.
Буря близко. В берег бьется
Чуждый чарам черный челн...

«Enjambement» в русской поэзии представлен особенно богато у Пушкина. В английской — у Шекспира и у Мильтона, а за ними у Томсона (XVIII век), у Китса и Шелли*. У французоз — в поэзии Виктора Гюго и Андре Шенье. Впрочем, самый замечательный пример я вычитал у Мюссе*:

L'antilope aux yeux bleus est plus tendre peut-être
Que le rui des forêts; // mais le lion répond
Qu'il n'est pas antilope /, et qu'il a nom: // lion.

Вчитываясь в подобные примеры и анализируя в каждом отдельном случае *побудительные предпосылки и выразительные эффекты* каждого, мы необычайно обогащаемся опытом звукозрительных соразмещений образов в звукомонтаже.

Но этим, конечно, исчерпывается дело только в пределах данной статьи, ибо анализ *мелодических и эмоциональных* элементов в звукозрительном контрапункте — на случаях ли enjambement или других — требует уже особого и отдельного разбора. Во всяком случае и здесь Пушкин в равной мере неисчерпаем.

Обычно начертание поэмы придерживается записи строф, разделенных по метрическому членению — по стихам. Но мы имеем в поэзии и мощного представителя другого начертания — Маяковского. В его «рубленной строке» расчленения ведутся не по границам стиха, а по границам «кадров».

Маяковский делит не по стиху:

Пустота. Летите,
В звезды врезываясь.

а делит по «кадрам»:

Пустота...
Летите,
В звезды врезываясь.

При этом Маяковский разрубает строчку так, как это делал бы опытный монтажер, выстраивающий типичную сцену столкновения («звезд» и «Есенина»). Сперва — один. Потом — другой. Затем столкновение того и другого.

1. *Пустота* (если снимать этот «кадр», то в нем следует взять звезды так, чтобы подчеркнуть пустоту и вместе с тем дать ощутить их присутствие).

2. *Летите.*

3. И только в *третьем* куске показано содержание первого и второго кадра в обстановке столкновения.

Такой же набор изысканных переносов мы можем найти и у Грибоедова. Ими изобилует «Горе от ума». Например:

Лиза:

Ну, разумеется, к тому б
И деньги, чтоб пожить, чтоб мог давать он ба́лы;
Вот, например, полковник Скалозуб:
И золотой мешок, и метит в генералы...
(I акт)

или *Чацкий:*

Вы что-то не веселы стали;
Скажите, отчего? Приезд не в пору мой?
Уж Софье Павловне какой
Не приключилось ли печали?..
(II акт)

Но «Горе от ума» для монтажера еще интереснее в другом отношении. И этот интерес возникает тогда, когда начинаешь сличать рукописи и разные издания комедии. Дело в том, что более поздние издания отличаются от первоначальных не только вариантами внутри текста, но в первую очередь *измененной пунктуацией* при сохранении тех же слов и их порядка. Более поздние издания во многих случаях отступили от *оригинальной авторской* пунктуации, и возвращение к этой пунктуации первых изданий оказывается чрезвычайно поучительным в монтажном отношении.

Сейчас установилась такая традиция типографского набора и соответственной читки:

Когда избавит нас творец
От шляпок их, чепцов, и шпилек, и булавок,
И книжных и бисквитных лавок...

Между тем как в оригинальной трактовке это место у Грибоедова задумано так:

Когда избавит нас творец
От шляпок их!
 чепцов!
 и шпилек!!
 и булавок!!!
И книжных
 и
 бисквитных лавок!!!..

Совершенно очевидно, что произнесение текста в обоих случаях совершенно разное. Но мало того: как только мы постараемся представить это перечисление в зрительных образах, в зрительных кадрах, мы сразу же увидим, что негрибоедовское начертание понимает шляпки, чепцы, шпильки и булавки как *один* общий план, где *вместе* изображены все эти предметы. Между тем как в оригинальном грибоедовском изложении каждому из этих атрибутов туалета отведен *свой крупный план* и перечисление их дано *монтажно* сменяющимися кадрами.

Очень характерны здесь двойные и тройные восклицательные знаки. Они как бы говорят о возрастающем укрупнении планов. Укрупнение, которое в читке стиха достигается голосовыми и интонационными усилениями, в кадрах выразилось бы увеличивающимися размерами деталей.

Тот факт, что мы позволяем себе здесь говорить о размерах *видимых* предметов перечисления, вполне законен. Этому вовсе не противоречит то обстоятельство, что мы здесь имеем дело не с пушкинским *описательным* материалом, вроде тех случаев, что мы разбирали выше. Здесь в словах Фамусова не описание картин и не авторское изложение тех последовательных частных, в которых он хочет, чтобы мы постепенно воспринимали, например, Петра в «Полтаве». Здесь мы имеем дело с *перечислением*, которое произносит возмущенное действующее лицо. Но есть ли здесь принципиальная разница? Конечно, нет! Ведь для того чтобы с подлинной яростью обрушиваться на все эти шляпки, шпильки, чепцы и булавки, актер в момент произнесения тирады должен ощущать их вокруг себя и перед собою — *видеть* их! При этом он может видеть их перед собой и как общую массу (общим планом), но может видеть их нагромождение в виде резкой «монтажной» смены каждого атрибута в отдельности. Да еще в возрастающем укрупнении, заданном двойными и тройными восклицательными знаками. И уже тут выяснение того, как видеть эти предметы перечисления — общим планом или монтажно, — вовсе не праздная игра ума: тот или иной порядок видения этих предметов перед собой и вызовет ту или иную степень усиления интонации. Это усиление будет не *нарочно сделанным*, а естественно отвечающим на степень интенсивности, с которой фантазия рисует предмет перед актером.

На этом же отрывке совершенно наглядно видно, до какой степени сильнее и более выразительно монтажное построение, чем построение, данное «с одной точки», как оно дано в позднейшей транскрипции.

Любопытно, что таких примеров у Грибоедова очень много. При этом отличие старой транскрипции всегда сводится к разбивке «общего» плана на «крупные», а не *наоборот*.

Так, например, столь же неверна традиционная транскрипция:

Для довершенья чуда
Раскрылся пол и вы оттуда
Бледны, как смерть...

Вместо этого Грибоедов пишет:

Для довершенья чуда
Раскрылся пол и вы оттуда
Бледны! Как смерть!

Еще более неожиданно и замечательно это в таком, ставшем трафаретным, случае чтения, как:

И прослывет у них мечтателем опасным.

Оказывается, что Грибоедов пишет это иначе:

И прослывет у них мечтателем! Опасным!..

В обоих случаях мы имеем дело с чисто монтажным явлением. Вместо маловыразительной картины фразы «бледны, как смерть» мы имеем дело с двумя картинами возрастающей силы: 1) «бледны!» и 2) «как смерть!» Совершенно то же самое и во втором случае, где тема опять-таки идет, возрастая от куска к куску.

Как видим, эпоха Грибоедова и Пушкина весьма остромонтажна и, не прибегая к манере монтажной расстановки строк так, как это делает Маяковский, Грибоедов, например, по внутреннему монтажному ощущению во многом переключается с величайшим поэтом нашей современности.

Занятно, что здесь искажители Грибоедова проделали обратный путь тому, что делает сам Маяковский от варианта к варианту стихотворения — все по той же монтажной линии. Так обстоит дело, например, с одним куском стихотворения «Гейнеобразное», сохранившегося в двух стадиях работы над ним.

Первоначальная редакция:

...Вы низкий и подлый самый
Пошла и пошла ругая...

Окончательный текст:

«...Ты самый низкий,
Ты подлый самый...» —
И пошла,
и пошла,
и пошла, ругая...

(цитирую по В.В.Тренину, «В мастерской стиха Маяковского», [1937]).

В первой редакции максимум два кадра. Во второй — явных пять. «Укрупнение» во второй строке против первой и три куска на одну и ту же тему в строках третьей, четвертой и пятой.

Как видим, творчество Маяковского очень наглядно в этом монтажном отношении. Но вообще же в этом направлении интереснее обращаться к Пушкину, потому что он принадлежит к периоду, когда о «монтаже» как таковом не было еще и речи. Маяковский же целиком принадлежит к тому периоду, когда монтажное мышление и монтажные принципы широко представлены во всех видах искусства, смежных с литературой: в театре, в кино, в фотомонтаже и т. д. Поэтому острее, интереснее и, пожалуй, наиболее поучительны примеры строгого реалистического монтажного письма именно из области классического *наследства*, где взаимодействия со смежными областями в этом направлении или меньше или вовсе отсутствуют (например, с кино).

12

Итак, в зрительных ли, в звуковых или в звукозрительных сочетаниях, в создании ли образа, ситуации или в «магическом» воплощении перед нами образа действующего лица — у Пушкина или у Маяковского — везде одинаково наличествует все тот же метод монтажа.

Каков же из всего сказанного выше вывод?

Вывод тот, что нет противоречия между методом, которым пишет поэт, методом, которым действует воплощающий его актер *внутри себя*, методом, которым тот же актер совершает поступки *внутри кадра*, и тем методом, которым его действия, его поступки, как и действия его окружения и среды (и вообще весь материал кинокартины) сверкают, искрятся и переливаются в руках режиссера через средства монтажного изложения и построения фильма в целом. Ибо в равной мере в основе всех их лежат те же живительные человеческие черты и предпосылки, которые присущи каждому человеку, равно как и каждому человеческому и жизненному искусству.

Какими, казалось бы, полярными кругами каждая из этих областей ни двигалась, они не могли и не могут не встретиться в конечном родстве и единстве метода такими, какими мы ощущаем их сейчас.

Эти положения с новой силой ставят перед нами вопрос о том, что мастера киноискусства наравне с изучением драматургическо-литературного письма и актерского мастерства должны овладеть и всеми тонкостями *культурного монтажного письма**.

ВЕРТИКАЛЬНЫЙ МОНТАЖ

— Горизонтально у нас как-то мыслят...

Горизонтально у нас как-то думают.

Петр Павленко.

«На Востоке»

— Oh! How polyphonic you are, Mr. Eisenstein!

Возглас Поля Робсона

на просмотре

«Старого и нового»

I. Синхронизация чувств

В статье «Монтаж 1938», давая окончательную формулировку о монтаже, мы писали:

«Кусок *A*, взятый из элементов разворачиваемой темы, и кусок *B*, взятый оттуда же, в сопоставлении рождает тот образ, в котором наиболее ярко воплощено содержание темы...», то есть «*изображение A и изображение B* должны быть так выбраны из всех возможных черт внутри развиваемой темы, должны быть так выисканы, чтобы *сопоставление их* — именно их, а не других элементов — вызывало в восприятии и чувствах зрителя наиболее исчерпывающе полный образ самой темы...»

В этой формулировке мы совершенно не ограничивали себя определением того, к какому *качественному* ряду принадлежат *A* или *B* и принадлежат ли они к одному разряду измерений или к разным.

□ □ □

Мы не случайно писали: «... из всех возможных черт внутри развиваемой темы...»

Ибо поскольку решающим является возникающий из них, наперед задуманный, единый и обобщающий образ, постольку принадлежность отдельных этих слагающих к той или иной области выразительных средств принципиальной роли не играет.

Мало того, именно о принадлежности выразительных средств к самым разнообразным областям толкуют почти что все примеры от Леонардо да Винчи до Пушкина и Маяковского включительно*.

В «Потопе» Леонардо элементы чисто пластические (то есть зрительные); элементы поведения людей (то есть драматически игровые); элементы шумов, грохота и воплей (то есть звуковые) — все в одинаковой мере слагаются в единый обобщающий конечный образ представления о потопе.

Таким образом, мы видим, что переход от монтажа немого фильма к монтажу звукозрительному ничего *принципиально* не меняет.

Наше понимание монтажа в равной мере обнимает и монтаж немого фильма и монтаж фильма звукового.

Это отнюдь не значит, что сама практика звукозрительного монтажа не ставит перед нами новых задач, новых трудностей и во многом совершенно новую методику.

Наоборот, это именно так.

И поэтому надо как можно обстоятельнее разобраться в самой природе звукозрительного феномена. И прежде всего встает вопрос о том, где же искать предпосылок непосредственного опыта в этом деле.

Как и всегда, неисчерпаемым кладом опыта останется и остается человек.

Наблюдение за его поведением, в частности, в данном случае, за тем, *как он воспринимает действительность и как он охватывает ее, создавая себе исчерпывающий образ ее*, здесь навсегда останется решающим.

Дальше мы увидим, что и в вопросах узкокомпозиционных снова же человек и взаимосвязь его *жеста и интонации*, порождаемых единой эмоцией, окажутся решающим прообразом для определения звукозрительных структур, которые совершенно так же вытекают из единого определяющего образа. Но об этом, как сказано, дальше. Пока же с нас хватит и следующего положения. Чтобы найти правильный подбор именно тех монтажных элементов, из которых сложится именно тот образ, в котором мы ощущаем то или иное явление, лучше всего остро следить за собой, остро следить за тем, из каких именно элементов действительности этот образ действительно складывается в нашем сознании.

При этом лучше всего ловить себя на первом, то есть *наиболее непосредственном* восприятии, ибо именно оно всегда будет наиболее острым, свежим, живым и составленным из впечатлений, *принадлежащих к наибольшему количеству областей*.

Поэтому и в обращении к материалам классики, пожалуй, тоже лучше всего оперировать не только с законченными произведениями, но и с теми эскизными записями, в которых художник старается запечатлеть гамму первых, наиболее ярких и непосредственных впечатлений.

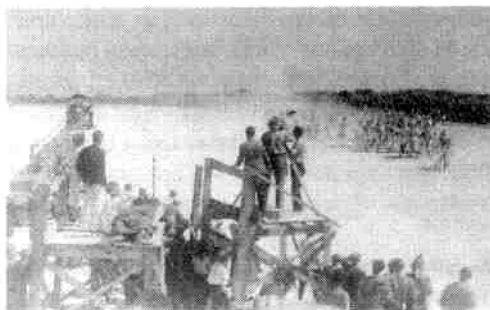
Ведь именно в силу этого эскиз или набросок часто бывает гораздо более живым, чем законченное полотно (например, «Явление Христа народу» Иванова и эскизы к нему; в особенности композиционные наброски Иванова к другим неосуществленным картинам*).

Не забудем, что тот же «Потоп» Леонардо есть тоже «набросок», если не набросок с натуры, то, во всяком случае, *эскизная запись*, лихорадочно стремящаяся записать все те черты образа и видения «Потопа», которые проносились перед внутренним взором Леонардо. Именно отсюда такое обилие не только изобразительных и не только пластических элементов в этом описании, но элементов звуковых и игровых.

Но возьмем для наглядности другой пример такой записи, на этот раз сделанной «с натуры», записи, сохранившей весь «трепет» первого непосредственного впечатления.

Это — сноска к записи от 18 сентября 1867 года в «Дневнике» Гонкуров*:

«Описание *Атлетической Арены*... я нахожу ее в тетрадке документальных записей к нашим будущим романам (*romans futurs*), которые, увы, не были написаны.



Съемка «Ледового побоища». Фото В.В. Трохачева

В двух концах зала, погруженных в глубокую тень,— поблескивание пуговиц и рукояток сабель полицейских.

Блестящие члены борцов, устремляющихся в пространство яркого света. Вызывающий взгляд глаз. Хлопанье ладоней по коже при схватках. Пот, от которого несет запахом дикого зверя. Бледнеющий цвет лиц, сливающийся с белокурым оттенком усов. Тела, розовеющие на местах ударов. Спины, с которых струится пот, как с камней водостоков. Переходы фигур, волочащихся на коленях. Пируэты на головах и т. д. и т. д.»

Знакомая нам картина. Сочетание чрезвычайно остро взятых «крупных планов». Необычайно живой образ атлетической арены, возникающий из их сопоставления, и т. д. и т. д. Но что здесь особенно примечательно? Это то, что на протяжении всего нескольких строк описания отдельные эти планы — «монтажные элементы» — принадлежат буквально ко всем почти областям человеческих чувств:

1. *Осязательно-фактурные* (мокрые спины, по которым струится пот).

2. *Обонятельные* (запах пота, от которого несет диким зверем).

3. *Зрительные*:

Световые (глубокая тень и блестящие члены борцов, устремляющихся в полный свет; пуговицы полицейских и рукоятки их сабель, поблескивающие из темноты).

Цветовые (бледнеющие лица, белокурые усы, тела, розовеющие в местах ударов).

4. *Слуховые* (щелканье хлопков).

5. *Двигательные* (на коленках, пируэты на головах).

6. *Чисто эмоциональные, «игровые»* (вызов глаз) и т. д.

Примеров можно было бы привести несметное множество, но все они с большей или меньшей обстоятельностью проиллюстрируют все одно и то же положение, высказанное выше, а именно:

в подходе к монтажу чисто зрительному и монтажу, связывающему элементы разных областей, в частности зрительный образ и образ звуковой, по линии создания единого обобщающего звукозрительного образа принципиальной разницы нет.

Как принцип это было понятно уже и в тот период, когда мы совместно с Пудовкиным и Александровым подписывали нашу «Заявку» о звуковом фильме еще в 1929 году*.

Однако принцип принципом, по основное дело здесь в том, какими путями найти подходы к практике этого нового вида монтажа.

Поиски в этом направлении тесно связаны с «Александром Невским». А новый вид монтажа, который останется неразрывно в памяти с этой картиной, я называю:

вертикальный монтаж.

Откуда же это название и почему оно?

□ □ □

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 между собой в каждую данную единицу времени. Так поступательным движением *вертикали*, проникающей весь оркестр и перемещающейся горизонтально, осуществляется сложное, гармоническое музыкальное движение оркестра в целом.

Переходя от образа такой 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.

Подобную же картину мы могли бы нарисовать с таким же успехом, идя не от образа музыкальной партитуры, но отправляясь от монтажного построения в немом фильме.

В таком случае из опыта немого фильма пришлось бы взять пример *полифонного* монтажа, то есть такого, где кусок за куском соединяются не просто по какому-нибудь одному признаку — движению, свету, этапам сюжета и т. д., но где через серию кусков идет *одновременное движение* целого ряда линий, из которых каждая имеет свой собственный композиционный ход, вместе с тем неотрывный от общего композиционного хода целого.

Таким примером может служить монтаж «крестного хода» из фильма «Старое и новое»*.

[Здесь мы имеем в немом кино пример очень сложной *монтажной полифонии*.

Это было одним из элементов принципиально нового, что внесло «Старое и новое» по отношению к «Потемкину».

В «Потемкине» построения в основном носили *однолинейный* или *двухлинейный* характер хода.

Например, «рассвет» перед сценой у трупа Вакулинчука и дальнейшее [пере]растание самой темы траура из пейзажных элементов — в траурные группы и из них — в траурные крупные планы плачущих (типичное нарастание *однолинейного* хода).

Или: тема броненосца и тема берега, решаемые через сцену с яликами и приветствиями с Одесской лестницы (подробно разобран в статье «Э!»*).

Или: сцена расстрела на Одесской лестнице.

Или: встреча с эскадрой.

Все эти сцены — типичные *двухлинейные* сцены монтажного сочтения или борьбы двух тематических мотивов (броненосец — берег; жители Одессы — солдаты, [мотивы.] кстати сказать, строго ритмически размежеванные; броненосец — эскадра).

Для последней сцены — встречи с эскадрой — особенно характерна последовательность отыгрыша отдельных элементов, то есть такого рода построение, где каждый элемент последовательно отыгрывает свою «партию» и уступает место следующему. Так, например, последовательно отыгрывались море (убыстрение хода), снаряды (подготовка к бою), наводка орудий (нарастание темы подготовки), выжидающие люди (высшее нарастание подготовки — ожидание [выстрела]). Но нигде почти не применяется полифония, то есть соединение всех или ряда этих «линий» одновременным параллельным ходом через серию кадров. Не сделано даже промежуточной формы — параллельного монтажа, то есть соединения этих отдельных «партий» (пушек, снарядов, дымов, рассекаемых вод и т. д.) «в переплет», что, например, сделано на лестнице с ногами солдат и массою. Особенность построения [предыдущих частей] «Потемкина», где все строилось на *поступательном переходе* одной и той же темы из одних выразительных средств в другие, выдерживалось и здесь с такой же последовательностью (в какой мере это связано с основными принципами пафосного построения в этом фильме — см. статью «О строении вещей»^{*)}).

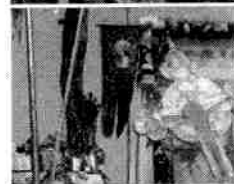
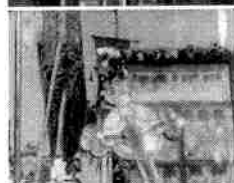
В «крестном ходе» из «Старого и нового» мы видим клубок самостоятельных линий, которые одновременно и вместе с тем самостоятельно пронизывают последовательность кадров.

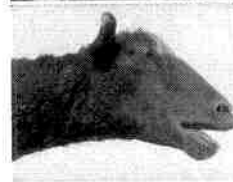
Таковы, например:

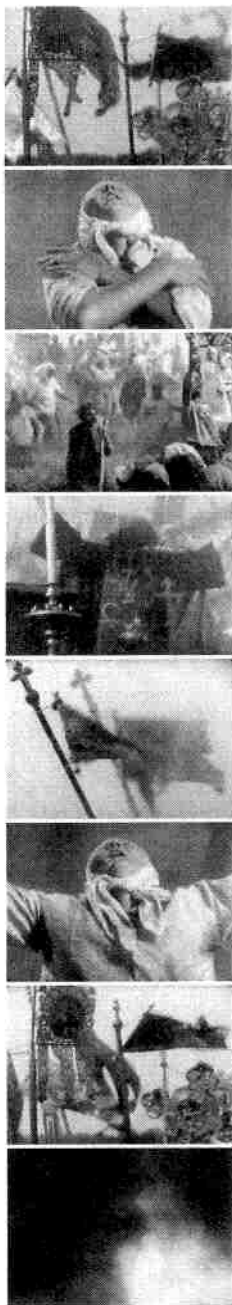
1. *Партия «жары»*. Она идет, все нарастая из куска в кусок.
2. *Партия* смены крупных планов по нарастанию чисто пластической интенсивности.
3. *Партия* нарастающего упоения религиозным изуверством, то есть *игрового содержания* крупных планов.
4. *Партия* женских «голосов» (лица поющих баб, несущих иконы).
5. *Партия* мужских «голосов» (лица поющих мужчин, несущих иконы).
6. *Партия* нарастающего темпа движений у «ныряющих» под иконы. Этот встречный поток давал движение большой встречной теме, сплетавшейся как сквозь кадры, так и путем монтажного сплетения с первой большой темой — темой *несущих* иконы, кресты, хоругви.
7. *Партия общего «пресмыкания»*, объединявшая оба потока в общем движении кусков «от неба к праху», от сияющих в небе крестов и верхушек хоругвей до распростертых в пыли и прахе людей, бессмысленно бьющихся лбами в сухую землю.

Эта тема прочерчивалась даже отдельным куском, как бы ключом к ней в начале: в стремительной панораме по колокольне от креста, горящего в небе, к подножию церкви, откуда движется крестный ход, и т. д. и т. д.

Общее движение монтажа шло непрерывно, сплетая в едином общем нарастании все эти разнообразные темы и партии. И каж-







На с. 90–92:
«Крестный ход» из
фильма «Генеральная
линия» («Старое и
новое», 1926–1929)

дый монтажный кусок строго учитывал, кроме *общей линии* движения, также и перипетии движения внутри *каждой отдельной темы*.

Иногда кусок вбирал почти все из них, иногда одну или две, выключая паузой другие; иногда по одной теме делал необходимый шаг назад, с тем чтобы потом тем ярче броситься на два шага вперед, в то время как остальные темы шли равномерно вперед, и т. д. и т. д. И везде каждый монтажный кусок приходилось проверять не только по *одному* какому-нибудь признаку, но по *целому ряду признаков*, прежде чем можно было решать, годится ли он «в соседях» тому или иному другому куску.

Кусок, удовлетворявший по *интенсивности* жары, мог оказаться неприемлемым, принадлежа не к тому хору «голосов».

Размер лица их мог удовлетворить, но *выразительность* игры диктовала ему совсем другое место и т. д. Сложность подобной работы никого не должна была бы удивлять: ведь это почти то же самое, что приходится делать при самой скромной музыкальной оркестровке. Сложность здесь, конечно, большая в том отношении, что отснятый материал гораздо менее гибок и как раз в *этой части* почти не дает возможности вариаций.

Но, с другой стороны, следует иметь в виду, что и самый полифонный строй и отдельные его линии выслушиваются и выводятся в *окончательную форму* не только по предварительному плану, но учитывая и то, что подсказывает *сам комплекс* заснятых кусков.

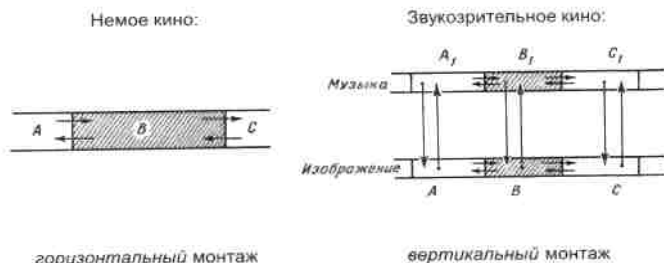
Совершенно такой же «спайки», усложненной (а может быть, облегченной?) еще «строчкой» фонограммы, мы добивались так же упорно и в «Александре Невском», и особенно в сцене наступления рыцарей. Здесь *линия тональности неба* — *облачности и безоблачности*, нарастающего *темпа* скока, *направления* скока, *последовательности* показа русских и рыцарей; крупных лиц и *общих планов*, *тональной стороны* музыки; ее тем; ее *темпа*, ее *ритма* и т. д. — делали задачу не менее трудной и сложной. И многие и многие часы уходили на то, чтобы согласовать все эти элементы в *один органический сплав*.

Здесь делу, конечно, помогает и то обстоятельство, что полифонное построение, кроме отдельных признаков, в основном оперирует тем, что составляет *комплексное ощущение куска в целом*. Оно образует как бы «физиогномию» куска, суммирующую все его отдельные *признаки в общее ощущение* куска. Об этом качестве полифонного монтажа и значении его для тогда еще «будущего» звукового фильма я писал в связи с выходом фильма «Старое и новое» (1929)*.

Для сочетания с музыкой это *общее ощущение* имеет решающее значение, ибо оно связано непосредственно с *образным ощущением* как музыки, так и изображения. Однако, храня это ощущение целого как решающее, в самих сочетаниях необходимы посто-

янные коррективы согласно их отдельным признакам.

Для схемы того, что происходит при *вертикальном монтаже*, эта особенность дает возможность представить ее в виде *двух* строчек. При этом мы имеем в виду, что каждая из них есть *комплекс своей многоголосой партитуры*, и искание соответствий здесь рассмотрено под углом зрения подобных соответствий для общего, комплексного «образного» звучания как изображения, так и музыки.



горизонтальный монтаж

вертикальный монтаж

Схема II отчетливо показывает новый добавочный «вертикальный» фактор взаимосоответствия, который вступает с момента соединения кусков в звукозрительном монтаже.

С точки зрения монтажного строя *изображения* здесь уже не только «пристройка» куска к куску по горизонтали, но и «надстройка» по вертикали над каждым куском изображения — нового куска *другого измерения* — звукокуса, то есть куска, сталкивающегося с ним не в последовательности, а в *единовременности*.

Интересно, что и здесь звукозрительное сочетание *принципиально* не отлично ни от музыкальных сочетаний, ни от зрительных в немом монтаже.

Ибо и в немом монтаже (не говоря уже о музыке) эффект тоже получается, по существу, не от последовательности кусков, а от их *одновременности*, оттого, что впечатление от последующего куска *накладывается* на впечатление от предыдущего. Прием «двойной экспозиции» как бы материализовал в трюковой технике этот основной феномен кинематографического восприятия. Феномен этот одинаков как на достаточно высокой стадии немомонтажа, так и на самом низшем пороге создания иллюзий кинематографического движения: *неподвижные* изображения разных положений предмета от кадрика к кадрику, *накладываясь друг на друга*, и создают впечатление движения. Теперь мы видим, что подобное же наложение друг на друга повторяется и на *самой высшей стадии* монтажа — монтажа звукозрительного. И для него образ «двойной» экспозиции так же *принципиально* характерен, как и для всех других феноменов кинематографа.

Недаром же, когда мне еще в период немомонтажа захотелось чисто пластическими средствами передать эффект звучания музыки, я прибег именно к этому техническому приему:

«...в «Стачке» (1924) есть попытки в этом направлении. Там была маленькая сценка сговора стачечников под видом безобидной гулянки под гармошку.

Она заканчивалась куском, где чисто зрительными средствами мы старались передать ощущение его звучания.

Две пленки будущего — изображение и фонограмму — здесь подменяла двойная экспозиция. На одной было уходящее в далекую глубину белое пятно пруда у подножия холма. От него из глубины, вверх на аппарат, шли группы гуляющих с гармошкой. Во второй экспозиции, ритмически окаймляя пейзаж, двигались блестящие полоски — освещенные ребра мехов громадной гармоники, снятой во весь экран. Своим движением и игрой взаимного расположения под разными углами они давали полное ощущение движения мелодии, вторящей самой сцене...» (см. мою статью «Не цветное, а цветное» — газета «Кино», № 24, май, 1940*).

Схемы I и II рисуют систему композиционного стыка в немом кино (I) в отличие от звукового (II). Именно схему стыка, ибо сам монтаж, конечно, рисуется как *некий большой развивающийся тематический ход*, движущийся сквозь подобную схему отдельных монтажных стыков.

Но в разгадке природы этого нового вида *стыка по вертикали* и лежат как раз основные трудности.

Ибо строй композиционной связи движения $A_1 — B_1 — C_1$ известен в музыке.

А законы композиционного движения $A — B — C$ до конца обследованы в практике *немого кино*.

И новой проблемой перед звукозрительным кино будет стоять система соединения $A — A_1$; A, B, C_1 ; $B — B_1$; $C — C_1$ и т. д., которые обуславливают сложный пластический звуковой ход темы через сложную систему сочетаний $A — A_1 — B_1 — B — C — C_1$ и т. д. в самых разнообразных переплетениях.

Таким образом, проблемой здесь явится нахождение ключа к неведомым доселе вертикальным стыкам $A — A_1$, $B — B_1$, которые надо научиться так же закономерно уметь сочетать и разводить, как через культуру слуха это делает с рядами A_1, B_1, \dots музыка, или через культуру глаза — зрительный монтаж с рядами A, B и т. д.

Отсюда на первый план выдвигается вопрос нахождения средств соизмеримости *изображения и звука* и вопрос нахождения в этом деле показателей, измерителей, путей и методики. Это будет в первую очередь вопрос о нахождении столь же остро ощущаемой *внутренней синхронности изображения и музыки*, какую мы уже имеем в отношении ощущения синхронности внешней (несовпадение между движением губ и произносимым словом мы уже научились замечать с точностью до одной клетки!).

Но сама она будет весьма далека от той внешней синхронности, что существует между видом сапога и его скрипом, и «будет той «таинственной» внутренней синхронностью», в которой пластическое начало целиком сливается с тональным.

Связующим звеном между этими областями, общим языком синхронности, конечно, явится движение. Еще Плеханов сказал, что

все явления в конечном счете сводятся к движению. Движение же нам раскроет и те все углубляющиеся слои внутренней синхронности, которые можно последовательно установить. Движение же нам ощутимо раскроет и *смысл* объединения, и его *методику*. Но движемся по этому пути от вещей внешних и наглядных к вещам внутренним и менее непосредственным.

Сама роль движения в вопросе синхронности абсолютно очевидна. Но рассмотрим ряд последовательных случаев.

Начинается такой ряд с той области синхронности, которая, по существу, лежит вне пределов художественного рассмотрения, — с *фактической синхронности*, то есть с натурального звучания снимаемого предмета или явления (квакающая лягушка, рыдающий аккорд сломанной арфы, стук колес пролетки по мостовой).

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.

В наиболее рудиментарных формах это будет подчинение обеих областей одному и тому же *ритму*, отвечающему содержанию сцены. Это будет наиболее простой, наиболее общедоступный, часто встречающийся случай звукозрительного монтажа, когда куски изображения нарезаются и склеиваются согласно ритму музыки, которая бежит им параллельно по фонограмме. Здесь принципиально безразлично, будет ли в кадре движение или будут ли кадры неподвижными. В первом случае надо будет лишь следить за тем, чтобы внутрикадровое движение тоже было в соответствующих ритмах.

Совершенно очевидно, что здесь, на этой невысокой стадии синхронности, тоже возможны очень строгие, интересные и выразительные построения.

От простейшего случая — простого «метрического» совпадения акцентов — своеобразной «скандировки» — здесь возможны любые комбинации синкопированных сочетаний* и чисто ритмического «контрапункта» в учтенной игре несовпадения ударений, длин, частот, повторов и т. п.

Но каков же будет следующий шаг после этого второго случая внешне двигательной синхронности? Очевидно, такая, которая в пластике сумеет передать движение не только ритмическое, но и *движение мелодическое*.

Правильно говорит о мелодии Ланц (Henry Lanz, «The Physical Basis of Rime»¹, 1931):

«Строго говоря, мы вовсе не «слышим» мелодию. Мы способны или неспособны ей следовать, что означает нашу способность или неспособность сочетать ряд звуков в некоторое единство высшего порядка».

И во всем многообразии пластических средств выражения должны же найтись такие, которые своим движением сумеют вторить не только движению ритма, но и *линии* движения мелодии. Мы уже

1. ... Генри Ланц, «Физическая основа рифмы» (англ.)...

догадываемся о том, какие это будут элементы, но, так как этому вопросу будет отведен большой самостоятельный раздел, мы только мимоходом бросим предположение о том, что это, вероятно, будет в основном... «линейным» элементом пластики*. Сами же обратимся к следующему разряду движения.

«Высшее единство», в которое мы способны объединить *отдельные звуки* звукоряда, нам совершенно ясно рисуется линией, объединяющей их своим движением. Но и сама тональная *разница* их тоже характеризуется опять-таки движением. Но на этот раз уже движением последующего разряда — уже не движением-перемещением, а *колебательным движением*, разные характеристики которого мы и воспринимаем как звуки разной высоты и тональности.

Какой же элемент изображения вторит и здесь этому «движению» в звуках? Очевидно, что тот элемент, который и здесь тоже связан с движением-колебанием (пусть и иной физической конфигурации), тот элемент, который характеризуется и здесь таким же обозначением... тона: в изображении это — цвет. (Высота, грубо говоря, видимо, будет соответствовать игре *света*, тональность — *цвету*.)

Остановимся на мгновение и осмотримся. Мы установили, что синхронность может быть «бытовой», метрической, ритмической, мелодической, тональной.

При этом звукозрительное сочетание может удовлетворять своей синхронностью всему ряду (что бывает более чем редко) или может строиться на сочетании по одной какой-либо разновидности, не скрывая при этом ощущения общего разлада между областью звука и изображения. Последнее — весьма частый случай. Когда он имеет место, мы говорим, что изображение — «само по себе», а музыка — «сама по себе»; звуковая и изобразительная сторона каждая бегут самостоятельно, не объединяясь в некое органическое целое. Следует при этом иметь в виду, что под синхронностью мы понимаем отнюдь не обязательный консонанс. Здесь вполне возможна любая игра совпадений и несовпадений «движения», но в тех и других случаях связь должна быть все равно *композиционно учтенной*. Так же очевидно и то, что в зависимости от выразительных задач «ведущим» основным признаком построения может быть любой из видов синхронности. Для каких-то сцен основным фактором воздействия окажется ритм, для других — тон и т. д. и т. д.

Но вернемся к самому ряду разновидностей, вернее, разных областей синхронности.

Мы видим, что разновидности эти целиком совпадают с теми разновидностями немого монтажа, которые мы установили в свое время (в 1928–1929) и которые мы в дальнейшем включили и в общий курс преподавания режиссуры (см. «Искусство кино», 1936, № 4, с. 57 — III курс, раздел II, [подраздел] Б, 3)*.

В свое время эта «номенклатура» некоторым товарищам могла показаться излишним педантизмом или произвольной игрой с аналогиями. Но мы тогда еще указывали на важность такого рассмот-

рения этого вопроса для тогдашнего «будущего» — для звукового фильма. Сейчас мы это наглядно и конкретно ощутили на самой практике звукозрительных сочетаний.

Этот ряд включал еще и монтаж «обертонный». Такого рода синхронности мы касались выше в случае «Старого и нового». И под этим, может быть, не совсем точным названием следует понимать «комплексное» полифонное «чувственное» звучание кусков (музыки и изображения) *как целых*. Этот комплекс есть тот чувственный фактор, в котором наиболее непосредственно воплощается синтетически образное начало куска.

И здесь мы подошли к основному и главному, что создает *окончательную внутреннюю синхронность, к образу и к смыслу кусков*. Этим как бы замыкается круг. Ибо эта формула о *смысле* куска объединяет и *самую лапидарную сборку кусков* — так называемую простую «тематическую подборку» по логике сюжета — и *наивысшую форму*, когда это соединение является способом раскрытия смысла, когда сквозь объединения кусков действительно *проступает образ* темы, полный *идейного содержания вещи*.

Это начало является, конечно, исходным и основополагающим для всего ряда других. Ибо каждая «разновидность» синхронности внутри общего органического целого есть не более как воплощение основного образа через свою специфически очерченную область. Начнем мы наше рассмотрение с области цвета. И не только потому, что проблема цвета на сегодня является наиболее актуальной и интригующей проблемой нашего кино. А в основном потому, что как раз на области цвета наиболее остро *ставился*, а сейчас *разрешается* принципиальный вопрос об *абсолютных и относительных соответствиях изображения и звука между собой и обоих* вместе взятых — определенным *человеческим эмоциям*. Для вопроса о принципе звукозрительного образа это имеет кардинальное значение. *Методику* же самого дела наиболее наглядно и лучше всего развернуть на области *мелодической синхронности*, наиболее удобно поддающейся графическому анализу и одноцветному печатному воспроизведению (это составит тему следующих за этой статей).

Итак, обратимся в первую очередь к вопросу соответствия музыки и цвета, которое нам проложит путь к проблеме того вида монтажа, который я для удобства называю хромофонным (то есть цветозвуковым).



Уничтожение противоречия между изображением и звуком, между миром видимым и миром слышимым! Создание между ними единства и гармонического соответствия. Какая увлекательная задача! Греки и Дидро, Вагнер и Скрябин — кто только не мечтал об этом? Кто только не брался за эту задачу? Но обзор мечтаний мы начнем не с них.

А самый обзор сделаем для того, чтобы проложить пути к методике слияния звука с изображением и по ряду других его ведущих признаков.

Итак, начнем рассмотрение этого вопроса с того, в каком виде мечта о звукозрительной слиянности уже давным-давно волнует человечество. И здесь на область цвета выпадает львиная доля мечтаний.

Первый пример возьмем не слишком давний, не глубже рубежа XVIII–XIX веков, но очень наглядный. Первое слово предоставим К.Эккартсгаузену*, автору книги «Ключ к тайнам природы». Часть I, С.-Петербург, 1804 г. (немецкий оригинал его еще в 1791 году вышел уже вторым изданием). На с. 295–299 этой книги он пишет:

«Долго занимался я исследованием гармонии всех чувственных впечатлений. Чтоб сделать сие яснее и ощутительнее, на сей конец исправил я изобретенную Пастером Кастелем музыкальную машину для зрения, и привел ее в такое состояние, что можно на ней производить все аккорды цветов точно так, как и аккорды тонов. Вот описание сей машины. Я заказал себе цилиндрические стаканчики из стекла, равной величины, в полдюйма в поперечнике; налил их разноцветными жидкостями по теории цветов; расположил сии стаканчики, как струны в клавикордах, разделяя переливы цветов, как делятся тоны. Позади сих стаканчиков сделал я медные клапанцы, коими они закрывались. Сии клапанцы связал я проволокою так, что при ударе по клавишам клапанцы поднимались и цвета открывались. Как тон умолкает, когда палец оставляет клавишу, так и цвет пропадает, как скоро отнимешь палец, ибо клапанцы, по тяжести своей, тотчас упадают и закрывают стаканчики.

Сзади осветил я сии клавикорды высокими свечами. Красоту являющихся цветов описать нельзя, они превосходят самые драгоценные камни. Так же невозможно выразить приятности ощущения глаза при различных аккордах цветов...

...Теория музыки глазной

Как тоны музыки должны соответствовать речам автора в мелодраме, так и цвета должны также согласоваться со словами. Для лучшего понятия я приведу здесь в пример песню, которую я положил на музыку цветов и которую я аккомпанирую на моем глазном клавесине. Вот она:

С л о в а:	«Бесприютная сиротиночка».
Т о н ы:	Тоны флейты, заунывные.
Ц в е т а:	Оливковый, перемешанный с розовым и белым.
С л о в а:	«По лугам ходя меж цветочками».
Т о н ы:	Возвышающиеся веселые тоны.
Ц в е т а:	Зеленый, перемешанный с фиолетовым и бледно-палевым.
С л о в а:	«Пела жалобно, как малиновка».

Т о н ы: Тихие, скоро друг за другом последующие, возвышающиеся и утихающие.

Ц в е т а: Темно-синий с алым и изжелта-зеленоватым.

С л о в а: *«Бог услышал песню сиротиночки»*.

Т о н ы: Важные, величественные, огромные.

Ц в е т а: Голубой, красный и зеленый с радужным желтым и пурпуровым цветом, переходящими в светло-зеленый и бледно-желтый.

С л о в а: *«Солнце красно из-за гор взошло»*.

Т о н ы: Величественные басы, средние тоны, тихо отчасу возвышающиеся!

Ц в е т а: Яркие желтые цвета, перемешанные с розовым и переходящие в зеленый и светло-желтый.

С л о в а: *«И пустило луч на фиалочку»*.

Т о н ы: Тихо спускающиеся низкие тоны.

Ц в е т а: Фиолетовый, перемешанный с разными зелеными цветами.

Довольно сего, чтоб показать, что и цвета могут выражать чувства души».

Если этот пример принадлежит, вероятно, к малоизвестным, то следующее место отведем, наоборот, одному из самых популярных: знаменитому «цветному» сонету Артюра Рембо «Гласные» («Voyelles»)*, так долго и много волновавшему умы своей схемой соответствий цветов и звуков:

А — черный; белый — Е; И — красный; У — зеленый;

О — синий; тайну их скажу я в свой черед.

А — бархатный корсет на теле насекомых,
Которые жужжат над смрадом нечистот.

Е — белизна холстов, палаток и тумана,

И гордых ледников, и хрупких опахал.

И — пурпурная кровь, сочащаяся рана

Иль алые уста средь гнева и похвал.

У — трепетная рябь зеленых волн широких,

Спокойные луга, покой морщин глубоких

На трудовом челе алхимиков седых.

О — звонкий рев трубы пронзительный и странный.

Полеты ангелов в тиши небес пространной —

О — дивных глаз ее лиловые лучи.

(Перевод Кублицкой-Пуоттук).

По времени ему очень близки таблицы Рене Гиля*. Но с Рембо он во многом расходится:

У, иу, ой (ou, ou, iou, oui): от черного к рыжему.

О, ио, уа (ô, o, io, oi): красные.

А, э (â, a, ai): вермильон.

Е, иё, ёи (eû, eu, ueu, eui): от розового до бледно-золотого.

Ю, ю, юи (û, u, iu, ui): золотые.

Е, э, эи (e, è, é, ei): от белых до золотисто-лазурных.

Ие, и (ie, iè, ié, i, i): лазурные.

После того как Гельмгольц* опубликовал данные своих опытов о соответствии тембров голосовых и инструментальных, Гиль «уточняет» свои таблицы, вводя в них еще и согласные, и тембры инструментов, и целый каталог эмоций, представлений и понятий, которые им якобы абсолютно соответствуют.

Макс Дейчбейн в своей книге о романтизме (Max Deutschbein, «Das Wesen des Romantischen»¹, 1921) считает «синтетизацию разных областей чувств» одним из основных признаков в творчестве романтиков.

В полном соответствии с этим мы снова находим подобную таблицу соответствий гласных и цветов у А.-В.Шлегеля (1767–1845)* (цитирую по книге: Henry Lanz, «The Physical Basis of Rime», 1931, p. 167–168):

«А — соответствует светлому, ясному красному (das rote Licht — helle A) и означает молодость, дружбу и сияние. И — отвечает небесно-голубому, символизируя любовь и искренность. О — пурпурное, Ю — фиолетовое, а У — ультрамарин».

Другой романтик более поздней эпохи — тонкий знаток Японии Лафкадио Хёрн* — в своих «Японских письмах» («The Japanese Letters of Lafcadio Hearn», edited by Elizabeth Bisland, 1911) уделяет этому вопросу тоже немало внимания, хотя он и не вдается в подобные «классификации» и даже осуждает всякие попытки отхода от непосредственности в этом направлении в сторону систематизации (критика книги Саймондза «В голубом ключе» — Symonds, «In the Key of Blue» — в письме от 14 июня 1893 г.).

Зато за четыре дня до этого он пишет своему другу Бэзилу Холлу Чемберлену:

«Вы были истинным художником в вашем последнем письме. Ваша манера музыкальными терминами описывать цвета («глубокий бас» одного из оттенков зеленого и т. д.) привела меня в восхищение».

А еще за несколько дней до этого он раздражается по этому поводу страстной тирадой:

«Допуская уродство в словах, вы одновременно должны признать и красоту их физиономии. Для меня слова имеют цвет, форму, характер; они имеют лица, манеру держаться, жестикуляцию; они имеют настроения и эксцентричности; они имеют оттенки, тона, индивидуальности».

Далее, нападая на редакции журналов, возражавшие против его стиля и манеры писать, он пишет, что, конечно, они правы, когда утверждают, что: «читатели вовсе не так чувствуют слова, как вы это делаете. Они не обязаны знать, что вы полагаете букву А светло-розовой, а букву Е — бледно-голубой. Они не обязаны знать, что в вашем представлении созвучие КХ имеет бороду и носит тюрбан,

1. ...Макс Дейчбейн,
«Сущность романтического» (нем.)...

что заглавное Икс — грек зрелого возраста, покрытый морщинами, и т. д.».

Но тут же Хёрн ответно обрушивается на своих критиков:

«Оттого, что люди не могут видеть цвета слов, оттенки слов, таинственное призрачное движение слов;

оттого, что они не могут слышать шепота слов, шелеста процессий букв, звуки флейты и барабанов слов;

оттого, что они не могут воспринять нахмуренности слов, рыданий слов, ярость слов, бунт слов;

оттого, что они бесчувственны к фосфоресценции слов, мягкости и твердости слов, сухости их или сочности, смены золота, серебра, латуни и меди в словах,

должны ли мы из-за этого отказываться от попытки заставить их слушать, заставить их видеть, заставить их чувствовать слова?» (письмо от 5 июня 1893 г.).

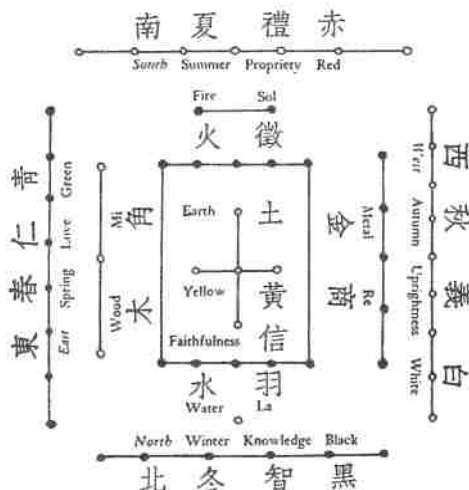
В другом месте он говорит об изменчивости слов: «Еще давно я сказал, что слова подобны маленьким ящерицам, способным менять свою окраску в зависимости от своего положения».

Такая изощренность Хёрна, конечно, не случайна. Частично в этом виновата его близорукость, особенно обострившая эти стороны его восприятия. В основном же здесь, конечно, повинно то, что он жил в Японии, где эта способность находить звукозрительные соответствия развита особенно тонко. (Проблеме звукозрительных соответствий в связи с звуковым кино и японской традиции в этом направлении я посвятил в 1929 году обстоятельную статью «Нежданный стык»¹.)

Лафкадио Хёрн привел нас на Восток, где в системе китайских учений звукозрительные соответствия не только присутствуют, но даже точно узаконены соответствующим каноном. Здесь и они подчинены тем же принципам Ян и Инь, которые пронизывают всю систему мировоззрения и философии Китая². Сами же соответствия строятся так:

- 1) Огонь — Юг — Нравственность — Лето — Красный — Dsch (sol) — горький.
- 2) Вода — Север — Мудрость — Зима — Черный — Yü (la) — соленый.
- 3) Дерево — Восток — Любовь — Весна — Голубой (зеленый) — Guo (mi) — кислый.
- 4) Металл — Запад — Справедливость — Осень — Белый — Schang (re) — острый.

(Цитирую по книге «Herbst und Frühling des Lü-Bu-Wee»¹, Jena, 1926, S. 463–464).



1. ...«Осень и весна Лю-Бу-Ви» (нем.)...

Еще интереснее не только соответствия отдельных звуков и цветов, но одинаковое отражение *стилистических устремлений* определенных «эпох» как *в строе музыки, так и в строе живописи.*

Интересно об этом для «эпохи джаза» пишет покойный Рене Гийере в статье «Нет больше перспективы» (René Guilleré, «Il n'y a plus de perspective», «Le Cahier Bleu», № 4, 1933):

«Прежняя эстетика покоилась на слиянии элементов. В музыке — на линии непрерывной мелодии, пронизывающей аккорды гармонии; в литературе — на соединении элементов фразы союзами и переходными словами от одного к другому; в живописи — на непрерывности лепки, которая выстраивала сочетания.

Современная эстетика строится на разъединении элементов, контрастирующих друг с другом: повтор одного и того же элемента — лишь усиление, чтобы придать больше интенсивности контрасту».

Здесь в порядке примечания надо отметить, что *повтор* может в равной мере служить двум задачам.

С одной стороны, именно он может способствовать созданию органической цельности.

С другой стороны, он же может служить и средством того самого нарастания интенсивности, которую имеет в виду Гийере. За примерами ходить недалеко. Оба случая можно указать на фильмах.

Таков для первого случая повтор — «Братья!» в «Потемкине»: первый раз — на юте перед отказом стрелять; второй раз не произнесено — на слиянии берега и броненосца через ялики; третий раз — в форме «БРАТЬЯ!» — при отказе эскадры стрелять по броненосцу.

Для второго случая имеется пример в «Александре Невском», где вместо *четырех* повторяющих друг друга одинаковых тактов, полагавшихся по партитуре, я даю их *двенадцать*, то есть тройным повтором. Это относится к тому куску фильма, где в зажатый клин рыцарей с тылу врзается крестьянское ополчение. Эффект нарастания интенсивности получается безошибочным и неизменно разрешается вместе с музыкой — громом аплодисментов.

Но продолжим высказывания Гийере:

«...форма джаза, если всмотреться в элементы музыки и в приемы композиции, — типичное выражение этой новой эстетики...

Его основные части: синкопированная музыка, утверждение ритма. В результате этого отброшена плавная кривизна линий: завитки волют; фразы в форме локонов, характерные для манеры Массне; медленные арабески. Ритм утверждается углом, выдающейся гранью, резкостью профиля. У него жесткая структура; он тверд; он конструктивен. Он стремится к пластичности. Джаз ищет объема звука, объема фразы. Классическая музыка выстраивалась планами (а не объемами), планами, располагавшимися этажами, планами, ложившимися друг на друга, планами горизонтальными и вертикальными, которые создавали архитектуру благородных соотношений: дворцы с террасами, колоннадами, лестницами монументальной разработки и глубокой перспективы. В джазе все выведено на первый план. Важный закон. Он одинаков и в картине, и в театральной декорации, и в фильме, и в поэме. Полный отказ от

условной перспективы с ее неподвижной точкой схода, с ее сходящимися линиями.

Пишут — и в живописи и в литературе — одновременно под знаком нескольких разных перспектив. В порядке сложного синтеза, соединяющего в одной картине части, которые берут предмет снизу, с частями, которые берут его сверху.

Прежняя перспектива давала нам геометрическое представление о вещах такими, какими они видны одному идеальному глазу. Наша перспектива представляет нам предметы такими, какими мы видим их двумя глазами, на ощупь. Мы больше не строим ее под острым углом, сбегаящимся на горизонте. Мы раздвигаем этот угол, распрямляем его стороны. И тащим изображение: на нас, на себя, к себе... Мы соучаствуем в нем. Поэтому мы не боимся пользоваться крупными планами, как в фильме: изображать человека вне натуральных пропорций, таким, каким он нам кажется, когда он в пятидесяти сантиметрах от нашего глаза; не боимся метафоры, выскакивающей из поэмы, резкого звука тромбона, вырывающегося из оркестра, как агрессивный наскок.

В старой перспективе планы уходили кулисами, уменьшаясь вглубь — дымоходом, воронкой, чтобы раскрыть в глубине колоннаду дворца или монументальную лестницу. Подобно этому же в музыке кулисы контрабасов, виолончелей, скрипок последовательными планами, один за другим, как по уступам лестницы, вводили к террасам, откуда взору открывалось закатом солнца торжество медных инструментов. В литературе также раскрывались обстановка, выстраиваемая аллеей от дерева к дереву, и человек, описываемый по всем признакам, начиная с цвета волос...

В нашей новой перспективе — никаких уступов, никаких аллей. Человек входит в среду, среда выходит через человека. Они оба — функции друг друга.

Одним словом, в нашей новой перспективе — нет больше перспективы. Объем вещей не создается больше средствами перспективы... разница интенсивности, насыщенность краски создают объем. В музыке объем создается уже не удаляющимися планами: первым планом звучания и удалениями. Объем создается полнотой звучаний. Нет больше больших полотен звука, поддерживающих целое в манере театральных задников. В джазе — всё объем. Нет больше аккомпанемента и голоса, подобно фигуре на фоне. Всё работает. Нет больше сольного инструмента на фоне оркестра; каждый инструмент ведет свое соло, соучаствуя в целом. Нет также и импрессионистического расчленения оркестра, состоящего в том, что для первых скрипок, например, все инструменты играют ту же тему, но каждый в соседних нотах, дабы придать большее богатство звучанию.

В джазе каждый играет для себя в общем ансамбле. Тот же закон в живописи: сам фон должен быть объемом».

Приведенный отрывок интересует нас прежде всего как картина полного эквивалента строя музыкального и строя пластического,

здесь — не только живописного, но даже архитектурного, поскольку речь идет больше всего о пространственных и объемных представлениях. Однако достаточно поставить перед собой ряд картин кубистов, чтобы одинаковость того, что происходит в этой живописи, с тем, что делается в джазе, стала такой же наглядностью.

Столь же очевидно соответствие обоих архитектурному пейзажу, классическому — для джазовой музыки и урбанистическому — для джазовой.

Действительно, парки и террасы Версаля, римских площадей и римских вилл кажутся подобными «прообразами» строя классической музыки.

Урбанистический, особенно ночной пейзаж большого города также отчетливо звучит пластическим эквивалентом для джаза. В особенности в той основной черте, которую здесь отмечал Гийере, а именно — в отсутствии перспективы.

Перспективу и ощущение реальной глубины уничтожают ночью моря световой рекламы. Далекие и близкие, малые (на *переднем* плане) и большие (на *заднем*), вспыхивающие и угасающие, бегающие и вертящиеся, возникающие и исчезающие — они в конце концов упраздняют ощущение реального пространства и в какие-то мгновения кажутся пунктирным рисунком цветных точек или неоновых трубок, движущихся по единой поверхности черного бархата ночного неба. Так когда-то рисовались людям звезды в виде светящихся гвоздиков, вбитых в небосвод!

Однако фары мчащихся автомобилей и автобусов, отблески убегающих рельс, отсветы пятен мокрого асфальта и опрокинутые отражения в его лужах, уничтожая представления верха и низа, достраивают такой же мираж света и под ногами; и, устремляясь сквозь оба эти мира световых реклам, они заставляют их казаться уже не одной плоскостью, а системой кулис, повисших в воздухе, кулис, сквозь которые мчатся световые потоки ночного уличного движения.

И было одно звездное небо вверху и одно звездное небо внизу, — как рисовался мир действующим лицам из «Страшной мести» Гоголя, плывшим по Днепру между подлинным звездным небосводом вверху и его отражением в воде.

Таково примерно живое ощущение очевидца от вида улиц Нью-Йорка в вечерние и ночные часы*. Но это же ощущение можно проверять и на фантастических фотографиях ночных городов!



Берлин ночью, 1929 (открытка из коллекции С. М. Эйзенштейна)



Однако приведенный отрывок еще более интересен тем, в какой степени он рисует соответствия музыки и живописи не только друг другу, но обеих, вместе взятых, — самому образу эпохи и образу мышления тех, кто с этой эпохой исторически связан. Разве не близка ей вся эта картина, начиная с самого «отсутствия перспективы», которое кажется отражением исторической бесперспективности буржуазного общества, достигшего в империализме высшей стадии капитализма, и вплоть до образа этого оркестра, где «каждый за себя» и каждый старается выбиться и вырваться вперед из этого *неорганического* целого, из этого ансамбля самостоятельно вразброд мчащихся единиц, прикованных друг к другу только *железной необходимостью* общего ритма?

Ведь интересно, что все черты, которые перечисляет Гийере, уже встречались на протяжении истории искусств. Но во все этапы они стремятся к *единой цельности и к высшему единству*. И только в эпоху торжества империализма и начала декаданса в искусствах это *центростремительное* движение перебрасывается в *центробежное*, далеко расшвыривающее в стороны все эти тенденции к единству — тенденции, несовместимые с господством всепронизывающего индивидуализма. Вспомним Ницше:

«Чем характеризуется всякий литературный декаданс? Тем, что целое уже не проникнуто более жизнью. Слово становится суверенным и выпрыгивает из предложения, предложение выдается вперед и затемняет смысл страницы, страница получает жизнь не за счет целого, — целое уже не является больше целым... Целое вообще уже не живет более: оно является составным, рассчитанным, искусственным...» («Вагнер как явление» — «Der Fall Wagner», S. 28, 1888).

Основной и характерный признак именно в этом, а не в отдельных частностях. Разве египетский барельеф не обходится без линейной перспективы? Разве Дюрер и Леонардо да Винчи не пользуются, когда им это нужно, в одной картине несколькими перспективами и несколькими точками схода? (В «Тайной вечере» Леонардо да Винчи предметы на столе имеют иную точку схода, чем комната.) А у Яна Ван-Эйка в портрете четы Арнольфини — целых *три* главных точки схода. В данном случае это, вероятно, несознательный прием, но какая особая прелесть *напряжения глубины* этим достигнута в картине!

Разве китайский пейзаж не отказывается от увода глаза в глубину и не распластывает угла зрения вширь, заставляя горы и водопады двигаться на нас?

Разве японский эстамп не знает *сверхкрупных* первых планов и выразительной диспропорции частей в *сверхкрупных* лицах? Могу́т возразить, что дело не в тенденции образов прежних эпох к единству, а просто в... в менее решительном *диапазоне приложенной* той или иной черты по сравнению с эпохой декаданса.

Где, например, в прошлом можно найти такую же степень симультанности, как в приведенных случаях «сложного синтеза» в

изображении предметов, показанных одновременно и сверху и снизу? Смешение планов вертикальных и горизонтальных?

Однако достаточно взглянуть на планы Коломенского дворца* XVII века, чтоб убедиться, что он представляет собою проекцию и *вертикальную и горизонтальную* в одно и то же время!

«Симультанные» (одновременные) декорации, например, декорации Якулова* в «духе традиций кубизма», врезают друг в друга географически разобщенные места действий и интерьеры — в экстерьеры. Этим они удивляют зрителя еще в послеоктябрьский период театра («Мера за меру» Шекспира в «Показательном театре»). А между тем они имеют совершенно точные прообразы в сценической технике XVI—XVII веков. Тогда на сцене «школьных театров»* отдельные места действия совершенно так же врезались друг в друга, являя одновременно: пустыню и дворец, пещеру отшельника и трон царя, ложе царицы, покинутую гробницу и разверстые небеса!

Больше того — прообразы имеют даже и такие «головкружительные» явления, как портреты работы Ю. Анненкова, где, например, на щеке профильной головы режиссера Н. Петрова* изображена средняя часть его же лица, повернутая... фасом!

Одна медная гравюра XVII века изображает св[ятого] Иоанна святейшего креста, глядящего искоса сверху на распятие. И тут же врезано в изображение *вторично это же самое распятие*, скрупулезно вырисованное в перспективном виде полусверху (с точки зрения святого!)*.

Но если и этого мало, то обратимся к... Эль Греко*. Вот случай, где точка зрения художника бешеным скачком носится взад и вперед, снося на один холст детали города, взятые не только с разных точек зрения, но с разных улиц, переулков, площадей!

При этом это делается с полным сознанием собственной правоты; настолько, что на специальной табличке, вписанной в городской пейзаж, он подробно описывает эту операцию. Вероятно,

во избежание недоразумений, ибо людям, знавшим город, его картина, вероятно, могла бы показаться таким же «левачеством», как портреты Анненкова или симультанные рисунки Бурлюка*.

Дело касается общего вида города Толедо, известного под названием «Вид и план города Толедо». Написан он между 1604—1614 годами и находится в Толедском музее.

На нем изображен общий вид города Толедо примерно с расстояния в километр с востока. Справа изображен молодой человек с раз-



Юрий Анненков. «Портрет Николая Петрова» (1922)

вернутым планом города в руках. На этом же плане Греко поручил своему сыну написать те самые слова, которые нас здесь интересуют:

«Я был вынужден изобразить госпиталь Дон Хуана де Тавера маленьким, как модель; иначе он не только закрыл бы собою городские ворота де Визагра, но и купол его возвышался бы над городом. Поэтому он оказался размещенным здесь, как модель, и перевернутым на месте, ибо я предпочитаю показать лучше главный фасад, нежели другой (задний) — впрочем, из плана видно, как госпиталь расположен в отношении города».

В чем же разница? Изменены и *реальные соотношения размеров*, и часть города дана в *одном направлении*, отдельная же деталь его — в *прямо противоположном!*

Вот это-то обстоятельство и заставляет меня вписать Эль Греко в число предков... киномонтажа. Если в этом случае он своеобразный предтеча... кинохроники и перемонтаж его скорее *информационный*, то в другом виде города Толедо, в знаменитой «Буре над Толедо» (относящейся к тем же годам), он делает не менее радикальный *монтажный переворот* реального пейзажа, но здесь уже под знаком того *эмоционального урагана*, чем так примечательна эта картина.



Однако Эль Греко возвращает нас к нашей основной теме, ибо как раз его живопись имеет своеобразный точный музыкальный эквивалент в одной разновидности испанского музыкального фольклора. Так, Эль Греко примыкает и к проблеме хромофонного монтажа, ибо этой музыки не зная он не мог, а то, что он делает в живописи, уж очень близко по духу тому, чем характерен этот так называемый «канте хондо» (cante jondo).

На это сходство и сродство обоих по духу (конечно, вне всяких кинематографических соображений!) указывают Лежандр и Гартман в предисловии к своей капитальной монографии об Эль Греко.

Они начинают с того, что приводят свидетельство Гизеппе Мартинеца о том, что Эль Греко часто приглашал в свой дом музыкантов. Мартинец порицает это как «излишнюю роскошь». Но надо полагать, что эта близость музыки к живописной работе не могла не сказаться на характере работы живописца, который согласно своему характеру выбирал себе и музыку.

Лежандр и Гартман прямо пишут:

«Мы охотно верим, что Эль Греко любил «канте хондо», и мы поясним, в какой мере его картины составляют в живописи эквивалент тому, чем является «канте хондо» в музыке!»

Дальше они цитируют характеристику напевов «канте хондо» по брошюре Мануэля де Фалья, вышедшей в 1922 году*.

Этот автор прежде всего напоминает о трех факторах, влиявших на историю музыки в Испании: принятие испанской церковью

византийского напевного строя, вторжение арабов и иммиграция цыган. И в этом сопоставлении он подчеркивает родственность «канте хондо» с восточными напевами.

«В обоих случаях имеют место энгармоничность¹, то есть более мелкое разделение или подразделение интервалов, чем в принятой у нас гамме; кривая мелодии не скандирована размером; мелодический напев редко выходит за пределы сексты², но и эта секста состоит не из девяти полутонов, как в нашем темперированном строе, поскольку энгармоническая гамма значительно увеличивает количество звуков, которыми пользуется певец; использование одной и той же ноты повторяется с настойчивостью заклинания и часто сопровождается верхней или нижней апподжиатурой³ (arrogature). Таким образом оказывается, что хотя цыганская мелодия богата орнаментальными добавлениями, как и примитивный восточный напев, однако эти усиления вступают лишь в определенные моменты, как бы акцентируя расширение или порывы чувства, вызванные эмоциональной стороной текста».

Именно таково же и само исполнение:

«Первое, что поражает иностранца, впервые слушающего «канте хондо», — это необычайная простота певца и аккомпанирующего ему гитариста. Никакой театральности и никакой искусственности. Никаких специальных костюмов: они одеты в свои обыденные одежды. Лица их бесстрастны, и подчас кажется, что всякая сознательность покинула их взоры, лишённые всякого выражения.

Но под этим покровом остывшей лавы кипит затаенный огонь. В кульминационный момент выражения чувств (тема которых была пояснена вначале несколькими малозначащими словами) внезапно из груди певца к его горлу подкатывает порыв такой силы и страсти, что кажется, вот-вот лопнут голосовые связки, и в модуляциях, протяжных и напряженных, как агония, певец изливает порыв своей страсти до тех пор, покуда аудитория не может себя более сдерживать и разражается криками восторга».

А вот Эль Греко; здесь та же картина:

«Из монохромного окружения, где «интервалы» цвета разделены на мельчайшие тональные подразделения, где основные модуляции выются до бесконечности, — внезапно вырываются в цвете те вспышки, те взрывы, те зигзаги, которые так шокируют бесцветные и посредственные умы. Мы слышим канте хондо живописи — выражение Востока и Испании; Восточного, вторгшегося в Западное» («Domenikos Theotokopulos called El Greco» by M. Legendre and A. Hartmann¹, [The Commodore Press], 1937, p. 16, 26, 27).

Другие исследователи Эль Греко (Морис Баррес, Мейер-Греффе, Керер, Виллумсен и др.), никак не ссылаясь на музыку, однако все описывают почти такими же словами характер живописного эффекта полотен Эль Греко. Кому же довелось иметь счастье видеть эту живопись собственными глазами, подтвердит это живым впечатлением!

1. ...«Доменикос Теотокопулос по прозвищу Эль Греко» М.Лежандра и А.Гартмана (англ.)...

У русского живописца-реалиста Репина целый сюжет незабываемой в дальнейшем картины родится целиком и непосредственно из музыки, но не просто из музыки, но музыки, включившей в строй образов памяти воспоминание о кровавых политических репрессиях:

«Как-то в Москве, в 1881 г., в один из вечеров я слышал новую вещь Римского-Корсакова «Мечь». Она произвела на меня неотразимое впечатление. Эти звуки завладели мною, и я подумал, нельзя ли воплотить в живописи то настроение, которое создалось у меня под влиянием музыки. Я вспомнил о царе Иване. Это было в 1881 г. Кровавое событие 1 марта всех взволновало. Какая-то кровавая полоса прошла через этот год... Я работал завороченный. Мне минутами становилось страшно...» (Из беседы с Репиным, помещенной в «Русском слове» от 17 января 1913 г.).

Так родился «Иван Грозный, убивающий сына», ранее именовавшийся «Сыноубийцей» (1885 г.).

Здесь говорится о «настроении» и думается о том — нельзя ли «воплотить» это создавшееся настроение в «живопись».

Но это не беспредметная игра звукозрительными «схожестями», не поиски абстрактных соответствий между изображением и звуком. Это такой же процесс поисков воплощения образа, рожденного музыкой, в тот же образ, воплощенный живописью. Это такой же процесс, которому следует в дальнейшем искусство звукозрительного контрапункта в звукозрительных картинах советской кинематографии.

Это трагический образ живого переживания, как там, так и здесь у Репина, слившегося с политическим протестом, вызванного в фантазии художника путем музыкально-образных ассоциаций и нашедшего адекватное выражение в живописи и красках.

Недаром по представлению Победоносцева перепуганное правительство Александра III (этого «осла во всю натуру», как о нем позже по этому поводу писал Репин) велело снять картину с экспозиции в галерее Третьякова в Москве.

Не систематизированы, но очень любопытны подобные же явления у Римского-Корсакова (см. В.В.Ястребцев, «Мои воспоминания о Николае Александровиче Римском-Корсакове», вып. 1, 1917, с. 104–105. Запись от 8 апреля 1893 года):

«В течение вечера снова зашла речь о тональностях, и Римский опять повторил, что диззные строи в нем лично вызывают представления *цветов*, а *бемольные* — ему рисуют настроения или же большую или меньшую степень тепла, что чередование *cis-moll* с *Des-dur* в сцене «Египта» из «Млады»* для него ничуть не случайное, а, наоборот, предумышленно введенное для передачи *чувства тепла*, так как цвета красные всегда в нас вызывают представления о *тепловых ощущениях*, тогда как *синие и фиолетовые* носят скорее отпечаток *холода и тьмы*. Поэтому, быть может, — сказал Корсаков, — гениальное вступление к «Золоту Рейна» Вагнера*, именно благодаря своей странной для данного случая тональности (*Es-dur*) произво-

дит на меня какое-то мрачное впечатление. Я бы, например, обязательно переложил этот форшпиль в E-dur».

Мимоходом можем здесь вспомнить живописные симфонии Уистлера* (1834–1903): «Harmony in Blue and Yellow», «Nocturne in Blue and Silver», «Nocturne in Blue and Gold», «Symphony in White» № 1, № 2, № 3, № 4 («Гармония в голубом и желтом»); «Ноктюрны: голубой с серебром и голубой с золотом»; «Симфония в белом» №1, 2, 3, 4, 1862–1867).

Но звукоцветовые соотношения имеют место даже у столь малопочтенной фигуры, как Бёклин*. Макс Шлезингер («Geschichte des Symbols», ein Versuch von Max Schlesinger¹, S. 376) пишет:

«Для него, вечно задумывавшегося над тайной цвета, как пишет Флёрке* (Floerke), все краски обладали речью, и, наоборот, все, что он воспринимал, переводилось им на язык цвета... Звук трубы был для него цвета красной киноvari...»

Как видим, явление это более чем повсеместное, и, исходя из него, вполне уместно требование Новалиса*:

«Никогда не следовало бы рассматривать произведения пластических искусств вне сопровождения музыки; а музыку слушать не в обстановке соответственно декорированных залов» (Novalis, «Fragmente»).

Хотя, конечно, невозможно согласиться с такою категоричностью, какую приводит в своих записях остряк Шамфор (XVIII век)*: «Господин де Б. утверждал, что тон его разговора с мадам де Л. изменился с того момента, как она переменила с голубого на алый цвет мебели своего кабинета».

Что же касается обстоятельного «алфавита цветов», то по этому поводу нельзя, к сожалению, не присоединиться к глубоко презираемому мною пошляку Франсуа Коппе*, когда он пишет:

Тщетно весельчак Рембо
В форме требует сонетной,
Чтобы буквы И, Е, О
Флаг составили трехцветный.

Тем не менее в этом вопросе приходится разбираться, ибо вопрос о подобных абсолютных соответствиях все еще волнует умы, и даже умы американских кинематографистов. Так, несколько лет назад мне пришлось читать весьма вдумчивые соображения какого-то американского журнала о том, что звучанию пикколо* непременно отвечает... желтый цвет!

Но пусть этот желтый (или не желтый) цвет, которым якобы звенит это пикколо, послужит нам мостиком перехода к тому, как не в отвлеченных абстракциях, а в реальном художественном творчестве художник, создавая свои образы, обращается с цветом и его соответствием звучаниям музыкальным, эмоциональным и даже моральным.

Это и составит тему нашей следующей статьи.

1. ...«История символа»,
опыт Макса Шлезингера
(нем.)...

II. Цвет и смысл (Желтая рапсодия)

В предыдущей статье о вертикальном монтаже мы подробно коснулись вопроса о *поисках* «абсолютных» соответствий звука и цвета. Чтобы внести ясность в этот вопрос, обследуем другой вопрос, близко с ним соприкасающийся. А именно: вопрос об «абсолютных» соответствиях между определенными эмоциями и определенными цветами.

Для разнообразия проследим эту тему не столько на рассуждениях и высказываниях по этому поводу, сколько на живой эмоционально впечатляющей деятельности художников в области цвета.

Для удобства выдержим все наши примеры в одной и той же цветовой тональности и, выбрав для этого, например, желтый цвет, распишем из этих примеров некое подобие «желтой рапсодии».



Начнем наши примеры с самого крайнего случая.

Мы говорим о «внутреннем звучании», о «внутренней созвучности линий, форм, красок». При этом мы имеем в виду созвучность с *чем-то*, соответствие *чему-то* и в самом внутреннем звучании какой-то *смысл* внутреннего ощущения. Пусть смутный, но направленный в сторону чего-то в конечном счете конкретного, что стремится выразиться в красках, в цвете, в линиях и формах.

Однако существуют точки зрения, усматривающие в таком положении недостаток «свободы» ощущений. И, в противовес нашим взглядам и представлениям, они выставляют подобное бесприметно смутное «абсолютно свободное» внутреннее звучание (*der innere Klang*) не как *путь и средство*, но как *самоцель*, как предел достижений, как конечный результат.

В таком виде эта «свобода» — прежде всего свобода от... здравого смысла — единственная, между нами говоря, свобода, *абсолютно* достижимая в условиях буржуазного общества.

Продуктом разложения этого общества на высших империалистических ступенях его развития и является Кандинский* — носитель подобного идеала и автор того произведения, отрывком из которого мы и начнем нашу «желтую рапсодию» образцов.

Цитирую по сборнику «Der blaue Reiter» (Мюнхен), сыгравшему такую большую роль в вопросах теоретических и программных обоснований так называемых «левых течений» в искусстве.

Служа как бы дополнительным цветом «Голубому всаднику» обложки сборника, эта «Сценическая композиция» («*Bühnenkomposition*») Кандинского так и названа... «Желтое звучание» («*Der gelbe Klang*»).

Это «Желтое звучание» является программой сценического воплощения смутных авторских ощущений в игре красок, понятых как музыка, в игре музыки, понятой как краски, в игре людей... никак не понятых.

В смутности и неопределенности всегда в конце концов прощупывается то, что наиболее туго поддается формулировкам, — мистическое «зерно». Здесь оно даже религиозно окрашено, завершаясь картиной (шестой):

«Голубой матовый фон...

В середине светло-желтый Великан с белым, неясным лицом и большими круглыми черными глазами...

Он медленно подымает руки вдоль туловища — ладонями книзу — и вырастает при этом вверх.

В тот момент, когда он достиг полной высоты сцены и его фигура становится похожей на крест, внезапно становится совсем темно. Музыка выразительна и подобна тому, что происходит на сцене» (S. 131).

Отсутствующее конкретное содержание произведения в целом передать невозможно ввиду отсутствия как конкретности, так и... содержания.

Поэтому приведем лишь несколько примеров воплощения авторских чувств игрой «желтых звучаний»:

«К а р т и н а в т о р а я.

Голубой туман постепенно уступает место резкому белому свету. В глубине сцены, по возможности, крупный ярко-зеленый холм, совсем круглый.

Фон — фиолетовый, довольно светлый.

Музыка резкая, бурная... Отдельные тона в конце концов поглощаются бурным звучанием оркестра. Внезапно наступает полная тишина... Пауза...

Фон внезапно становится грязно-коричневым. Холм становится грязно-зеленым. И в самой середине холма образуется неопределенное черное пятно, которое проступает то отчетливо, то смазано. С каждым видоизменением его блекнет яркий белый свет, переходя толчками в серый. Слева на холме внезапно появляется большой белый цветок. Издали он похож на большой изогнутый огурец и становится все ярче и ярче. Стебель цветка длинный и тонкий. Только один длинный, узкий лист растет из его середины и направлен в сторону. Длинная пауза.

Далее при *полной тишине* цветок начинает медленно качаться справа налево. Позже вступает и лист, но не вместе с цветком. Еще позже качаются оба, но в разных темпах... Цветок сильно вздрагивает и застывает. В музыке звучания продолжают. В это время слева входит много людей в ярких длинных бесформенных одеждах (один совсем синий, другой — красный, третий — зеленый и т. д., отсутствует только желтый). Люди держат в руках очень большие белые цветы такой же формы, как желтый цветок... Они говорят на разные голоса и декламируют.

...Внезапно вся сцена теряет ясность очертаний, погружаясь в матовый красный цвет.

Полная темнота сменяется ярко-синим светом.

Все становится серым (все голоса исчезают!). Только желтый цветок сияет еще ярче!

Постепенно вступает оркестр и покрывает голоса. Музыка становится беспокойной, делает скачки от фортиссимо к пианиссимо...

...Цветок судорожно вздрагивает. Потом внезапно исчезает. Так же внезапно все белые цветы становятся желтыми...

...К концу цветы как бы наливаются кровью. Люди отбрасывают их далеко от себя и, тесно сгрудившись, подбегают к авансцене... Внезапно темнеет.

Картина третья.

В глубине: две красно-коричневые скалы; одна из них острая, другая — круглая, крупнее первой. Задник — черный. Между скалами стоят Великаны (действующие лица первой картины) и беззвучно шепчут что-то друг другу; то попарно, то сближая все головы. Тела при этом остаются неподвижными. В быстрой смене на них падают резко окрашенные лучи (синий, красный, фиолетовый, зеленый — меняются по нескольку раз). Затем все лучи встречаются на середине, смешиваются. Всё неподвижно. Великанов почти не видно. Внезапно исчезают все краски. На мгновение все черно. Потом по сцене разливается бледно-желтый свет, который постепенно усиливается до тех пор, пока вся сцена становится ярко-лимонно-желтого цвета. С возрастанием интенсивности света музыка уходит вглубь и становится все темнее (это движение напоминает улитку, втягивающуюся в свою раковину).

Во время этого двойного движения на сцене не должно быть никаких предметов, ничего, кроме света» и т. д. и т. д. (S. 123–126).

Метод — показывать лишь абстрагированные «внутренние звучания», освобожденные от всякой «внешней» темы, — очевиден.

Метод этот сознательно стремится к разъединению элементов формы и содержания: упраздняется все предметное, тематическое, оставляется только то, что в нормальном произведении принадлежит крайним элементам формы. (Ср. «программные» высказывания Кандинского там же.)

Отказать подобным композициям в неясном, смутном, — в основном неопределенно беспокоящем воздействии трудно. Но... и только.

Но вот делаются попытки эти неясные и смутные цветовые ощущения поставить в какие-то, правда, тоже смутные, отдаленно смысловые соотношения.

Так поступает с подобными «внутренними звучаниями» Поль Гоген.

В его рукописи «Diverses Choses»¹ есть такой отрывок под заглавием «Рождение картины»:

«Манао тупапау» — «Дух мертвых бодрствует».

«Молодая канакская девушка* лежит на животе, открывая одну сторону лица, искаженного испугом. Она отдыхает на ложе, убранном синим «парео» и желтой простыней, написанной светлым хро-

1. ...«Разнообразные вещи» (франц.)...

мом. Фиолетово-пурпуровый фон усеян цветами, похожими на электрические искры, у ложа стоит несколько странная фигура.

Я был увлечен формой и движениями; рисуя их, я не имел никакой другой заботы, как дать обнаженное тело. Это не более как этюд обнаженного тела, немного нескромный, и тем не менее я хотел создать из него целомудренную картину, передающую дух канакского народа, его характер и традиции.

Канак в своей жизни интимно связан с «парео»; я им воспользовался как покрывалом постели. Простыня из материи древесной коры должна быть желтой, потому что этот цвет возбуждает у зрителей предчувствие чего-то неожиданного, потому что он создает впечатление света лампы, что избавляет меня от необходимости вводить настоящую лампу. Мне нужен фон, несколько пугающий. Фиолетовый цвет вполне подходит.

Вот музыкальная сторона картины, данная в повышенных тонах.

В этом несколько смелом положении что может делать юная канакская девушка, обнаженная, в постели? Готовиться к любви? Это вполне в ее характере, но это нескромно, и я этого не хочу. Спать? Любовное действие, значит, закончено, что опять-таки нескромно. Я вижу только страх. Но какой вид страха? Конечно, не страх Сусанны, застигнутой старцами*. Его не существует в Океании.

«Тупапау» (дух мертвых) для этого предназначен. Канакам он внушает непрерывный страх. Ночью они всегда зажигают огонь. Никто не ходит по улицам, когда нет луны; если же есть фонарь, они выходят группами.

Направ на мысль о «тупапау», я всецело отдаюсь ему и делаю из него основной мотив картины. Мотив обнаженного тела отходит на второй план.

Что за привидение может явиться канакской девушке? Она не знает театра, не читает романов и, когда она думает о мертвеце, она в силу необходимости думает о ком-нибудь, ею уже виденном. Мое привидение может быть только маленькой старушкой. Ее рука вытянута как бы для того, чтобы схватить добычу.

Декоративное чувство побудило меня усеять фон цветами. Это цветы «тупапау», они светятся — знак, что привидение интересуется вами. Таитянские верования.

Название «Манао тупапау» имеет два значения: «она думает о привидении» или «привидение думает о ней».

Подытожим. Сторона музыкальная: горизонтальные волнистые линии, сочетания оранжевого с синим, соединенные с их производными, желтыми и фиолетовыми оттенками, и освещенные зеленоватыми искрами. Сторона литературная: душа живой женщины, тяготеющая к духу мертвых. Ночь и день.

Очерк происхождения картины написан для тех, кто постоянно хочет знать «почему» и «потому что».

А иначе это просто океанский этюд обнаженного тела».

Тут все, что нам нужно. И «музыкальная сторона картины, данная в повышенных тонах». И психологическая расценка красок: «пугающий» фиолетовый и интересующий нас желтый цвет, возбуждающий в зрителе «предчувствие чего-то неожиданного».

Эти ассоциации в нас так сильны, что мне вспоминается анекдот из собственной творческой практики.

Лично я очень люблю оранжевый и желтый цвет.

И делая в свое время костюмы к собственной полуцирковой постановке «На всякого мудреца довольно простоты» (Пролеткульт, 1922–1923), я очень большую долю отвел этим цветам.

Руководство Пролеткульта было крайне придирчиво. Всякий «трюк», вернее «аттракцион» приходилось «доказывать», объяснять им, «мотивировать».

Но вот один трюк не вызывал никаких сомнений, когда Крутицкий верхом на... Машеньке уезжал с «арены», на которой исполнялся спектакль.

Казалось бы... Но спас положение... желтый цвет, в который был одет в этот момент Крутицкий.

А вот как пишет о том же желтом цвете другой художник, Ю.Бонди, в связи с постановкой «Виновны — невинновы» Стриндберга в 1912 году*:

«При постановке пьесы Стриндберга была попытка ввести декорации и костюмы в непосредственное участие в действии пьесы.

Для этого нужно было, чтобы всё, каждая мелочь в обстановке выражала что-нибудь (играла свою определенную роль). Во многих случаях, например, прямо пользовались способностью отдельных цветов определенно действовать на зрителя. Тогда некоторые лейтмотивы, проходившие в красках, как бы открывали (показывали) более глубокую символическую связь отдельных моментов. Так, начиная с третьей картины, постепенно вводился желтый цвет. Первый раз он появляется, когда Морис и Генриетта сидят в «*Auberge des Adrets*»¹; общий цвет всей картины — черный; черной материей только что завешано большое разноцветное окно; на столе стоит шандал с тремя свечами. Морис вынимает галстук и перчатки, подаренные ему Жанной. Первый раз появляется желтый цвет. Желтый цвет становится мотивом «грехопадения» Мориса (он неизбежно при этом связан с Жанной и Адольфом).

В пятой картине, когда после ухода Адольфа Морису и Генриетте становится очевидным их преступление, на сцену выносят много больших желтых цветов. В седьмой картине Морис и Генриетта сидят (измученные) в аллее Люксембургского сада. Здесь все небо ярко-желтое, и на нем силуэтами выделяются сплетенные узлы черных ветвей, скамейка и фигуры Мориса и Генриетты... Нужно заметить, что пьеса вообще была трактована в мистическом плане...»

Здесь выставляется положение о способности «отдельных цветов определенно действовать» на зрителя, связь желтого цвета с грехом, воздействие желтого цвета на психику. И говорится о мистике...

1. ...«Гостиница Адре»
(франц.)...



Юрий Анненков. «Портрет Анны Ахматовой» (1921)

Напомним вскользь, что такими же ассоциациями, если и не обязательно «греховными», то все же роковыми и мертвящими, напоен желтый цвет, например, и у Анны Ахматовой: «...Желтой люстры безжизненный зной...» — пишет она в «Белой стае» (1914)*. В таком же аспекте желтый цвет проходит и через стихотворения разных периодов, вошедшие в ее сборник 1940 года*:

Это песня последней встречи.
Я взглянула на темный дом.
Только в спальне горели свечи
Равнодушно-желтым огнем.
(с. 288)

Круг от лампы желтый...
Шорохам внимаю.
Отчего ушел ты?
Я не понимаю.
(с. 286)

Вижу выцветший флаг над таможей
И над городом желтую муть.
Вот уж сердце мое осторожней
Замирает, и больно вздохнуть.
(с. 249)

От любви твоей загадочной,
Как от боли, я кричу,
Стала желтой и припадочной,
Еле ноги волочу.
(с. 105)

В приведенных отрывках тема желтого, по-видимому, в основном звучит, как дериватив от желтизны болезни и в тех случаях, когда это с болезнью и не связано непосредственно (как, например, в случае «стала желтой и припадочной...»).

Это же верно и для Сервантеса, который в «Нумансии» (XVII в.) так показывает Болезнь и Голод (акт IV):

«Уносят тела. Выходит с копьем и щитом в руке женщина, изобращающая Войну и ведущая за собою Болезнь и Голод. Болезнь опирается на костыль; голова у нее обвязана, лицо закрыто желтой маской. Голод выходит тощий, как смерть, в одеянии из желтой бязи и в пепельно-бледной маске» (перевод В. Пяста. Изд. «Искусство», 1940, с. 103).

Но для того чтобы сделать желтый цвет уж вовсе «страшным», приведем еще один пример.

Мало кто из писателей так остро чувствует колорит, как Гоголь.

И мало кто из писателей более поздней эпохи так остро чувствовал Гоголя, как Андрей Белый*.

И вот в своем кропотливейшем исследовании о Гоголе «Мастерство Гоголя» (1934) Белый подвергает подробному анализу и видоизменения в цветовой палитре Гоголя на протяжении всей его творческой биографии. И что же оказывается? Линия нарастания процентного содержания именно желтого цвета от жизнерадостных «Вечеров на хуторе» и «Тараса Бульбы» к зловещей катастрофе второго тома «Мертвых душ» дает самый крупный количественный скачок.

Для первой группы (названные произведения) средний процент желтого цвета — всего лишь 3,5.

Во второй группе (повести и комедии) его уже 8,5%. Третья группа (первый том «Мертвых душ») дает 10,3%. И, наконец, второй том «Мертвых душ» дает целых 12,8%. Близкий к желтому зеленый цвет дает соответственно: 8,6—7,7—9,6—21,6%. И к концу они вместе взятые дают, таким образом, вообще *более трети* всей палитры!

С другой же стороны, сюда же можно было бы, как ни странно, причислить еще 12,8%, выпадающих на... «золото». Ибо, как правильно пишет Белый, — «...золото второго тома — не *золото* сосудов, шлемов, одежд, а *золото* церковных крестов, поднимающих тенденцию православия; *золотой* звон противостоит здесь «*красному звону*» казацкой славы; падением *красного*, ростом *желтого* и *зеленого* второй том [«Мертвых душ»] оттолкнут от спектра «Веч[ер]...» (с. 158).

Еще страшнее покажется нам «роковой» оттенок желтого цвета, если мы вспомним, что точь-в-точь та же цветовая гамма доминирует и в другом трагически закатном произведении — в автопортрете Рембрандта шестидесяти пяти лет*.

Чтобы избежать всякого обвинения в пристрастности изложения, я приведу здесь не собственное описание колорита картины, но дам его в описании Аллеша из статьи его о соотношении эстетики и психологии*:

«Краски здесь темные и тупые, наиболее светлые в центре. Там сочетание грязно-зеленого с желто-серым, смешанное с бледно-коричневым; кругом все почти черное...»

Эта гамма желтого, расходящегося в грязно-зеленое и блекло-коричневое, еще оттеняется контрастом низа картины:

«...только снизу виднеются красноватые тона; тоже приглушенные и перекрытые, однако они, тем не менее, благодаря плотности слоя и относительно большей цветовой интенсивности, создают отчетливо выраженный контраст ко всему остальному...»

Кстати же, невозможно не вспомнить, до какой степени бездарно сделан облик старого Рембрандта в фильме Лаутона и Корда «Рембрандт»*. Верно одетому и правильно загримированному Лаутону не найдено даже отдаленного намека *соответствия света* к той трагической гамме, которая характерна для *цветоразрешения* этого портрета!

Здесь, пожалуй, еще очевиднее, что желтый цвет и, вероятно, многое из того, что ему приписывают, обязан своей характеристикой частично чертам своего непосредственного спектрального соседа — зеленого цвета. Зеленый же цвет одинаково тесно связывается как с чертами жизни — зеленые побеги листвы, листва и сама «зелень», так и с чертами смерти и увядания — плесень, тина, оттенки лица покойника.

Примеров можно было бы громоздить сколько угодно, но и этих уже достаточно для того, чтобы опасливо спросить — а нет ли в самой природе желтого цвета действительно чего-то рокового и зловещего? Не глубже ли это условной символики и подобных привычных или случайных ассоциаций?

За ответом на такой вопрос лучше всего обратиться к *истории возникновения символических значений* того или иного цвета и прислушаться к тому, что там будет сказано по этому поводу. Об этом можно прочесть в очень обстоятельной книжке Фредерика Портала, написанной еще в 1837 году и переизданной в 1938 году (Frédéric Portal, «Des couleurs symboliques dans l'Antiquité, le Moyen-âge et les temps modernes»¹, Paris, 1938).

1. ...Фредерик Порталь, «О символике цвета в античности, Средневековье и современности», Париж (франц.)...

Вот что говорит этот большой знаток данного вопроса о «символическом значении» интересующего нас желтого цвета, а главное, о происхождении той идеи *вероломства, предательства и греха*, которые с ним связываются:

«Религиозная символика христианства обозначала золотом и желтым цветом слияние души с богом и одновременно же противоположное ему — духовную измену.

Распространенные из области религии на бытовой обиход золото и желтый цвет стали соответственно обозначать супружескую любовь и одновременно противоположное ей — адюльтер, разрывающий узы брака.

Золотое яблоко для Греции было эмблемой любви и согласия и одновременно же противоположного ему — несогласия и всех тех бед, которые оно влечет за собой.

Суд Париса* — наглядная этому иллюстрация. Совершенно так же Атланта, подбирающая золотое яблоко, сорванное в саду Гесперида, побеждена на состязании по бегу и становится наградой победителя» (Creuzer, «Religions de l'Antiquité», t. II, p. 660)*.

Здесь интересна одна черта, свидетельствующая о действительно глубокой древности происхождения этих цветовых поверий: это *амбивалентность* придаваемых им значений*. Состоит это явление в том, что на ранних стадиях развития *одно и то же представление, обозначение или слово означает одновременно обе взаимно исключающие противоположности*.

В нашем случае это одновременно и «союз да любовь» и «адюльтер»*.

На одной из лекций покойного академика Марра, которую мне довелось слушать*, он приводил этому пример на корне «кон», ко-

торый одновременно связан с представлением *конца* (конец) и... начала (ис-кон-и).

То же самое в древнееврейском языке, где «Кадыш» означает одновременно и «святой», и «нечистый» и т. д. и т. д. Пример этому можно найти даже в приведенном выше отрывке из Гогена, где, как он пишет, «Манао тупапау» имеет одновременно *оба значения*: «она думает о привидении» и «*привидение думает о ней*».

Оставаясь же в кругу интересующих нас желтых и золотых представлений, можем еще отметить, что, согласно тому же закону амбивалентности, золото как символ *высшей ценности* одновременно же служит любимой метафорой для обозначения... нечистот. Не только в народном обиходе Западной Европы, но и у нас: хотя бы в термине «золотарь» для людей совершенно определенной профессии.

Таким образом, мы видим, что первая, «*положительная*» часть чтения своим золотым или желтым блеском еще как-то *непосредственно чувственно* обоснована и что в нее совершенно естественно вплетаются достаточно броские ассоциации (солнце, золото, звезды).

Так, в таких именно ассоциациях пишет о желтом цвете, например, даже Пикассо:

«Есть художники, которые превращают солнце в желтое пятно, но есть и другие, которые благодаря своему искусству и мудрости превращают желтое пятно в солнце»*.

И как бы от имени таких именно художников пишет в «Письмах» Ван-Гог:

«Вместо того чтобы точно передавать то, что я вижу перед собою, я обращаюсь с цветом произвольно. Это потому, что я прежде всего хочу добиться сильнейшей выразительности... Представь себе, что я пишу портрет знакомого художника.... Допустим, что он белокурый... Сперва я его напишу таким, какой он есть, самым правдоподобным образом; но это только начало. Этим картина никак не закончена. Тут-то я только и начинаю произвольную расцветку: я преувеличиваю белокурость волос, я беру цвета — оранжевый, хром, матовый лимонно-желтый. Позади его головы вместо банальной комнатной стенки я пишу бесконечность; я делаю простой фон из самого богатого голубого тона, какой способна дать палитра. И таким образом через это простое сопоставление белокурая освещенная голова, размещенная на голубом фоне, начинает таинственно сиять подобно звезде в темной глубине эфира»*.

В первом случае мажорное положительное начало желтого цвета связывает его с *золотом* (Пикассо), во втором случае — *со звездой* (Ван-Гог).

Но возьмем еще один пример желтого золота, и тоже в образе белокурых волос — на этот раз белокурых волос самого поэта.

Есенин пишет*:



Иван Павлов, «Сергей Есенин»

Не ругайтесь. Такое дело!
Не торговец я на слова.
Запрокинулась и отяжелела
Золотая моя голова.

(с. 37)

...Вдруг толчок... и из саней прямо на сугроб я.

Встал и вижу: что за черт — вместо бойкой
тройки...

Забинтованный лежу на больничной койке.

И вместо лошадей, по дороге тряской
Бью я жесткую кровать мокрую повязкой.

На лице часов в усы закрутились стрелки.
Наклонились надо мной сонные сиделки.

Наклонились и хрипят: «Эх ты, златоглавый,
Отравил ты сам себя горькою отравой...»

(с. 64)

Не больна мне ничья измена,
И не радует легкость побед, —

Тех волос золотое сено
Превращается в серый цвет.

(с. 66)

Любопытно, что, несмотря на очевидный мажор золота вообще, здесь оно трижды связано с минорной темой: с тяжестью, с болезнью, с увяданием.

Впрочем, здесь это не удивительно и на этом частном случае ни с какой амбивалентностью не связано.

Для «деревенского» Есенина золото связано с ощущением увядания через непосредственный образ осени.

Любовь хулигана

Это золото осеннее,
Эта прядь волос белесых —
Все явилось, как спасенье
Беспокойного повесы.

(с. 51)

Не жалею, не зову, не плачу,
Все пройдет, как с белых яблонь дым.
Увяданья золотом охваченный,
Я не буду больше молодым.

(с. 5)

Отсюда же, обобщаясь, желтый цвет становится цветом трупя, скелета, тлена:

Песнь о хлебе

Наше поле издавна знакомо
С августовской дрожью поутру.
Перевязана в снопы солома,
Каждый сноп лежит, как желтый труп.
(с. 13).

Ты прохладой меня не мучай
И не спрашивай, сколько мне лет.
Одержимый тяжелой падучей,
Я душой стал, как желтый скелет.
(с. 55)

Ну что ж! Я не боюсь его.
Иная радость мне открылась.
Ведь не осталось ничего,
Как только желтый тлен и сырость.
(с. 53)

И, наконец, желтый цвет становится уже обобщенно цветом грусти вообще:

Снова пьют здесь, дерутся и плачут
Под гармоник желтую грусть.
(с. 37)

Никаких обобщений на все творчество Есенина в целом я никак не собираюсь из этого делать — все девять примеров взяты из одного только сборника: Есенин, «Стихи» (1920–1924), изд. «Круг» [1924].

Однако проследим далее перипетии значений желтого цвета.

И тут приходится сказать, что, несмотря на частые случаи вроде Есенина, «отрицательное» чтение желтого цвета в основном не имеет даже таких «непосредственно чувственных» предпосылок, какими располагает «мажорное» чтение, и вырастает главным образом все же как противоположность первому.

«Средние века, — пишет далее Порталь, — автоматически сохранили эти традиции в отношении желтого цвета».

Но здесь интересно то, что один тон, который в древности выражал *одновременно обе противоположности*, здесь уже «рационализирован» и переходит в различие *двух оттенков*, из которых каждый обозначает *только одну определенную противоположность*:

«Мавры различали противоположные символы по двум различным нюансам желтого цвета. Золотисто-желтый означал «мудрый» и «доброго совета», а блекло-желтый — предательство и обман».

Еще интереснее толковали дело ученые раввины испанского Средневековья:

«Раввины полагали, что запрещенным плодом с дерева познания добра и зла был... лимон, противопоставляющий свой бледный

оттенок и едкий вкус золотому цвету и сладости апельсина — это — «золотого яблока», согласно латинскому обозначению».

Так или иначе, это подразделение сохраняется и дальше:

«В геральдике золото обозначает любовь, постоянство и мудрость, а желтый цвет — противоположные ему качества: непостоянство, зависть и адюльтер».

Отсюда шел обычай во Франции марать двери предателей в желтый цвет (при Франциске I этому подвергли Карла Бурбонского за его предательство*). Официальный костюм палача в Испании должен был состоять из двух цветов: желтого и красного, где желтый цвет обозначал предательство виновного, а красный — возмездие. И т. д. и т. д.

Вот те «мистические» основы, из которых символисты желали извлечь «извечные» значения цветов и непреложность их воздействий на психику воспринимающего человека.

И вместе с тем какая цепкость сохранения традиций в этом деле!

Именно в этом смысле его сохраняет, например, и парижское «арго» — этот бесконечно живой, остроумный, образный народный язык парижан.

Раскроем на слове «jaune» (желтый) страницу 210 одного из многочисленных словарей *apropos* («Parisismen». *Alphabetisch geordnete Sammlung der eigenartigen Ausdrücke des Pariser Argot* von Prof. Dr Césaire Villatte¹, 1912):

«Желтый цвет — цвет обманутых мужей. Например, выражение «жена окрашивала его с ног до головы в желтый цвет» («*La femme le passait en jaune de la tête aux pieds*») означает, что жена ему изменяла. «Желтый бал» (*Un bal jaune*) — бал роконосцев...».

Но мало этого. Это же обозначение предательства берется шире: «... с) Желтый — член антисоциалистического профсоюза» (там же).

Последнее встречается даже и в нашем обиходе. Мы говорим о «желтых профсоюзах» и о Втором — «желтом» — Интернационале. Мы сохраняем как бы по традиции этот цвет предательства для обозначения предателей рабочего класса!*

Двоюродные братья парижского «арго» — «сленг» и «кант» Англии и Америки обходятся с желтым цветом совершенно в том же смысле.

Согласно словарю 1725 года («*A new Canting Dictionary*», 1725) в Англии: желтый — ревнивый (*yellow — jealous*).

В XVII и XVIII веках там же, в Англии, выражение: «он носит желтые штаны» или «желтые чулки» означает, что он ревнует (См. E. Partridge, «*A Dictionary of Slang and Unconventional English*»², London, 1937).

В американском сленге желтый цвет обозначает еще и трусость (*yellow — coward*); бояться (*become yellow — be afraid*); трусливо (*yellow — livered — cowardly*); ненадежность (*yellow — streak — undependableness*) и т. д.

1. «Парижизмы». Самобытные выражения парижского арго в алфавитном порядке, собранные проф. д-ром Сезером Виллаттом (нем.)...

2. Э. Партридж, «Словарь сленга и ненормативного английского языка» (англ.)...

1. «Словарь американского слэнга» Мориса Г.Визина (англ.)...

Так излагает дело словарь «A Dictionary of American Slang» by Maurice H. Weseen¹, 1936*.

Такое же применение желтого цвета можно найти и в тексте американских сценариев.

Например, в «Трансатлантической карусели»* («Transatlantic Merry-go-Round») Джозеф Марч и Герри Конн (фильм выпущен «Юнайтед Артистс») [сочинили такой] разговор сыщика Мак Киннэя с Нэдом, подозреваемым в убийстве:

Н э д (взволнованно): Я рад, что он убит, — да — я сам думал убить его, но не убил.

М а к К и н н э й: Почему?

Н э д: Потому, вероятно, что я стал желтым... (Because, I was yellow, I guess).

Наконец, и тут и там желтое обозначает фальшивое: yellow stuff — фальшивое золото (см. «Londonismen — Slang und Cant» von H.Baumann²).

Там же желтым обозначается и продажность, например, в ставшем ходким повсюду обозначении «желтая пресса».

Однако, пожалуй, самое интересное в этом «символическом осмыслении» желтого цвета — это то, что, по существу, не сам даже желтый цвет как цвет их определял.

В древности, как мы только что показали, это чтение возникало как автоматический антипод солнечно мотивированному положительному «звучанию» желтого цвета.

В средние же века его отрицательная «репутация» слагалась в первую очередь из суммы «привходящих» и уже не узко цветовых признаков. «Блеклость» вместо «блеска» у арабов. «Бледность» вместо «яркости» у раввинов. И у них же в первую очередь... вкусовые ассоциации: «предательский» кислый вкус лимона в отличие от сладости апельсина!

Интересно, что в аргю сохранилась и эта подробность: есть такое популярное французское выражение... «желтый смех» («rire jaune»). Бальзак в маленькой книжечке 1846 года «Paris marié, philosophie de la vie conjugale» («Философия супружеской жизни») так называет третью главу: «Des risettes jaunes»³. Пьер Мак-Орлан* так называет целый роман («Le Rire jaune»). Это же выражение приводит и упомянутая выше книжечка «Parisismen». Что же оно означает?

Точным соответствием ему в русском языке будет выражение: «кислая улыбка». (В немецком языке то же самое: «ein saueres Lächeln». Sauer — кислое). Интересно, что там, где француз ставит *цветовое* обозначение, русский и немец пользуют соответствующее ему по традиции обозначение *вкусовое*. Лимон испанских раввинов как бы расшифровывает эту неожиданность!

Самую же традицию разделения желтого цвета на два значения, согласно привходящим элементам, продолжает и Гёте. Предметно он их связывает с разным характером фактур; психологически же — с

2. ...«Лондонизмы — слэнг и кант» Г. Баумана (нем.).

3. Буквально: «Желтые улыбки» (франц.).

новой парой понятий: «благородства» (edel) и «неблагородства» (unedel), в которых звучит элемент уже не только физических предположений, но отголоски социальных и классовых мотивов!



Иоганн Вольфганг Гёте

В «Учении о цветах»* в разделе «Чувственно-нравственное действие цвета» читаем:

«Желтый».

765. Это цвет, ближайший к свету...

766. В своей высшей чистоте он обладает всегда светлой природой и отличается ясностью, веселостью, нежной прелестью.

767. В этой степени он приятен в качестве обстановки — будет ли это платье, занавес, обои. Золото в совершенно не смешанном состоянии дает нам, особенно когда присоединяется еще и блеск, новое и высокое понятие об этом цвете; точно так же насыщенный желтый цвет, выступая на блестящем шелке, например на атласе, производит впечатление роскоши и благородства. <...>

770. Если в своем чистом и светлом состоянии этот цвет приятен и радует нас и в своей полной силе отличается ясностью и благородством, то зато он крайне чувствителен и производит весьма неприятное действие, загрязняясь или до

известной степени переходя на отрицательную сторону. Так, цвет серы, выпадающий в зеленый, заключает в себе что-то неприятное.

771. Так неприятное действие получается, когда желтую окраску придают нечистым и неблагородным поверхностям, как обыкновенному сукну, войлоку и т. п., где этот цвет не может проявиться с полной энергией*. Незначительное и незаметное движение превращает прекрасное впечатление огня и золота в ощущение гадливости, и цвет почета и радости переходит в цвет позора, отвращения и неудовольствия. Так могли возникнуть желтые шляпы несостоятельных должников, и даже так называемый цвет рогоносцев является, собственно, только грязным желтым цветом».

Однако остановимся здесь на мгновение и вкратце добавим сюда же данные о зеленом цвете — этом ближайшем соседе желтого цвета. Здесь та же картина. И если в своем положительном чтении он вполне совпадает с тем исходным образом, который мы и предполагали выше, то в своем «зловещем» чтении он опять-таки обосновывается не непосредственными ассоциациями, а все той же амбивалентностью.

В первом чтении он символ жизни, возрождения, весны, надежды. На этом сходятся и христианские, и китайские, и мусульманские верования. Магомету, например, согласно их повериям, сопутствовали в самых серьезных моментах его жизни «ангелы в зеленых тюрбанах», и зеленое знамя становится знаменем пророка.

Соответственно этому выстраивался и ряд противоположных чтений. Цвет надежды — он одновременно отвечает и безнадежности и отчаянию; в сценических представлениях Греции темно-зеленый (морской) цвет при известных обстоятельствах имел зловещее значение.

Такой зеленый цвет соприкасается с синим. И интересно, что для японского театра, где цветовое значение «наглухо» закреплено за определенными образами, на долю зловещих фигур выпадает именно синий цвет.

В своем письме от 31 октября 1931 года Масару Кобаяши, автор обстоятельного исследования о японских «Кумадори» — живописной росписи лиц в театре Кабуки, мне пишет*:

«Кумадори пользуется в основном красный и синий цвет. Красный — теплый и привлекательный. Синий — наоборот. Синий цвет у злодеев, а у сверхъестественных существ — цвет призраков и дьяволиц».

Но вернемся к тому, что пишет Порталь о зеленом цвете:

«Цвет возрождения души и мудрости, он одновременно означал моральное падение и безумие.

Шведский теософ Сведенборг описывает глаза безумцев, томящихся в аду, зелеными. Один из витражей Шартрского собора представляет искушение Христа; на нем сатана имеет зеленую кожу и громадные зеленые глаза... Глаз в символике означает интеллект. Человек может направить его на добро или на зло. И сатана, и Минерва — и безумие и мудрость — оба изображались с зелеными глазами» (р. 132).

Таковы данные. Абстрагируя же зеленый цвет от зелени предметов или желтый от желтых, возводя зеленый цвет в «извечно зеленое» или желтый цвет в «символически желтое», символист такого рода подобен тому безумцу, о котором писал Дидро в письме к мадам Воллан*:

«Одно какое-либо физическое качество может привести ум, который им занимается, к бесчисленному количеству разнообразнейших вещей. Возьмем хотя бы цвет, для примера, желтый: золото желтого цвета, шелк желтого цвета, забота желтого цвета, желчь желтого цвета, солома желтого цвета. С каким количеством других нитей сплетена эта нить? Сумасшедший не замечает этих сплетений. Он держит в руках соломинку и кричит, что он схватил луч солнца».

Безумец же этот — ультраформалист: он видит лишь *форму* полосы и *желтизну* цвета, он видит лишь *линию* и *цвет*. И цвету и линии как таковым, вне зависимости от *конкретного содержания предмета*, он придает решающее значение.

И в этом сам он подобен собственному предку древнейших времен и периода магических верований, здесь также придавалось решающее значение желтому цвету «в себе».

Исходя из этого, так, например, лечили древние индусы... желтуху:

«Основа магической операции состояла в том, чтобы прогнать желтый цвет с больного на желтые существа и предметы, к которым желтый цвет пристал, как, например, солнцу. С другой же стороны, снабдить больного красной краской, перенесенной с полнокровного здорового источника, например, красного быка».

Соответственным образом строились и заклинания, отсылавшие «желтуху на солнце», и т. д. Такая же лечебная сила приписывалась и одной желтой разновидности галок и особенно ее громадным золотистым глазам. Считалось, что если пристально взглянуть в ее глаза и птица ответит таким же взглядом, то человек будет излечен — болезнь перейдет на птицу, «словно поток, устремившийся вместе со взглядом» (Плутарх)*. Плиний* упоминает эту же птицу и приписывает такое же свойство еще и некоему желтому камню, схожему по цвету с цветом лица больного. А в Греции эта болезнь и по сейчас называется «золотой болезнью», и ее излечению якобы помогает золотой амулет или кольцо и т. д. и т. д. (подробности об этом см. Frazer «The golden Bough»*, английское издание, том I, с. 79–80, в главе об имитативной магии).

Не следует впадать в ошибки ни безумца, ни индусского мага, видящих зловещую силу болезни или великую силу солнца в одном лишь золотистом цвете.

Приписывая цвету такое самостоятельное и самодовлеющее значение,

отрывая цвет от конкретного явления, которое именно и снабдило его сопутствующим комплексом представлений и ассоциаций, ища абсолюта в соответствиях цвета и звука, цвета и эмоции, абстрагируя конкретность цвета в систему якобы безотносительно «в себе» действующих красок, —

мы ни к чему не приходим или, что еще хуже, приходим к тому же, к чему пришли французские символисты второй половины XIX века, о которых писал еще Горький («Поль Верлен и декаденты» — «Самарская газета» 1896 года, № № 81 и 85):

«Нужно, — сказали они, — связать с каждой буквой известное, определенное ощущение, с А — холод, с О — тоску, с У — страх и т. д.; затем окрасить эти буквы в цвета, как это уже сделал Рембо, затем придать им звуки и вообще оживить их, сделать из каждой буквы маленький живой организм. Сделав так, начать их комбинировать в слова...» и т. д.

Вред от такого метода игры на абсолютных соответствиях очевиден. (Художественно Горький пригвоздил его в другом месте, дав Климу Самгину лепетать о «лиловых словах».)

Но если пристальнее всмотреться в приведенные в предыдущей статье отрывки подобных таблиц «абсолютных» соответствий, то мы увидим, что почти неизменно сами же авторы толкуют, по существу, совсем не об декларируемых ими «абсолютных» соответствиях, а об образах, с которыми у них лично связано то или иное цветопредставление. И от этой разнородности образных пред-

ставлений и проистекает то разнообразие «значений», которые одному и тому же цвету придают разные авторы.

Рембо очень решительно начинает с номенклатурной таблицы абсолютных соответствий: «А — черный, белый — Е...» и т. д.

Но во второй строке сам же говорит: «...тайну их скажу я в свой черед...» И дальше действительно раскрывает «тайну», не только тайну образования собственных *личных* звукоцветосоответствий, но и самого *принципа* установления подобных соответствий у любого автора.

Каждая гласная в результате его личной жизненной и эмоциональной практики у Рембо принадлежит к определенному ряду различных комплексов, в которых присутствует и цветовое начало.

И — не просто красный цвет. Но:

«И — пурпурная кровь, сочающаяся рана иль алые уста среди гнева и похвал».

У — не просто зеленый. Но:

«У — трепетная рябь зеленых волн широких, спокойные луга, покой морщин глубоких на трудовом челе алхимиков седых». (Вспомним, что у Лафкадио Хёрна — см. выше — на долю схожей фигуры «престарелого грека в морщинах» приходится... заглавное «Икс».) И т. д. и т. д.

Здесь цвет не более как раздражитель в порядке условного рефлексa, приводящий в ощущение и на память весь комплекс, в котором он когда-то соучаствовал.

Вообще же существует мнение, что «Гласные» Рембо написаны под влиянием воспоминаний о детском букваре. Такие буквари, как известно, состоят из крупных букв, рядом с которыми помещаются предметы и животные на ту же букву. Название буквы запоминается через животное или предмет. «Гласные» Рембо, вероятнее всего, созданы по этому «образу и подобию». К каждой букве Рембо подставляет такие же «картинки», с которыми для него связана та или иная буква. Картинки эти разного цвета, и определенные цвета таким образом связываются с определенными гласными.

Совершенно то же самое имеет место и у остальных авторов.

Вообще же «психологическая» интерпретация красок «как таковая» — дело весьма скользкое. Совсем же нелепой она может оказаться, если эта интерпретация еще будет претендовать на социальные «ассоциации».

Как подкупающе, например, видеть в блеклых тонах костюма французской аристократии конца XVIII века и пудренных париков «как бы» отражение «оттока живительных сил от высших слоев общества, на историческую смену которому движутся средние слои и третье сословие». Как выразительно вторит этому блекнущая гамма нежных (читай: изнеженных!) оттенков костюма аристократов! Между тем дело гораздо проще: первый толчок к этой блеклой гамме давала... пудра, осыпавшаяся с белых пудренных париков на яркие краски костюмов. Так впервые приходит на ум эта «гамма блек-

лых тонов». Но она тут же становится и «утилитарной» — ее тона становятся как бы защитным цветом — своеобразным «хаки», на котором осыпавшаяся пудра уже не «диссонанс», а просто... незаметна.

Красный и белый цвет достаточно давно связали свою окраску традицией антиподов (войны Алой и Белой розы)*. В дальнейшем же — и с определенным направлением своих *социальных* устремлений (как и представление «правых» и «левых» в обстановке парламентаризма). Белыми были эмигранты и легитимисты еще с периода Французской революции. Красный цвет (любимый цвет Маркса и Золя) связан с революцией. Но даже и здесь есть моменты «временных нарушений». Так на исходе Великой французской революции «выжившие» представители французской аристократии, то есть самые ярые представители реакции, заводят моду носить... красные платки и фуляры. Это тот период, когда они же носят характерную прическу, отдаленно напоминающую стрижку волос императора Тита* и названную поэтому «à la Titus». С Титом она «генетически» ничего общего не имеет, кроме случайного внешнего сходства. А по существу является символом непримиримой контрреволюционной вендетты, ибо воспроизводит ту стрижку, открывавшую затылок, которой подвергали осужденных на гильотину аристократов. Отсюда же и красные платки как память о тех фулярах, которые смачивали кровью «жертв гильотины», создавая своеобразные реликвии, вопившие о мести в отношении революции.

Так почти и весь остальной «спектр» красок, проходящий по моде, почти всегда связан с *анекдотом*, то есть с конкретным эпизодом, связывающим цвет с определенной ассоциацией идей.

Стоит вспомнить из той же предреволюционной эпохи коричневый оттенок, входящий в моду вместе с рождением одного из последних Людовиков; оттенок, само название которого не оставляет никаких сомнений в своем происхождении: «саса Dauphin» («кака дофина»). Но известна и «саса d'oie» («кака гуся»). Так же за себя говорит цвет «рисе» (блоха). А промчавшаяся при Марии-Антуанетте мода высшей аристократии на желто-красные сочетания имеет очень мало общего с этой же гаммой у... испанского палача (как обрисовано выше). Это сочетание называлось «Cardinal sur la paille» («Кардинал на соломе») и несло смысл протеста французской аристократии по поводу заключения в Бастилию кардинала де Роган в связи с знаменитым делом об «ожерелье королевы»*.

Здесь, в подобных примерах, которые можно было бы громоздить до бесконечности, лежит в основе совершенно такая же «анекдотичность», как и в том, что заставляет большинство из приведенных выше авторов давать «особые» истолкования значениям цветов. Здесь они только более наглядны и более известны по тем анекдотам, что их породили!

Можно ли на основании всего сказанного вовсе отрицать наличие каких бы то ни было соответствий между эмоциями, тембрами,

звуками и цветами? Соответствий, общих если не всему человечеству, то хотя бы отдельным группам?

Конечно, нет. Даже чисто статистически. Не говоря уже о специальной статистической литературе по этому вопросу, можно здесь сослаться на того же Горького: в уже цитированной статье, приведя сонет Рембо, он пишет:

«Странно и непонятно, но если вспомнить, что в 1885 году по исследованию одного знаменитого окулиста 526 человек из студентов Оксфордского университета, оказалось, окрашивали звуки в цвета и, наоборот, придавали цветам звуки, причем единодушно утверждали, что коричневый цвет звучит как тромбон, а зеленый — как охотничий рожок, может быть, этот сонет Рембо имеет под собой некоторую психиатрическую почву».

Совершенно очевидно, что в чисто «психиатрическом» состоянии эти явления, конечно, будут еще более повышенны и наглядны.

В подобных же пределах то же можно сказать и о связи цветов с «определенными» эмоциями*.

Еще опыты Бине* (Alfred Binet, «Recherches sur les altérations de la conscience chez les hystériques» — «Revue philosophique», 1889) установили, что впечатления, доставляемые мозгу чувственными нервами, оказывают значительное влияние на характер и силу возбуждений, передаваемых мозгом в двигательные нервы. Некоторые чувственные впечатления действуют ослабляющим или задерживающим образом на движения («угнетающе», «запрещающе»), другие, напротив, сообщают им силу, быстроту и живость — это «динамические», или «двигательные». Так как с движением или возбуждением силы всегда связано чувство удовольствия, то всякое живое существо стремится к динамическим чувственным впечатлениям и, напротив, старается обойти задерживающие и ослабляющие впечатления. Красный цвет оказывается чрезвычайно возбуждательным. «Когда мы, — говорит Бине в описании опыта с истеричкой, страдающей отсутствием чувствительности половины тела, — клали в бесчувственную правую руку Эмилии К. динамометр, то рука выдавливала 12 килограммов. Стоило ей в этот момент показать красный круг, тотчас количество килограммов под бессознательным давлением удваивалось».

«Насколько красный цвет возбуждает к деятельности, настолько фиолетовый, наоборот, задерживает ее и ослабляет» (Ch. Féré, «Sensation et mouvement»¹ — «Revue philosophique», 1886).

Это вовсе не случайность, что у некоторых народов фиолетовый цвет избран исключительно траурным... «Вид этого цвета действует угнетающе, и чувство печали, вызываемое им, согласуется с печалью подавленного духа...» и т. д. и т. д. (цитирую по М. Нордау, «Выврождение». Книга первая: «Fin de siècle»*).

Подобные же качества красному цвету приписывает и Гёте. Подобные же соображения заставляют его подразделять цвета на ак-

1. ...Ш.Фере, «Ощущение и движение» (франц.)...

тивные и пассивные («плюс и минус»). С этим же связаны и полярные подразделения на тона «теплые» и «холодные».

Так, еще Вильям Блейк (1757–1827) в своем памфлетном обращении к римским папам послерафаэлевских эпох восклицает*:

«Нанимайте идиотов писать холодным светом и теплыми тенями».

Если все эти данные, может быть, еще и далеки от того, чтобы образовать убедительный «научный свод», то чисто эмпирически искусство этим пользуется давно и достаточно безошибочно.

Даже несмотря на то, что нормальный человек реагирует на все это, конечно, менее интенсивно, чем мадам Эмилия К. при виде красного цвета, — художник хорошо знает эффекты своей палитры. И не случайно, что для *двигательного урагана* своих «Баб» Малявин* заливает холст разгулом *ярко-красного цвета!*

Очень близкое к этому пишет опять-таки Гёте. Красный цвет он делит на три разновидности: красный, красно-желтый и желто-красный. Из них желто-красному, то есть тому, что мы называли бы... цветом «танго», он приписывает именно такие же «способности» психически воздействовать:

«775. Активная сторона достигает здесь своей высшей энергии, и не мудрено, что энергичные, здоровые, малокультурные люди находят особенное удовольствие в этом цвете. Склонность к нему обнаружена повсюду у диких народов. И когда дети, предоставленные сами себе, занимаются раскрашиванием, они не жалеют киновари и сурика.

776. Когда смотришь в упор на желто-красную поверхность, кажется, будто цвет действительно внедряется в наш орган. <...>

Явление желто-красной материи вызывает у животных беспokoйство и ярость. Я знал также образованных людей, которые не могли выносить, когда в пасмурный день им встречался кто-нибудь в багряном пальто».

Что же касается непосредственно нас интересующей области соответствий звуков и чувств не только эмоциям, но и друг к другу, то мне пришлось натолкнуться на ряд любопытных данных и помимо научных или полунануных книг.

Источник этот, может быть, и не совсем «канонический», но зато весьма непосредственный и достаточно логически убедительный. Речь идет об одном моем знакомом, тов. Ш., с которым меня в свое время познакомили покойный профессор Выготский и профессор Лурия*. Тов. Ш., не находя другого применения своим исключительным качествам, несколько лет работал на эстраде, поражая публику турдефорсами в области памяти. Исключительные же качества тов. Ш. состояли в том, что он, будучи абсолютно нормально развитым человеком, вместе с тем сохранил до зрелого возраста все те черты первичного чувственного мышления, которые у человечества по мере развития утрачиваются и переходят в нормально логическое мышление. Здесь на первом месте — безграничная способ-

ность *запоминать* в силу конкретно предметного видения вокруг себя всего того, *о чем говорят* (в связи с развитием способности *обобщать* эта ранняя форма мышления при помощи накапливаемых *единичных фактов*, хранимых в *памяти*, отмирает).

Так, он с *одного раза* мог запомнить *какое угодно* количество цифр или бессмысленно перечисленных слов. При этом он тут же мог по памяти «зачитывать» их с начала к концу; с конца к началу; через одно, два, три; по очереди снизу и сверху и т. д. При этом, встречая вас через год-полтора, он проделывал это с подобным столбцом совершенно так же безошибочно. И во всех подробностях воспроизводил не только любой имевший прежде место разговор, но и все эксперименты на память, которым его когда-либо кто подвергал (а «столбцы» иногда содержали по несколько сотен слов!). Здесь и «эйдетика», то есть способность неосмысленно, но зато автоматически точно воспроизводить рисунок любой сложности (эта способность начинает пропадать по мере того, как вырабатывается способность *осмысливать соотношения* в рисунке или картине и сознательно относиться к изображенному на них вещам) и т. д. и т. д.

Повторяю, что в данном случае все эти черты и способности сохранились одновременно с вполне нормальными чертами вполне развитой деятельности сознания и мышления.

Тов. Ш., конечно, как никто, обладал и *синэстетикой*, частично образцы которой мы приводили выше и которая состоит в способности *видеть звуки — цветом и слышать цвета — звуками*. На эту тему мне с ним приходилось беседовать. И самое интересное, за достоверность чего, пожалуй, можно поручиться, это тот факт, что *шкалу гласных* он видит *вовсе не цветовой*, а лишь как *шкалу оттенков света*. *Цвет же вступает только* с согласными. Для меня такая картина звучит гораздо убедительнее всех тех выкладок, что мы приводили выше.

Можно сказать, что чисто физические соответствия в колебаниях звуковых и цветовых безусловно существуют.

Но столь же категорически приходится сказать и то, что с *искусством* *все это в таком виде будет иметь весьма мало общего*.

Если и существует это абсолютное соответствие между цветом и тоном, а это, вероятно, именно так, то даже и тогда орудование этим «абсолютом» соотношений приводило бы наш кинематограф в лучшем случае к такому же курьезу, к какому пришел тот золотых дел мастер, которого описал Жан д'Удин:

«Один мой знакомый золотых дел мастер, очень умный, очень образованный, но, очевидно, мало артистичный, задался целью делать во что бы то ни стало *оригинально* вещи: лишенный сам, вероятно, творческой изобретательности, он решил, что все природные формы красивы (что, кстати, совершенно неверно), и вот в своем творчестве он довольствуется точным воспроизведением изгибов и линий, возникающих из разных явлений природы при анализе их физическими аппаратами. Так, он берет за образец свето-

вые изгибы, получаемые на экране при помощи диапазонов, снабженных на концах зеркалами и вибрирующих в перпендикулярных друг к другу плоскостях (прибор, употребляемый в физике для изучения относительной сложности музыкальных интервалов). Он копирует, например, на поясной пряжке завиток, образуемый двумя диапазонами, построенными в октаву, и, конечно, никто не убедит его в том, что хотя консонанс октавы в музыке и составляет совершенно простой аккорд, однако пряжка, им изобретенная, не вызовет в нас через посредство глаза то же впечатление, какое вызывает октава. Или сделает брошку: возьмет и вырежет в золоте тот характерный изгиб, который производят два диапазона, построенные в нону*, и совершенно уверен, что он создает в пластике нечто равнозначное тому, что Дебюсси ввел в музыку» (с. 60 русского перевода книги Жана д'Удина «Искусство и жест»*).

В искусстве решают не абсолютные соответствия, а *произвольные образные*, которые диктуются *образной системой* того или иного произведения.

Здесь дело никогда не решается и никогда не решится непреложным каталогом цветосимволов, но *эмоциональная осмысленность и действительность цвета будет возникать всегда в порядке живого становления цветообразной стороны произведения*, в самом процессе формирования этого образа, в живом движении произведения в целом.

Даже в однотонном фильме один и тот же цвет — не только совершенно определенный образный «валёр» внутри того или иного фильма, но вместе с тем и совершенно *различный* в зависимости от того образного осмысления, который ему *предписывала общая образная система разных фильмов*.

Достаточно сличить тему белого и черного цвета в фильмах «Старое и новое» и «Александр Невский».

В первом случае с черным цветом связывалось реакционное, преступное и отсталое, а с белым — радость, жизнь, новые формы хозяйствования.

Во втором случае на долю белого цвета с рыцарскими облачениями выпадали темы жестокости, злодейства, смерти (это очень удивило за границей и было отмечено иностранной прессой); черный цвет вместе с русскими войсками нес положительную тему — героизма и патриотизма*.

Пример *образной относительности цвета* я приводил еще очень давно, разбирая вопрос *относительности монтажного образа вообще*:

«...Если мы имеем даже ряд монтажных кусков:

- 1) седой старик,
- 2) седая старуха,
- 3) белая лошадь,
- 4) занесенная снегом крыша,

то далеко еще не известно, работает ли этот ряд на «старость» или на «белизну».

И этот ряд может продолжаться очень долго, пока наконец не попадется кусок — указатель, который сразу «окрестит» весь ряд в тот или иной «признак».

Вот почему и рекомендуется подобный индикатор ставить как можно ближе к началу (в «правомёрном» построении). Иногда это даже вынужденно приходится делать... титром» (статья «Четвертое измерение в кино» — газета «Кино», август 1929 г.).

Это значит, что *не мы подчиняемся какому-то «имманентным законам» абсолютных «значений» и соотношений цветов и звуков и абсолютных соответствий между ними и определенными эмоциями*, но это означает, что *мы сами предписываем цветам и звукам служить тем назначениям и эмоциям, которым мы находим нужным*.

Конечно, «общепринятое» чтение может послужить толчком, и даже очень эффективным, при построении цветообразной стороны драмы.

Но законом здесь будет не абсолютное соответствие «вообще», а выдержанность вещи в определенном тонально-цветовом ключе, который на протяжении вещи в целом предпишет ей образный строй всего произведения в строгом соответствии с его темой и идеей.

III. Форма и содержание: практика

В первой статье о вертикальном монтаже мы писали о том, что звукозрительные сочетания выдвигают в вопросах монтажа необходимость разрешения совершенно новой проблемы в области композиции. Проблема эта состоит в том, чтобы найти *ключ к соизмеримости между куском музыки и куском изображения*; такой соизмеримости, которая позволит нам *сочетать «по вертикали»*, то есть *в одновременности*, каждую фразу пробегающей музыки с *каждой фазой* параллельно пробегающих пластических кусков изображения — кадров; и при этом в условиях совершенно такой же строгости письма, с какой мы умеем *сочетать «по горизонтали»*, то есть *в последовательности*, кусок с куском изображения в немом монтаже или фазу с фазой развертывания темы в музыке. Мы разобрались в этом вопросе с точки зрения общих положений о соответствии зрительных и слуховых явлений между собой. Мы разобрались в вопросах соответствия зрительных и слуховых явлений определенным эмоциям.

Для этого мы занялись вопросом соответствия музыки и цвета. И в этом вопросе мы пришли к тому заключению, что наличие «абсолютных» эквивалентов звука и цвета — если оно в природе существует — для произведения искусства никакой решающей роли не играет, хотя иногда и «вспомогательно» полезно.

Решающую роль здесь играет *образный строй* произведения, который не столько *пользуется* существующие или несуществующие

взаимные соответствия, сколько сам образно *устанавливает* для данного произведения те соответствия, которые предписывают образному строю *идея и тема* данного произведения.

Сейчас мы от *общих положений* обратимся к *конкретной методике* того, каким образом выстраиваются соответствия изображения и музыки. Методика эта будет одной и той же для всех случаев: все равно, сочиняет ли композитор музыку к «вообще» заснятым кускам или к кускам, уже собранным в некий черновой или окончательный монтаж, или же, когда дело строится наоборот, и режиссер выстраивает монтажный ход изображений к определенной музыке, уже написанной и записанной на фонограмме.

Нужно сказать, что в фильме «Александр Невский» присутствуют буквально все возможности в этом направлении. Есть сцены, где изображение смонтировано по заранее записанной музыкальной фонограмме. Есть сцены, где музыка написана целиком по совершенно законченному зрительному монтажу. Есть сцены любых промежуточных случаев. Есть, наконец, и почти анекдотические случаи, как, например, сцена со «свиристелками» — дудками и бубнами русских войск: я никак не мог детально объяснить С.С. Прокофьеву, чего именно в звуках я желал бы «видеть» в этой области. Тогда, озябь, я заказал соответствующий бутафорский (беззвучный) набор инструментов, заставил актеров *зрительно* «разыграть» на них то, что мне хотелось; заснял это, показал Прокофьеву и... почти мгновенно получил от него точный «музыкальный эквивалент» тому зрительному образу дудочников, которых я ему показал.

Так было и со звуками рыцарских рогов. Совершенно так же в ряде случаев готовые куски музыки иногда толкали на пластически образные разрешения, ни им, ни мною заранее не предусмотренные. Многие из них настолько совпали по объединяющему их «внутреннему звучанию», что кажутся сейчас наиболее «заранее предусмотренными» (например, сцена прощания и объятий Васьки и Гаврилы Олексича, совершенно неожиданно положенная на музыку сложной темы скачущих рыцарей и т. д.).

Все это приводится здесь для того, чтобы подтвердить тот факт, что излагаемая «методика» проверена на фильме «вдоль и поперек», то есть через все возможности и оттенки.

Какова же методика установления звукозрительных сочетаний?

Наивная точка зрения в этом вопросе состоит в том, чтобы искать адекватность изобразительных элементов музыки и изображения.

Путь этот наивен, бессмысленен и неизбежно ведет к конфузам вроде тех, что описаны Петром Павленко в «На Востоке»:

«— Что это? — спросила она.

— Впечатление о музыке. Когда-то я пробовал свести в систему все, что слышал, понять логику музыки раньше, чем самое музыку. Мне понравился один старик, тапер в кино, бывший полковник гвардии. «О чем звенят инструменты? — Это отвага», — говорил ста-

рик. — «Почему отвага?» — спрашивал я. Он пожимал плечами. «До-мажор, ля-бемоль мажор, фа-бемоль мажор — тона твердые, решительные, благородные», — объяснил он мне. Я стал приходить к старику до сеансов, угощал его пайковыми папиросами — я не курю лично — и спрашивал, как ее понимать, музыку.

...На бумажках от конфет он писал мне названия исполненных им произведений и их эмоциональную характеристику. Раскройте тетрадь, посмеемся вместе с вами...

...Она прочла:

«Ходим мы к Арагве светлой», песня девушек из «Демона» Рубинштейна — грусть.

Шуман. Opus 12, № 2 — воодушевление.

Оффенбах. Баркарола из «Сказок Гофмана» — любовь.

Чайковский. Увертюра к «Пиковой даме» — болезнь».

Она закрыла тетрадку.

— Я больше не могу, — сказала она. — Мне стыдно за вас.

Он покраснел, но не сдался.

— И, понимаете, я писал, писал, слушал и записывал, сравнивал, сличал. Однажды старик играл что-то великое, воодушевленное, радостное, бодрящее — и я сразу вдруг догадался, что это означает: восторг. Он кончил и бросил мне записку. Оказывается, это был «Данс макабр» Сен-Санса* — тема страха и ужаса. И я понял три вещи: во-первых, что мой полковник ни черта не понимает в музыке, во-вторых, что он вообще глуп, как пробка...».

Определения вроде тех, что приведены в этом отрывке, не только сами по себе нелепы, но в такой направленности, то есть при узко «изобразительном» понимании музыки, неизбежно будут толкать и к наипошлейшему зрительному воплощению, если таковое понадобится:

«любовь» — обнимается пара,

«болезнь» — старушка с грелкой на животе.

Ну а если под баркаролу должна пойти серия венецианских пейзажей, а под увертюру к «Пиковой даме» — панорамы Петербурга, то как тут быть? В этом случае ни «картинка» влюбленных, ни «картинка» старушки ничего не дадут.

Но зато и *сбегания и удаления*, в которых могли бы здесь решаться воды венецианских пейзажей, и *игра разбегающихся и сбегающихся* отсветов фонарей по каналам, и все прочее, что могло бы здесь оказаться уместным, — все это оказалось бы совсем не сколками с того, что «изображено» в этой музыке, но возникало бы в ответ на *ощущение внутреннего движения* баркаролы.

Подобных «частных» изображений в ответ на ощущение общего внутреннего хода баркаролы может быть неисчислимое количество.

И все они будут вторить ей, и у всех в основе будет лежать одно и то же ощущение. Вплоть до гениального воплощения этой же самой баркаролы у Диснея*, где оно решено... павлином с перелива-

ющимся «в музыку» контуром хвоста, павлином, глядящимся в зеркало пруда и видящим в нем точно такого же павлина с точно так же извивающимся хвостом... в перевернутом виде.

Те сбегания и удаления, волны, отблески и переливы, через которые могли решаться под эту музыку венецианские пейзажи, — сохранены и здесь в таком же соответствии с движением музыки: хвост и его отражение «сбегают и разбегаются» в зависимости от приближения или удаления хвоста и поверхности пруда, сам хвост «вьется и переливается» и т. д.

Самое же главное здесь, конечно, в том, что все это, вместе взятое, отнюдь не противоречит... любовной «тематике» баркаролы. Но только дело лишь в том, что здесь вместо «изображения» влюбленных взята такая характерная черта поведения влюбленных, как переливающаяся смена приближений и удалений их друг к другу. При этом взята она не изобразительно, а как *основа композиции*, проходящая как по рисунку Диснея, так и сквозь движение музыки (о самом этом принципе композиции я писал в статье «О строении вещей»).

Кстати, совершенно так же строит свою музыку, например, Бах, стараясь передать через доступные ей средства движения то основное движение, что характерно для темы. Бесчисленные нотные примеры этому приводит А.Швейцер в книге «И.С.Бах» (XIII глава, «Музыкальный язык Баха»), вплоть до такого курьезного случая, какой имеет место в кантате «Christus wir sollen loben schon» («Восхвалим же ныне») (№ 121): либреттист сделал в тексте намек на слова «Младенец зыгнал во чреве матери своей», и вся музыка в этом месте представляет... непрерывное конвульсивное движение!*

Вроде этого же поступает Джойс, когда в «Улиссе» посвящает одну главу приемной родильного дома, где группа джентльменов ожидает благополучного разрешения от бремени одной уважаемой леди. Эта глава написана *всеми стадиями развития английского языка* подряд, начиная, кажется, с лексики Чосера, вплоть до самого современного английского стиля: по мысли Джойса, подобное *движение внутри ткани языка* должно через язык выражать тему главы — «рождения»: рождение младенца в ее сюжете, *переданное еще и через картину... рождения современного английского языка*.

Конечно, эти примеры, и, в особенности, последний, — уже почти курьезы, но курьезы лишь в *порядке гипертрофии* метода, но отнюдь не по методу *как таковому*.

Это особенно характерно для «Улисса», который целиком построен на гиперболизации любого почти оттенка внутри приемов всякого «нормального» литературного письма. А среди них *архаизирующий нюанс* как в выборе слов, так и в оборотах речи, является одним из очень распространенных приемов совершенного точного «приема» выразительности. Взять хотя бы ироническое использование этого приема у Маяковского — «Вы ушли, как говорится, в мир иной» (На смерть Есенина); или же как ироническое, так и патетическое исполь-

зование «церковно-славянизмов» в пушкинской классике или, наоборот, не менее классическое сталинское: «Но сие от них не зависит»*.

Через узко «изобразительные» элементы музыка и изображение действительно несоизмеримы. И если можно говорить о подлинном и глубинном соответствии и соизмеримости обоих, то дело может лишь касаться соответствия *основных элементов движения музыки и изображения*, то есть элементов композиционных и структурных, ибо соответствия «картинок» того и другого, да и самые «картинки» музыкального «изображения» как таковые в большинстве случаев настолько индивидуальны по восприятию и настолько мало конкретны, что ни в какое методологическое строгое «упорядочение» не укладываются. Приведенный выше отрывок красноречиво об этом повествует.

И речь здесь может идти лишь о том, что действительно «соизмеримо», то есть о движении, которое лежит в основе *как закона строения данного музыкального куска, так и закона строения данного изображения*.

Здесь понятие о законе строения, о процессе и о ритме становления и развертывания обоих действительно дает единственно твердое основание к установлению единства между тем и другим.

И это не только потому, что так понятая закономерность движения способна в равной степени «материализоваться» через специфические особенности любого искусства, но и главным образом потому, что подобный закон строения вещи есть вообще прежде всего первый шаг к воплощению темы через образ и форму произведения независимо от того, в каком бы материале эта тема ни воплощалась.

Так совершенно очевидно обстоит дело в теории. Но каков же путь к этому на практике?

На практике путь этот еще более прост и ясен.

И строится практика здесь вот на чем.

Все мы говорим, что известная музыка «прозрачна», а другая «скачущая», что третья «строгого рисунка», что четвертая «расплывчатых очертаний».

Это происходит оттого, что большинство из нас, слушая музыку, «видит» при этом перед собой некие пластические образы, смутные или явственные, предметные или абстрактные, но так или иначе какими-то своими чертами отвечающие, чем-то соответствующие по *ощущению* этой музыке.

Для последнего, более редкого случая, когда возникает не предметное или двигательное, но «абстрактное» представление, характерно чье-то воспоминание о Гуно*: однажды в концерте он слушал Баха и вдруг задумчиво произнес: «Я нахожу, что в этой музыке есть что-то октагональное (восьмиугольное)...»

Это утверждение прозвучит менее неожиданно, если мы вспомним, что Гуно — сын видного художника-живописца и талантливой музыкантши. Оба потока впечатлений детства были в нем так силь-

ны, что — как он пишет в собственных мемуарах — у него были почти одинаковые шансы стать мастером пластических искусств или искусств музыкальных.

Впрочем, подобный «геометризм» и сам по себе, в конечном счете, вероятно, уж не такая исключительная редкость*.

Заставляет же Толстой воображение Наташи Ростовской рисовать себе геометрической фигурой комплекс значительно более сложный — целый образ человека: Пьер Безухов рисуется Наташе «синим квадратом».

Другой же великий реалист — Диккенс — сам подчас видит облики своих героев таким же «геометрическим образом», и иногда именно через геометризм подобной фигуры раскрывает всю глубину характеристики действующего лица.

Вспомним мистера Грэдграйнда в «Тяжелых временах» — этого человека параграфов, цифр и фактов, фактов, фактов: «Местом действия была классная комната с простым голым однообразным сводом, и *квадратный* палец оратора придавал вес его словам, подчеркивая каждую сентенцию отметкой на рукаве школьного учителя. Упрямая поза оратора, его *прямоугольные* плечи — все, вплоть до галстука, обхватывающего его горло туго завязанным узлом, словно упрямый факт, который он в действительности представлял собой, все содействовало этому весу: «В этой жизни нам нужны только факты, сэр, ничего, кроме фактов»*.

Но чаще всего любой из нас любую музыку легче всего рисует себе *не геометрической формой или телом, но геометрической линией*.

Но... что есть линия?

Еще китайский философ III века Ван-Би (226–249 г.г.) в своем трактате «Основные принципы Книги Перемен» пишет:

«Что представляет собою линия? Линия говорит об изменчивости...» (Глава II, п. 1).

Но изменение есть движение. И линейное представление о той или иной музыке есть двигательное воспроизведение того движения, которым проникнута эта музыка.

Это особенно наглядно проступает в том обстоятельстве, что каждый из нас — более или менее точно и, конечно, с любыми индивидуальными оттенками — способен движением руки «изобразить» то движение, ощущение которого в нем вызывает тот или иной оттенок музыки.

Совершенно то же имеет место и в поэзии, где ритмы и размер рисуются поэту прежде всего как образы движения.

Вспомним для примера, что пишет Гоголь о стихе Крылова*:

«Стих Крылова звучит там, где предмет у него звучит, движется там, где предмет движется; крепчает, где крепнет мысль, и становится вдруг легким, где уступает легковесной болтовне дурака».

Этот же элемент движения пленяет Гоголя прежде всего и в живописи. О Брюллове он пишет:

«Все общие движения групп его дышат мощным размером и в своем общем движении уже составляют красоту. В создании их он так же сильно и крепко правит своим воображением, как житель пустыни арабским бегуном своим. Оттого вся картина упруга и роскошна» (Н.В.Гоголь, «Последний день Помпеи»).

Совершенно так же о стихе Крылова пишет и Жуковский:

«Стихи летают вместе с мухою. Непосредственно за ними следуют другие, изображающие противное, медлительность медведя; здесь все слова длинные, стихи тянутся... Все эти слова... прекрасно изображают медлительность и осторожность: за пятью длинными, тяжелыми стихами следует быстрое полустушие: «Хвать друга камнем в лоб». Это молния, это удар! Вот истинная живопись, и какая противоположность последней картины с первой» (Жуковский — о басне «Пустынник и медведь»).

Хорошо эта же черта уловлена в «Лже-Нероне» Фейхтвангера* в описании мелодии вымышленной песенки-памфлета, которую народ начинает донимать самозванного Нерона:

«Горшечнику место на улице Красной,
У глиняной массы, —
Не в правящем классе...
Не то император — а он не прост —
Поймает тебя.
И час роковой настанет тогда,
И штука твоя пропадет навсегда:
Он повесит тебя».

Наиболее сильное впечатление песенка производила, когда исполнялась под аккомпанемент гитары или бубна, но отлично запоминалась и без аккомпанемента. Мелодия ее была изысканная и, несмотря на это, простая; это был речитатив в арабском стиле, но прерываемый коротенькими, бесстыдными, двусмысленными паузами, например, перед словом «штука»; а конец ее, уныло и нагло повисавший в воздухе, делал все печальное, жалкое и обреченное на гибель, что таилось во взятом напрокат царском величии, ощутительнее, чем могли бы это сделать самые убедительные аргументы...

...Пустыяковская это была песенка, эта «песенка о горшечнике», но что-то было в ней, и она не на шутку подтачивала власть Нерона. Императора, правда, когда он появлялся, по-прежнему встречали приветственными кликами. Но, внимательно вслушиваясь, можно было сквозь возгласы: «О ты, добрый, великий император Нерон», — уловить дерзкий припев:

«Горшечнику место на улице Красной,
У глиняной массы, —
Не в правящем классе», —

и конец, печально, остроумно, жалобно и зло повисавший в воздухе:

«Он повесит тебя....»

(Лион Фейхтвангер, «Лже-Нерон»,
ГИЗ, 1937, с. 292–293).

Лучше всего это сказано с точки зрения самочувствия самого поэта, конечно, Пушкиным в знаменитой иронической шестой строфе «Домика в Коломне»:

Признаться вам, я в пятистопной строчке
Люблю цезуру на второй стопе.
Иначе стих то в яме, то на кочке,
И хоть лежу теперь на канаве,
Все кажется мне, будто в тряском беге
По мерзлой пашне мчусь я на телеге.

И самые лучшие образцы переложения движения явления в стихи мы опять-таки найдем, конечно, у него же.

Удар волны. Русский язык не имеет слова, передающего весь рисунок кривой подъема и удара разбивающейся волны. Немецкий язык счастливее — он знает составное слово *Wellenschlag* — абсолютно точно передающее эту динамическую картину. Так, где-то, чуть ли не в «Трех мушкетерах», горюет Дюма-отец о том, что французский язык вынужден писать «звук воды, ударяющейся о поверхность», и не имеет для этой цели краткого и выразительного «*splash*» (всплеск) английского языка.

Зато вряд ли иная литература имеет образцы такого блестящего переложения динамики удара волны в движение стиха, как это сделано в трех строчках «Медного всадника».

Следуя за знаменитым:

И всплыл Петрополь, как тритон,
По пояс в воду погружен —

оно гласит:

Осада! приступ! злые волны,
Как воры, лезут в окна. Челны
С разбега стекла бьют кормой.
Лотки под мокрой пеленой,
Обломки хижин, бревна, кровли,
Товар запасливой торговли...

и т. д. и т. д.

Плывут по улицам!
Народ...¹

и т. д. и т. д.

¹ Точную «реконструкцию» накатов, ударов и откатов волны сквозь этот отрывок я даю в другом месте*.

Из всего сказанного выше вытекает и простейший практический вывод для методики звукозрительных сочетаний:

нужно уметь ухватить движение данного куса музыки и нужно взять след этого движения, то есть линию или форму его, за основу той пластической композиции, которая должна соответствовать данной музыке.

Это для тех случаев, когда пластическая композиция выстраивается согласно определенной музыке (наиболее наглядно это в движениях и росчерке мизансцен балетной композиции).

Для случая же, когда перед нами ряд заснятых кадров, одинаково «равноправных»¹ по месту, которое они могут занимать, но разных по композиции, то приходится из них подбирать к музыке именно те, которые окажутся соответствующими музыке по выше раскрытому признаку.

То же самое приходится делать композитору, перед которым оказывается смонтированный отрывок или смонтированная сцена: он должен ухватить монтажное движение как через систему монтажных кусков, так и во внутрикадровом движении. И... взять их за основу своих музыкально-образных построений.

Ибо движение, «жест», который лежит в основе того или другого, не есть что-то отвлеченное и не имеющее к теме никакого отношения, но есть *самое обобщенное* пластическое воплощение черт того образа, через который звучит тема.

«Стремящееся вверх», «распластанное», «разодранное», «стройное», «спотыкающееся», «плавно разворачивающееся», «спружиненное», «зигзагообразное» — так называется оно в самых простых абстрактных и обобщенных случаях. Но, как увидим на нашем примере, подобный росчерк может вобрать в себя не только динамическую характеристику, но и комплекс основных черт и значений, характерных для содержания образа, ищущего воплощения.

Иногда первичным воплощением для будущего образа окажется *интонация*. Но это дела не меняет, ибо интонация — *это движение голоса*, идущее от того же *движения эмоции*, которая служит важнейшим фактором обрисовки образа.

Именно поэтому так легко бывает жестом изобразить интонацию, как и самое движение музыки, в основе которой в равной мере лежат голосовая интонация, жест и движение создающего ее человека. Подробнее по этому вопросу — в другом месте*.

Здесь же остается оговорить разве только тот еще факт, что *чистая линейность*, то есть узко «графический» росчерк композиции, есть лишь *одно из многих* средств закрепления характера движения.

«Линия» эта, то есть путь движения, в разных условиях, в разных произведениях пластических искусств может выстраиваться и *не только чисто линейным путем*.

Движение это может выстраиваться с таким же успехом, например, путем *переходов сквозь оттенки светового или цветного строя* картины или *раскрываться последовательностью игры объемов и пространств*.

1. «Равноправных» в том смысле, что они сюжетно могут стоять в любой последовательности.

Именно таковы те двенадцать кусков «сцены ожидания», которую мы разработаем дальше. Чисто сюжетно и повествовательно-информационно все эти кадры могли бы стоять в любом порядке. Данное же сорасположение их — и, как увидим, достаточно строго закономерное — обусловлено чисто выразительными и эмоционально-композиционными задачами.

Для Рембрандта такой «линией движения» было бы движение сменяющейся плотности мерцающей светотени.

Делакруа ощущал бы ее в скольжении глаза по нагромождающимся объемам формы. Ведь именно в его «Дневниках» мы находим заметки о набросках Леонардо да Винчи, которыми он восторгается, находя в них возрождение того, что он называет «le système antique du dessin par boules» — «рисунок посредством «шаров» (объемов) — у древних»¹.

Это же заставляет близкого к теориям Делакруа Бальзака утверждать устами живописцев его романов (например, Френхофера)², что человеческое тело отнюдь «не замыкается линиями» и что, строго говоря, «нет линий в природе, где все наполнено» («Il n'y a pas de lignes dans la nature où tout est plein»).

Здесь можно было бы им противопоставить яростные филиппики энтузиаста «контра» Вильяма Блейка (William Blake, 1757–1827) с его патетическим возгласом: «О Линия Абриса! — Мудрая мать!» («O dear Mother Outline! O wisdom most sage!») и ожесточенной полемикой против сэра Джошуа Рейнольдса³, недостаточно уважавшего требования строгости очертаний.

При всем этом совершенно очевидно, что спор здесь идет вовсе не о самом факте движения внутри самого произведения, а лишь о тех средствах воплощения этого движения, которые характерны для разных художников.

У Дюрера подобное движение могло бы идти через чередование математически точных формул пропорций его фигур.

Совершенно так же как, скажем, у Микеланджело ритм его произведений набегал бы в динамической лепке извивающихся и нарастающих нагромождений мускулатур, вторящих не только движениям и положениям изображенных фигур, но прежде всего бегу пламенной эмоции художника⁴.

У Пиранези не менее темпераментный бег прочерчивался бы линией устремлений и смены... «контрбъемов» — проломов арок и сводов его «Темниц», сплетающих свою линию бега с линией бега бесконечных лестниц, рассекающих линейной фугой это нагромождение фуги пространственной⁵.

Ван Гог воплощает то же самое в бешеном линейном изгибе... бегущего мазка, как бы сплавляя этим в единстве бег линии с красочным взрывом цвета. Здесь он делал по-своему то же самое, что в ином индивидуальном аспекте выражения имел в виду Сезанн когда писал: «Le dessin et la couleur ne sont pas distincts» («Рисунок и цвет неотделимы друг от друга»)⁶ и т. д. и т. д.

Мало того, и любой «передвижник» знает подобную «линию». У него эта линия выстраивается не пластическими элементами, а... чисто «игровыми» и сюжетными. Так сделан, например, какой-нибудь «Крах банка». Так же сделан и «Никита Пустосвят»⁷.

При этом следует иметь в виду, что для кино подыскивание «соответствий» между изображением и музыкой отнюдь не останавли-

1. Вспомним, что о нем пишет Гоголь: «...Микеланджело, у которого тело только служило для того, чтобы показать одну силу души, ее страдания, ее вопль, ее грозные явления; у которого пластика погибла, контура человека приобретала исполинский размер, потому что служила только одеждою мысли, эмблемою; у которого являлся не человек, но только — его страсти».

вается на любой из этих «линий» или на сочетании нескольких из них. Помимо этих общих элементов формы тот же закон управляет и подбором *самых людей, обликов, предметов, поступков, действий и целых эпизодов* из всех одинаково возможных в условиях данной ситуации.

Так, в немом еще кинематографе мы говорили об «оркестровке» типовых лиц (например, нарастание «линии» скорби, данное через крупные планы в «трауре по Вакулинчуку», и т. д.)*.

Так, в звуковом возникает, например, упомянутое выше «игровое действие» — *прощальное объятие* Васьки и Гаврилы Олексича именно в этом месте музыки; а, скажем, *крупные планы рыцарских шлемов* не позволяют себе показаться раньше того места атаки, куда они врезаны, ибо только к этому месту начинает звучать в музыке то, что общими и средними планами атаки уже невыразимо и что требует ритмических ударов, скачущих крупных планов и т. д.

Вместе со всем этим нельзя отрицать и того, что *наиболее броским* и непосредственным, раньше всего бросающимся в глаза, конечно, будет случай совпадения *движения музыки именно с движением графическим, контурным*, с графической композицией кадра, ибо контур — абрис — линия есть как бы наиболее отчетливый выразитель самой *идеи движений*.

Но обратимся к самому предмету нашего анализа и на одном фрагменте из фильма «Александр Невский» попытаемся показать, *каким образом и почему* определенный ряд кадров в определенной последовательности и в определенных длительностях именно так, а не иначе был связан с определенным куском музыки.

И раскроем на этом случае «секрет» тех последовательных *вертикальных соответствий*, которые шаг за шагом связывают музыку с кадром через *посредство одинакового жеста*, который лежит в основе движения как музыки, так и изображения.

Случай этот любопытен тем, что здесь музыка была написана к совершенно законченному пластическому монтажу. Пластическое движение темы здесь до конца уловлено композитором в такой же степени, как музыкальное движение было уловлено режиссером в следующей сцене атаки, где куски изображения «нанизаны» на заранее написанную музыку.

Метод установления органической связи *через движение* остается одним и тем же в обоих случаях, а потому методологически совершенно безразлично, с какого бы конца ни начинался самый процесс установления звукозрительных сочетаний.

□ □ □

Наиболее цельного слияния звукозрительная сторона «Александра Невского» достигает в сценах «Ледового побоища», а именно — в «атаке рыцарей» и в «рыцарском каре». Это во многом определяет и то, что из всех сцен «Александра Невского» атака оказалась одной из

наиболее впечатляющих и запоминающихся. Метод звукозрительно-го сочетания один и тот же сквозь любые сцены фильма. Поэтому для разбора мы поищем такую сцену, которую легче всего запечатлеть на печатной странице, то есть такую, где целый комплекс разрешен *неподвижными* кадрами, то есть такими которые наиболее удобно поддаются репродукции. Такой кусок легко найти. К тому же по закономерности письма он оказывается одним из наиболее строгих.

Это двенадцать кадров того «рассвета, полного тревожного ожидания», который предшествует началу атаки и боя после ночи, полной тревог, накануне «Ледового побоища». Сюжетная нагрузка этих двенадцати кусков одна: *Александр на Вороньем камне и русское воинство у подножия его, на берегу замерзшего Чудского озера, глядя в даль и ждут наступления врага.*

Столбики, изображенные на схеме (см. вкладку), дают последовательность кадров и музыку, через которую выражена данная ситуация. Кадров — 12; тактов музыки — 17. (Расположение изображений и тактов в таком именно соразмерении станет ясным в процессе разбора: он связан с главными внутренними членениями музыки и изображений.)

Представим себе, что перед нами проходят эти 12 кадров и 17 тактов музыки, и постараемся в порядке живого впечатления вспомнить из пробегающих перед нами звукозрительных сочетаний те из них, которые наиболее сильно приковали наше внимание.

Первым и наиболее впечатляющим куском оказывается кусок III в сочетании с куском IV. Здесь надо иметь в виду не впечатление от фотографий как таковых, а *то звукозрительное впечатление*, которое получается в *сочетании этих двух кусков с соответствующей музыкой* при движении ленты по экрану. В музыке этим двум кадрам — III и IV — соответствуют такты 5, 6 и 7, 8.

Что именно это первая, наиболее впечатляющая звукозрительная группа, легко проверить, сыграв «под эти два кадра» соответствующие четыре такта музыки.

Это же подтверждается при разборе данного отрывка на аудитории, например, на студенческой аудитории Государственного института кинематографии, где я разбирал данную сцену.

Возьмем эти четыре такта и попробуем прочертить рукой в воздухе ту линию движения, которая нам диктует движение музыки.

Первый аккорд воспринимается как некая *«отправная площадка»*.

Следующие же за ним пять четвертей, идущие гаммой вверх, естественно, прочертятся уступами *напряженно поднимающейся* линией. Поэтому изобразим ее не просто стремящейся вверх линией, но линией чуть-чуть дугобразной.

Зарисуем это на рис. 1 (ab).

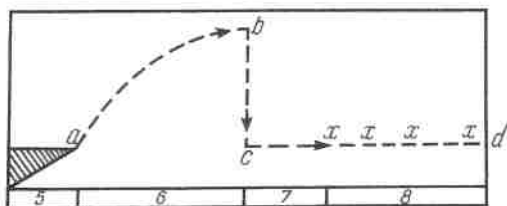


Рис. 1

1. Мелодически ощущение «падения» достигнуто скачком от H до Gis.

Следующий аккорд (начало такта 7) с предшествующей, резко акцентированной шестнадцатой в данных условиях произведет на всякого впечатление резкого падения bc^1 . Следующий ряд одной ноты, четыре раза повторяемой через паузы осьмушками, естественно, прочертится некоторой *горизонтальной линией*, на которой сами осьмушки обрисуются акцентированными точками $c — d$.

Зарисуем и это (см. рис. 1; bc и cd) и расположим эту схему движения музыки $abcd$ над соответствующей строчкой клавира.

Теперь изобразим *схему движения глаза* по главным линиям тех двух кадров III и IV, которые «отвечают» этой музыке.

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

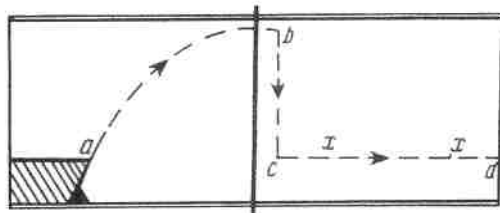


Рис. 2

Вот эта схема (рис. 2):

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

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

От c к d — ровное горизонтальное — не повышающееся и не понижающееся движение, дважды прерываемое точками флагов, выходящих над горизонтальным контуром войск.

Теперь сравним обе схемы между собой. И что же оказывается? Обе схемы движения абсолютно совпадают, то есть имеет место тот факт, что *совпадают движение музыки и движение глаза по линии пластической композиции*.

Другими словами, один и тот же, общий для обоих жест лежит в основе как музыкального построения, так и пластического.

Думаю, что жест этот, кроме того, правильно найден и в соответствии с движением эмоциональным. Восходящий тремолирующий ход виолончелей гаммой $C\text{-}moll$ здесь отчетливо вторит как нарастанию напряжения волнения, так и нарастанию всматривания. Аккорд как бы дает оторваться от этого. Ряд осьмушек чертит как бы неподвижную горизонталь войск: чувство, которое через один [кадр] V снова начинает нарастать в такое же напряжение VI и т. д.

Интересно, что IV, отвечающий тактам 7 и 8, имеет два флага, а музыка — четыре осьмушки. Глаз как бы дважды проходит по двум флажкам, и фронт кажется вдвое шире того, что видно в кадре. Идя слева направо, глаз «отстукивает» осьмушки флажками, и две из них уводят ощущение за кадр вправо, где воображению рисуется продолжение линии фронта войск.

Теперь совершенно ясно, почему именно эти два куса привлекают внимание в первую очередь. Пластические элементы дви-

жения и движение музыки здесь совпадают целиком, и при этом с предельной степенью наглядности.

Пойдем, однако, дальше и постараемся уловить, что приковывает внимание — «во вторую очередь». Вторичный «прогон» кусков перед нами задержит наше внимание на кусках I, VI–VII, IX–X.

Если мы всмотримся в музыку этих кусков, то увидим, что по структуре она одинакова с музыкой кадра III. (Вообще же вся музыка данной сцены состоит из двух чередующихся двухтактных фраз A и B, определенным образом сменяющих друг друга. Отличие будет состоять здесь лишь в том, что, принадлежа *структурно* к одной и той же фразе A, они различны тонально: I и III одной тональности (C-moll), а VI–VII и IX–X другой тональности (Cis-moll). Сюжетный смысл этого сдвига в тональности будет указан ниже в разборе куска V.)

Таким образом, и для кадров I, VI–VII и IX–X музыка будет иметь ту же схему движения, что и для кадра III (см. рис. 1).

Но взглянем на самые кадры. Находим ли мы в них снова ту же самую схему линейной композиции, которая «спаяла» через одно и то же движение кадры III и IV с их музыкой (такты 5, 6, 7, 8)?

Нет.

А вместе с тем ощущение звукозрительного единства здесь совершенно так же сильно.

В чем же дело?

А дело в том, что приведенная схема движения может быть выражена *не только* через линию *abc*, но и *через любые* иные средства пластического выражения. Мы об этом говорили в вводной части, и именно с таким-то случаем мы здесь и имеем дело.

Проследим это через все три новых случая I, VI–VII, IX–X.

I. Полного ощущения куска I фотография передать не может, ибо этот кадр *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*.

Согласно этому та «отправная площадка» а, отвечавшая там начальному аккорду, здесь оказывается *темнейшим* пятном, по времени проступающим в *первую очередь*, и той «подошвой» темноты, «ватерлинией» темноты, от которой начинается «отсчет» постепенного просветления кадров. «Сводчатость» здесь сложится как цепочка последовательности кадриков, из которых каждый следующий будет светлее предыдущего. *Сводчатость отразится в кривой постепенного просветления куска*. Отдельные же уступы — фазы просветления — отметятся здесь последовательным появлением облачных пятен. По мере выхода из затемнения всего кадра из них проступит в первую очередь наиболее темное пятно (центральное).

Затем — более светлое (верхнее). Затем переходные к общему светлому тону неба — темные «барашки» справа и слева вверх.

Мы видим, что и здесь даже в деталях соблюдена та же самая кривая движения, но не *по контуру* пластической композиции, а по «линии»... *тонально-световой*.

Таким образом, мы можем сказать, что кусок I вторит тому же основному *жесту*, но в данном случае — *тоном, тонально*.

II. Рассмотрим следующую пару кусков VI–VII. Мы берем их парой, ибо если фраза A в куске I целиком (обоими своими тактами) ложится на *одно изображение*, то здесь на фразу A₁ (равную A в новой тональности) приходится почти полных *два изображения* VI и VII. (См. общую таблицу соответствия изображений и тактов.)

Проверим их по ощущению музыки.

В кадре VI слева стоят четыре воина с поднятыми копьями и щитами. За ними слева виднеется край контура скалы. Дальше вдалеке, вправо уходят ряды войск.

Не знаю, как у других, но субъективно на меня первый аккорд такта 10 здесь всегда производит впечатление грузной массы звука, как бы сползшей по линиям копий сверху вниз (см. схему на рис. 3).

(Из-за этого именно ощущения я именно этот кусок именно в этом месте в монтаже и ставлю.)

За этой группой четырех копыеносцев расположилась линия войск, уступами уходящих вправо, вглубь. Самым крупным «уступом» будет переход от всего *кадра VI* в *целом* к... *кадру VII*, который продолжает линию войск в том же направлении дальше вглубь. Воины даны немного крупнее, но общее движение уступами вглубь продолжает это же движение из кадра VI. Мало того, здесь имеется еще один очень

резкий уступ: *кусочек белой полосы* *вовсе* *пустого горизонта* в *правой части кадра VII*. Этот кусочек обрывает цепь войск и продолжает движение уже в новую область — на линию горизонта, по которой небеса соприкасаются с поверхностью Чудского озера.

Изобразим схематически это основное движение уступами через оба кадра (рис. 4).

Здесь войска расположатся как бы *кулисами* 1, 2, 3, 4 вглубь, начиная с четырех фигур, работающих как *отправная плоскость*, совпадающая с плоскостью экрана, откуда начинается *движение вглубь*. Если мы теперь себе вообразим линию, объединяющую эти кулисы, то мы получим некоторую кривую *a*, 1, 2, 3, 4. Что же это за кривая? Всмотревшись в нее, мы увидим, что она окажется все

той же самой кривой нашего «свода», но на этот раз расположенной не по *вертикальной плоскости* кадра, как в случае III, но разместившейся *горизонтально* перспективно в *глубь* кадра.

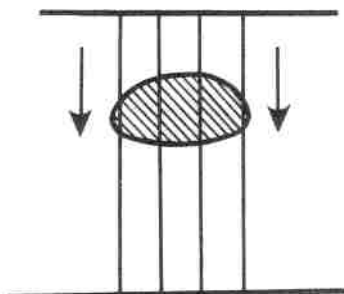


Рис. 3

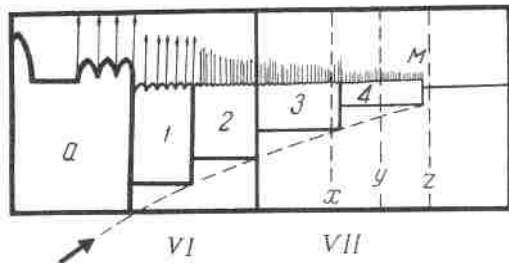


Рис. 4

Эта кривая имеет совершенно такую же (здесь тоже кулисную) *отправную плоскость а* из четырех рядом стоящих фигур. Кроме того, отсечка фаз, помимо менее четко заметных границ кулис, очерчивается четырьмя вертикалями: тремя фигурами воинов в кадре VII (x, y, z) и... линией, отделяющей кадр VI от кадра VII.

Что же в музыке приходится на отрезок горизонта?

И тут надо обратить внимание на то обстоятельство, что музыки фразы A_1 на всю длину кусков VI и VII не хватает и что в куске VII уже вступает начало музыкальной фразы B_1 — точно: три четверти такта 12.

Что же это за три четверти такта?

А это как раз тот же аккорд с предшествующей резко акцентируемой шестнадцатой, который для случая кадра III соответствовал ощущению резкого падения по вертикали вниз при переходе из кадра III в кадр IV.

Там все движение размещалось по вертикальной плоскости, и резкий разрыв в музыке читался там как падение (от *верхней* правой точки кадра III к *нижней* левой точке кадра IV). Здесь все движение размещается по горизонтали — в глубину кадра. И в качестве пластического эквивалента этому же резкому разрыву в музыке в здешних условиях следует предположить аналогичный резкий толчок, но не сверху вниз, а... перспективно — вглубь. *Именно таким толчком и является «скачок» в кадре VII от линии войск до... линии горизонта.* Таким образом, это опять-таки «максимум разрыва», ибо для пейзажа горизонт и есть предел глубины!

Таким образом, мы вполне обоснованно можем считать, что зрительным эквивалентом музыкальному «скачку» между тактом 11 и тремя первыми четвертями такта 12 и будет этот отрезок горизонта в правой части кадра VII.

Можно добавить, что чисто психологически звукозрительное сочетание вполне передает именно такое ощущение людей, чье внимание переброшено далеко за горизонт, откуда они ждут наступления врага.

Таким образом, мы видим, что структурно одинаковые куски музыки — эффект «скачка» в начале такта 7 и такта 12 — пластически в обоих случаях разрешаются совершенно аналогично через *пластический разрыв*.

Но в одном случае — это разрыв по *вертикали* и на переходе из кадра в кадр III–IV. А во втором случае — по *горизонтالي* и внутри кадра VII в точке M (см. рис. 4).

Но этого мало. В случае III у нас наша линия «свода» размещалась на *плоскости*. В случае же VI и VII она размещалась перспективно вглубь, то есть *пространственно*. Ведь по этой линии разместилась система кулис, развертывающая вглубь само пространство, которое, нарастая от плоскости экрана (кулиса a) в глубину экранного пространства, вторит нарастающей вверх гамме звуков.

Таким образом, в случае VI–VII мы можем отметить еще один вид соответствия музыки и изображения, решаемых все через ту же схему, через тот же жест. На этот раз — соответствие *пространственное*.

Зачертим, однако, в общей схеме этот новый вариант соответствия движений музыки и изображения. Для полноты картины закончим в музыке фразу *B* (прибавив остальные один с четвертью такта). Это даст нам в музыке полный повтор группы III–IV. Но по линии изображения это вынудит нас добавить кадр VIII, конец которого совпадает с концом такта 13, то есть с концом фразы *B_r*.

Заодно взглянем в этот кадр VIII.

Пластически он рассечен как бы на три части. На первый план внимания внушительно выдвигается впервые за все восемь кусков появляющийся *крупный план* (Василиса в шлеме). Он занимает лишь часть кадра, оставляя другую его часть фронту войск, размещенных в таком же характере, как и в предыдущих кусках. Этот кадр VIII служит как бы переходным. С одной стороны, он пластически завершает мотив VI–VII. (Не забудем, что вместе с *удалением* вглубь кусок VII по размеру является укрупнением в отношении предыдущего куска VI, дающим возможность в куске VIII перейти на *крупный план*.) Органическую связность этих трех кусков VI, VII и VIII между собой как единого целого доказывает и то, что они музыкально окованы фразой *A_r–B_r*. Это видно из того, что *крайние* границы этих четырех тактов 10, 11, 12, 13 совпадают с концами кусков VI и VIII, тогда как внутри их ни граница между тактами 10 и 11 не совпадает с пластическим членением, ни граница между кусками изображения VII и VIII не совпадает с членением на такты 11 и 12. (См. схему трех кадров и соответствующей музыки.)

В куске VIII заканчивается фраза *средних планов* войска, идущая через куски VI, VII, VIII, и начинается фраза *крупных планов* VIII–IX–X.

Совершенно так же через три куска I–II–III шла фраза *князя на скале*, после чего начиналась фраза *общих планов войск у подножья скалы*. В фразу о войсках она переходила не через *скрещивание* в одном кадре, а приемом *скрещивания* через *монтаж*.

После куска III вступал кусок следующей фразы «войско», данное общим планом IV, после чего *снова* появлялся «князь на скале», тоже данный общим планом V.

Этот *существенный* переход от «князя» к «войскам» отмечен и *существенным* сдвигом в музыке — переходом из тональности в тональность (C-moll в Cis-moll).

Менее кардинальный переход не *от темы* (князь) к *теме* (войско), а *внутри одной и той же темы* — от средних планов войска к крупным — решается не *монтажным переплетом* III–IV–V–VI, а *внутри куска VIII* (оборотная сторона вкладки).

Здесь он разрешается средствами *двупланной композиции*, новая тема (крупные планы) выходит на передний план, а угасающая

тема (общая линия фронта) отодвигается на задний. Можно, кроме того, отметить, что «угасание» предыдущей темы здесь выражено еще и бесфокусной съемкой фронта, работающего как фон крупного плана Василисы.

Сам же крупный план Василисы вводит крупные планы — планы Игната и Савки — IX, X, которые вместе с последними двумя кусками XI, XII дадут очередное *новое пластическое чтение* все той же нашей схеме жеста.

Но об этом дальше.

Сейчас разберем кусок VIII с тем, чтобы можно было зачертить нужную нам схему трех кусков VI–VII–VIII.

Кадр VIII явственно состоит из трех частей.

На первом плане — крупное лицо Василисы. Справа в кадре длинный ряд бесфокусного войска с поблескивающими из бесфокусности шлемами. Слева коротенький отрезок фронта со знаменем, отделяющий голову Василисы от левого края кадра.

Взглянем теперь на то, что мы соответственно имеем в музыке.

На это изображение приходится один такт с четвертью — последняя четверть такта 12 и весь такт 13. В этом отрезке музыки совершенно отчетливо имеются три элемента, из которых на первый план проступает средняя часть — аккорд в начале такта 13. Этот аккорд отчетливо сливается с «ударом» впечатления, который производит здесь первое появление крупного плана.

С середины же такта идут четыре осьмушки, прерываемые паузами. И как когда-то этому не повышающемуся горизонтальному ходу вторили в куске IV флажки, так здесь звездочками вторят... блики, играющие на шлемах войска.

Без «соответствий» как будто остается левый край.

Но... мы забыли о восьмушке, оставшейся от предыдущего такта 12, которая «слева» предшествует начальному аккорду такта 13: именно она и «отвечает» этому кусочку пространства слева от головы Василисы.

На основании всего сказанного кусок VIII и соответствующий ему ход музыки мы можем изобразить следующим образом (рис. 5).

В этом месте совершенно естественно встает вопрос: «Позвольте! Как вы можете уравнивать строчку музыки с картинкой изображения? Ведь левая сторона одной и левая сторона другой — означают совершенно *разные вещи*».

Неподвижная картинка существует пространственно, то есть в *единовремении*, и левая или правая ее сторона или центр не имеют характера *последовательности событий во времени*. Между тем на нотной

линейке мы имеем именно *ход времени*. Там левая сторона означает «раньше», а правая сторона — «позже».

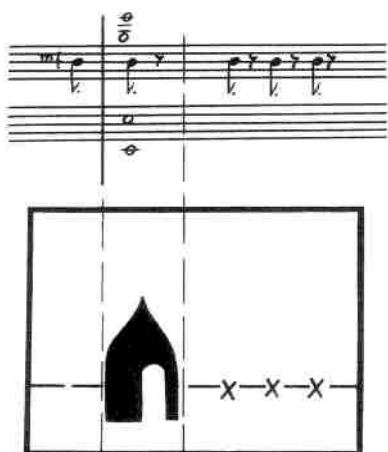


Рис. 5

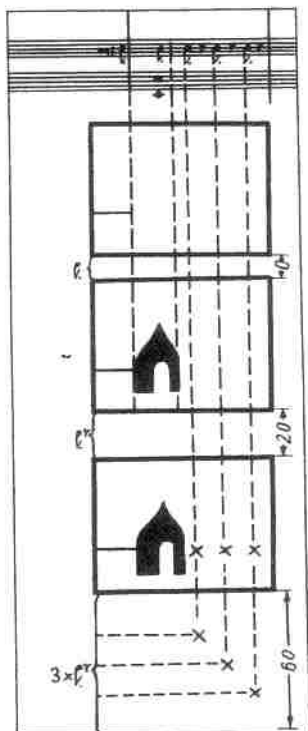


Рис. 6

Все наши рассуждения имели бы силу, если бы в *кадре* отдельные элементы *появлялись бы последовательно*, то есть по схеме на рис. 6.

На первый взгляд это возражение звучит вполне резонно и обоснованно.

Но здесь упущено одно чрезвычайно важное обстоятельство, а именно то, что *неподвижное целое картины* отнюдь *не сразу и не всеми своими частями одновременно* входит в восприятие зрителя (за исключением тех случаев, когда композиция рассчитана именно на такой эффект).

Искусство пластической композиции в том и состоит, чтобы вести внимание зрителя тем именно путем, с той именно последовательностью, которые автор предпишет глазу зрителя двигаться по полотну картины (или по плоскости экрана, если мы имеем дело с изображением кадра).

Интересно отметить, что на более ранней стадии живописи, когда понятие «*пути глаза*» еще трудно отделимо от физического образа... дороги, в картины так и вводится... *предметное изображение дороги*, по которой распределяются события согласно желаемой последовательности восприятия. Там это прежде всего касается последовательности *разных сцен*, как известно, в те периоды изображавшихся на одной картине, несмотря на то, что они происходят в разное время. Сцены, которые зритель должен видеть в желаемой последовательности, располагаются в определенных точках подобной дороги. Так, например, у Дирка Боутса в картине «Сон Ильи в пустыне»* на первом плане спит Илья, а в глубине вьется дорога, на которой изображен тот же Илья, продолжающий по ней свой путь. В «Поклонении пастухов» Доменико Гирландайо* на первом плане сама сцена вокруг младенца, из глубины же вьется к первому плану дорога, по которой движутся волхвы: таким образом, дорога связывает события, разделенные по сюжету на целых тринадцать дней (24 декабря — 6 января)!

Совершенно так же Мемлинг свои семь дней Страстной Седмицы размещает по улицам города*.

В дальнейшем, когда подобные скачки во времени уходят с плоскости одной картины, исчезает и физически изображаемая дорога как одно из средств предначертания пути последовательного разглядывания картины.

Дорога переходит в путь глаза, переходя из области *изобразительной* в область *композиции*.

Классическим примером в этом отношении остается «Явление Христа народу» А.Иванова, где композиция идет по сворачивающейся кривой, имеющей своей точкой схода самую маленькую по размеру и самую важную по теме фигуру — фигуру приближающегося Христа. Эта кривая нужным для художника образом ведет внимание зрителя по поверхности картины именно к этой фигурке в глубине.

Средства здесь бывают самые разнообразные, хотя для всех характерно одно: в картине есть обычно нечто, что *в первую очередь* приковывает внимание, которое затем отсюда движется по тому пути, который желателен художнику. Этот путь может быть прочерчен либо линией движения графической композиции, либо как путь градации тонов, либо даже группировкой и «игрою» персонажей картины (например, классический случай расшифровки игры фигур в этом именно плане сделан Роденом для «Отправки на остров Цитеры» Ватто, — см. книгу Поля Гзелля о Родене¹).

Имеем ли мы право говорить о наших кадрах, что в них тоже есть такое же, определенным образом установленное движение глаза?

Мы не только можем на это ответить утвердительно, но еще и добавить, что движение это именно идет *слева направо*, при этом совершенно *одинаково* для всех *двенадцати кадров*, и по характеру своему *в полном соответствии* с характером *движения в музыке*.

Действительно, в музыке мы имеем на протяжении всего отрезка чередование двух типов фраз: А и В.

А построено по типу рис. 7.

В построено по типу рис. 8.

Сперва аккорд, и затем на фоне его звучания либо «сводом» идущий подъем гаммы¹, либо *горизонтально* движущаяся повторяемость одной и той же ноты.

Совершенно так же пластически строятся все кадры (кроме IV и XII, которые работают не как самостоятельные кадры, а как продолжение движений предыдущих).

Действительно, у них у всех в левой части кадра — наиболее темное, плотное, тяжелое, сразу же приковывающее внимание подобие тяжелого пластического «аккорда».

В кадрах I–II–III это черные фигуры, расположенные на тяжелых массивах скалы. Они приковывают внимание не только тем, что черные, но и тем, что это единственные живые люди в кадрах.

В кадре V — это те же фигуры, но еще и черный массив камня.

В кадре VI — четыре копыеносца первого плана.

В кадре VII — массив войска и т. д.

И во всех этих кадрах вправо располагается то, на что обращаешь внимание во вторую очередь: нечто легкое, воздушное, поступательно «идущее», заставляющее глаз следовать за собой.

В кадре III — линией «свода» *вверх*.

В кадрах VI–VII «кулисами» войск — *в глубину*.

В кадре V — в «размыв» полос неба.

Таким образом, и для системы пластических кадров: левое — это «прежде», а правое — «потом», ибо глаз совершенно определенным образом через каждый в себе неподвижный кадр действительно движется слева направо.



Рис. 7



Рис. 8

1. Например, для куска III это будет восходящий тремолирующий ход виолончелей гаммой до-минор (C-moll).

Это дает нам право, дробя композицию кадров по вертикали, устанавливать в них доли тактов, которые приходятся на отдельные пластические элементы и на «вступление» новых.

Именно *на ощущение* этого обстоятельства собирались кадры и уточнялись звукозрительные соответствия и соединения. Такой кропотливый анализ — и раскрытие соответствий, — какой мы делаем сейчас, возможен, конечно, только *post factum*, но он свидетельствует лишь о том, до какой степени конструктивно ответственна та композиционная «интуиция», которая «чутьем» и «ощущением» осуществляет звукозрительную сборку.

Итак, кадр за кадром глаз приучивается к тому, чтобы читать изображение слева направо.

Но мало этого: это горизонтальное чтение каждого отдельного кадра все в том же направлении — слева направо, настолько приучает глаз к горизонтальному чтению *вообще*, что кадры *психологически* пристраиваются друг к другу тоже как бы *рядом по горизонтали*, все в том же направлении *слева направо*.

А это дает нам право не только отдельный кадр членить «во времени» по вертикали, но и *пристраивать кадр к кадру по горизонтали* и прочерчивать по ним хода музыки именно таким образом.

Воспользуемся этим обстоятельством и зачертим одной общей схемой наши три последовательных кадра VI–VII–VIII (см. общую [таблицу]), движение сливающейся с ними музыки и ход того общего пластического жеста, который лежит в основе движения обоих. Жест этот тот же самый, что проходит через сочетание кусков III–IV. Интересно, что здесь он решен не через *два куска*, а через *три* и что эффект «падения» здесь помещен *внутри* кадра VII, а не на переходе *из кадра в кадр*, как это сделано в кусках III–IV¹.

По этой схеме, добавив к ней еще ряд изображений, мы дальше выстраиваем и общую схему-график для всех двенадцати кусков. Сличив же схему VI–VII–VIII со схемой III–IV, мы увидим, насколько в данном случае сложнее звукозрительная разработка «вариаций» на базе одного и того же исходного движения — жеста.

Немного выше мы обратили внимание на тот факт, что повторяющееся в каждом кадре движение слева направо дает психологическую предпосылку к тому, что и самые кадры как бы пристраиваются друг к другу по горизонтали в одном и том же движении слева направо. Это, в частности, и разрешило нам на схеме именно так, по горизонтали, располагать последовательность наших кадров.

Однако в связи с этим здесь имеет место еще одно *гораздо более важное обстоятельство* другого порядка, ибо психологический эффект от этих кадров, неизменно бьющих (кроме IV и XII, о которых речь будет впереди) слева направо, складывается уже в *обобщающий образ* *общего внимания, направленного откуда-то слева куда-то вправо*.

Это же подчеркивает еще и игровой «индикатор» — *направленность взглядов участников все в ту же сторону I, II, III, V, VI, VII, VIII, X, XI*.

1. Разная *графическая длина* тактов (например, 10 и 12) никакого «смыслового» значения не имеет. Также и несоответствие масштаба внутри кадров (одна четверть, три четверти и т. д.). Эти обстоятельства вызваны чисто графическими условиями начертания схемы.

Крупный план IX глядит влево, но этим он только усиливает общую направленность внимания вправо.

Он подчеркивает это внутри игры «трезвучия» тех трех крупных планов VIII, IX, X, где он занимает *среднее* положение наиболее короткое время (три четверти такта музыки при одном с восьмой и одним с четвертью тактах, выпадающих на долю кусков VIII и X).

Его поворот влево дает вместо монотонного ряда (рис. 9) нервный ряд (рис. 10), при котором третий крупный план X приобретает еще резкую подчеркнутость своего направления от переброски его на целых 180° вместо общей маловыразительной направленности, которую дала бы схема первая.

Так же строит в некоторых случаях и Пушкин. Он дает три детали убиваемых в бою с печенегами («Руслан и Людмила»): один поражен стрелой, другой — булавой, а третий раздавлен конем.

Последовательность — стрела, булава, конь — соответствовала бы прямому нарастанию.

Пушкин поступает иначе. Он располагает «массивность» удара не по простой восходящей линии, но с «отходом» в среднем звене:

не: стрела — булава — конь,

а: булава — стрела — конь.

...Тот опрокинут булавою;

Тот легкой поражен стрелою;

Другой, придавленный щитом,

Растоптан бешеным конем...

(«Руслан и Людмила»).

Подробное изложение и обоснование этого положения требует много места и сделано в отдельной работе, касающейся этой стороны композиции*.

Здесь же ограничимся лишь двумя иллюстративными примерами.

Если требуется скомпоновать картину боя, то согласно нашему «афоризму» следует за композиционный строй ее взять характерную изобразительную «боевую частность» и довести ее до максимального обобщения, то есть до сквозной схемы этой частности и эту схему взять за основу композиции боя.

«Боевая частность» в данном случае, если это, например, бой русских с печенегами, будет состоять из парного поединка. И в таком случае «перипетии боя» в целом можно композиционно «распластать» на подобную схему *единичного поединка*.

То есть взять схему отдельных возможных фаз единичного поединка и по этой схеме соответственно расположить уже не действия отдельной пары сражающихся, но целые элементы боя.

Я не зря говорю о русских и печенегах, ибо именно так композиционно построена центральная часть их боя в «Руслане и Людмиле» — Пушкиным.



Рис. 9



Рис. 10

Вот этот отрывок:

- ...Сомкнутой, дружною стеной
 Там рубится со строем строй;
 1. Со всадником там пеший бьется;
 2. Там конь испуганный несется;
 3. Там русский пал, там печенег;
 4. Там клики битвы, там побег;
 5. Тот опрокинут булавою;
 6. Тот легкой поражен стрелою;
 7. Другой, придавленный щитом,
 8. Расоптан бешеным конем...

Строчки 1–8 касаются совершенно различных людей и деталей боя, но вместе с тем они собраны таким образом, что могли бы читаться как фазы поединка одной пары, в которой «Со всадником там пеший бьется». При этом каждая как бы строка говорит о возможном исходе такого поединка.

Действительно:

Строка (2) читается как возможный исход: пеший убил конного.

Строка (3) как возможный исход: или русский будет убит, или печенег.

Строка (4) как возможный исход: один разразится победным «кликом», другой будет обречен на «побег».

Строка (5) как возможный исход: один будет опрокинут булавою.

Строка (6) как возможный исход: другой будет поражен стрелою.

Наконец, (7–8) читаются как фактический исход: пеший распотан конным.

Под этим углом зрения особенно любопытна строчка (2) в сочетании с тем, что побеждает все же конный.

Это типичный «ложный ход», который непременно присутствует в любой индивидуальной драке или в поединке, поставленном на театре или в кино: кажется, что один партнер уже выведен из строя. Он опрокинут, сшиблен с ног, сброшен на землю. Но как раз он-то на полу схватывает тот нож или пистолет, которым он подшибет другого.

«Конь испуганный» (2) наводит на мысль, что погиб всадник. «Ан нет» — всадник-то (7–8) как раз и побеждает, растаптывая противника.

Совершенно то же соблюдено и в общем строе: «парность» и «очередность» в смене показа дерущихся, характерные для показа поединка двоих, соблюдены в этом отрывке все время и на всем его протяжении. Даже для «общей картины» трагического исхода, обнимающей строки 7 и 8, одна из них (7) отведена под лежащего, а другая (8) под бешеного коня*.

Итак, отдельные движения глаза слева направо через всю систему кадров складываются в *один обобщающий образ* чего-то расположенного слева, но устремленного «нутром» куда-то вправо.

Но... ведь именно этого-то ощущения и добивается весь этот комплекс из 12 кусков: и князь на скале, и войско у подножья скалы, и общее ожидание — все направлено туда, вправо, вдаль, куда-то за озеро, откуда появится пока еще незримый враг.

На этом этапе сцены враг дан пока что только через *ожидание* его русским воинством.

Затем будут три пустых кадра пустынной снежной поверхности озера.

И в середине третьего куска появится враг «в новом качестве» — *прогремит его рог*. Конец звучания рога ляжет на кусок, изображающий группу Александра. Это даст ощущение того, что звук «шел изда-лека» (серия пустых пейзажей) и «дошел» до Александра («лег на изображение русских»).

Звук вступает с *середины* куска пустого пейзажа, и этим звук воспринимается как бы *из середины* изображения — *фасом*. Отсю-да — *фасом* (лицом к врагу) его слышит кадр с группой русских.

В дальнейшем фасом же движется атака рыцарской конницы, вы-растающей из линии горизонта, с которой она кажется слившейся вна-чале. (Эту тему наступления фасом задолго до этого, загодя подготав-ливают куски IV и XII — оба *фасные*; и вот в чем их основное компози-ционное обоснование, помимо совершенно точного пластического эк-вивалента, который они дают в своем месте музыке.)

Ко всему сказанному выше следует сделать одну существен-нейшую оговорку.

Совершенно очевидно, что горизонтальное прочтение кадров и «пристройка» их в восприятии друг к другу *по горизонтали* отнюдь не всегда имеет место. Оно, как мы показали, целиком вытекает из образного ощущения, которое надобно вызвать сценой; ощущения, связанного с вниманием, направленным *слева направо*.

Эта черта образа достигнута одинаково полно как *изображением*, так и *музыкой*, и подлинной внутренней синхронностью обоих. (Ведь и музыка рисуется расходящейся и двигающейся вправо от тяжелых аккордов, занимающих «левую» сторону. Для наглядности стоит себе на мгновение представить эти фразы, имеющие аккорды «справа», то есть оканчивающимися аккордами: в таком случае никакого ощу-щения «полета» за дали Чудского озера в них бы уже не было!)

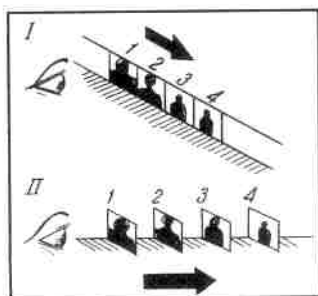
В других случаях, работая на *другой образ*, композиция кадров станет «воспитывать» глаз на совершенно иное пла-стическое чтение.

Она приучит глаз не пристраивать кадр к кадру сбоку, а заставит его, например, *наслаивать* кадр на кадр.

Это даст ощущение втягивания внимания в глубину или наезда изображения на зрителя.

Представим себе, например, последовательность четы-рех *возрастающих крупных планов* различных людей, рас-положенных строго по центру. Естественно, что восприятие прочтет их не по схеме первой, а по схеме второй (рис. 11).

Рис. 11.



То есть не как движение *мимо* глаза — слева направо, а как движение *от* глаза при последовательности 1, 2, 3, 4 или *на* глаз при последовательности 4, 3, 2, 1.

Разновидность второго типа мы только что отметили, разбирая звучание рога и перестройку на *фасную* глубину для сцены, которая идет в фильме вслед за разобранной.

Ведь кадр типа XII, на который попадает первое звучание рога, мог бы тоже читаться «по инерции» слева направо, а не вглубь (рис. 12).

Однако перемене движения внимания именно вглубь способствуют две вещи.

Во-первых, звук, вырывающийся из середины куска по *времени*: восприятие невольно поместит его по аналогии и *пространственно* в середину куска.

Во-вторых, ступенчатый ход серо-белых полос снега в нижней части кадра, идущий вверх (рис. 13).

Эта как бы «лестница» ведет глаз *вверх*, но это движение *вверх* по плоскости есть вместе с тем приближение к линии горизонта, таким образом психологически читается как пространственное движение к горизонту, то есть *вглубь*, таким образом как раз так, как нам нужно. Это еще усиливается тем, что следующий за ним кусок дан почти таким же, но с пониженной линией горизонта: увеличивающееся пространство неба гонит глаз на восприятие еще большей дали.

В дальнейшем этот условный ход глаза сперва *звуково* (приближающимся звуком), а затем *предметно* (скачущей конницей) окончательно материализуется к моменту атаки.

Так же легко приучить глаз системой расположения пятен, линий или движений к *вертикальному чтению* и т. д. и т. д.

Остается еще вовсе кратко сказать о кусках IX–X и XI–XII. Как уже было указано выше, куски IX–X ложатся на фразу *A*, (равную *A* в новой тональности). К этому можно добавить, что куски XI–XII совершенно так же ложатся на фразу *B*.

Как видим, здесь, в отличие от кусков III и IV, в которых на два такта фразы *A — B* приходится по *одному* изображению, на каждые два такта фразы *A*, — *B*, приходится по *два* изображения.

Посмотрим, повторяют ли куски IX–X–XI–XII ту же схему движения жеста, что мы имели в кусках III–IV, и если да, то в каком новом аспекте это произойдет. Первые три четверти первого такта падают на крупный план IX. Эти три четверти такта падают на вступительный аккорд — «площадку», как мы его называли. И изображение, которое ему вторит, *кажется увеличением* с первых трех четвертей куска VI: крупный план бородача (Игната) на густом фоне копий — здесь, как четыре копыеносца — там, оставшиеся пять четвертей фразы падают на кадр X. И фон этого куска сравнительно с предыдущим рисуется почти свободным от копий (их в восемь раз меньше, чем в кадре IX): налицо такое же «облегче-

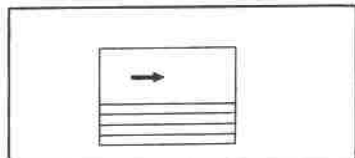


Рис. 12



Рис. 13

ние», как было в «кулисах» правой части кадра VI сравнительно с его левой стороной. Любопытно, однако, что толчки, которыми возрастал «свод», тоже присутствуют и здесь — и при этом вовсе неожиданным образом, а именно: в виде... толчков пара, последовательно вылетающих из прерывисто дышащей глотки. Однако же основное, чем проигрывается здесь наш «свод», — это, конечно, нарастающее напряжение, которое дано здесь в *игре* — в *нарастающей игре волнения*.

Таким образом, здесь появляется еще новый фактор воплощения нашего «жеста» — *психологически-игровой, идущий через нарастание чувств*.

Но это воплощение можно рассматривать и как *объемное*. Ибо здесь в переходе с кадра X к кадру XI, аналогичному «падению» III–IV, мы имеем не менее резкий скачок от *крупного и объемного плана* молодого лица, повернутого в сторону аппарата (Савки), снова к *общему плану мелких фигур*, повернутых спиной к аппарату и смотрящих вдаль. Скачок здесь дан не только через «падение» масштаба, но еще и через оборот фигур.

Эти два кадра X и XI аналогичны правой и левой сторонам одного кадра VII. Каждая из половинок кадра VII там представлена здесь *целым кадром* аналогичного звучания. Естественно, что они представлены здесь обогащенно иотяжеленно (сравним VII и XI или *отрезок горизонта* в VII с *целым куском пустого поля* кадра XII).

В остальном же они ведут игру совершенно одинаковую. Любопытно, что в куске XII также фигурирует отступ *флажков* куска IV или *бликов* куска VIII: здесь они даны по [горизонтали] *через полосы*, отделяющие белые полосы от серых на поверхности снега.

Итак, мы видим, что одна и та же схема жеста, устанавливающая синхронность внутреннего движения музыки и изображения, пластически предстала перед нами во всех вариациях:

тонально (кадр I),
линейно (кадр III),
пространственно (кулисами кадров VI–VII),
игрово и объемно (поведением внутри кусков IX–X и пластически в переходе X–XI).

Так же различного рода вариациями игралось и само тревожное ожидание врага: смутно, «общо» и невысказанно, через свет I и линию III, мизансценой, группировкой VI–VII и, наконец, вплотную открытой нарастающей игрой VIII–IX–X.

Осталось оговорить лишь еще один нетронутый кусок V. По ходу разбора он уже был назван «переходным». Тематически он именно таков: это переход от князя на скале к войскам у подножия.

Музыкально он тоже переходит из одной тональности в другую, что тематически вполне обосновано. Наконец, и чисто пластически он таков же. Здесь в единственном куске на протяжении всего эпизода мы имеем *обратную фигуру* того, что мы называли «сводом»: она в *левой* стороне кадра, а не в правой; служит контуром не для *легкой*

части кадра, а для *тяжелой*; и движется не вверх, а вниз, в полном соответствии с музыкой, где это же выражено движением вниз кларнет-баса на продолжающемся фоне тремолирующих скрипок.

Однако вместе со всем этим кадр не может *целиком* вырываться из общей картины; не может целиком *противопоставляться*, ибо тематическое содержание его (князь на скале) *связано* в единстве с тематическим содержанием прочих кадров (русские войска у подножия скалы).

Иначе обстояло бы дело, если бы в этом куске фигурировал бы элемент *антагонистической* темы, например, врагов-рыцарей. Тогда резкая врезка, умышленное разрывание общей ткани было бы не только «желательно», но и закономерно необходимо. Именно так, резким звуком врывается дальше тема противника (см. описание выше). А дальше «стычка» тем обоих противников скрещивается поединком из сталкивающихся кусков. Сперва она идет как столкновение монтажных кусков, резко противоположных по композиции и по строю: *белые рыцари — черные русские войска; неподвижные русские войска — скачущие рыцари; открытые живые, переживающие лица русских — закованные, железные маски* вместо лиц у рыцарей и т. д.

Эта мысль о столкновении врагов сперва дана как *столкновение контрастно скомпонованных монтажных кусков*: так решается эта первая вводная фаза боя — боя, решенного пока без *физической игровой соприкосновения войск*, но вместе с тем боя, уже звучащего через столкновение пластических элементов оформления обоих антагонистов.

Конечно, ничего подобного между куском V и всеми остальными быть не может. И кстати же сказать, несмотря на то, что все признаки куска V противоположны всем признакам других кусков, он все-таки не выскакивает и не вырывается из их единства.

Чем же это достигнуто?

Очевидно, не чертами самого куска, который, как мы видели, всеми своими чертами отрывается от других.

Что же тем не менее «вплавляет» его в их среду?

Искать этого надо, видимо, *за пределами* самого куска.

И если мы взглянем на весь развернутый фронт изображений, то мы быстро обнаружим, что есть еще два куска, которые в более слабой степени прочерчивают ту же самую перевернутую кривую свода, характерную для спадающей линии черной скалы куска V.

Расположены эти куски по разные стороны от куска V, то есть один из них по времени предшествует ему, другой — следует за ним.

Другими словами, один кусок пластически *подготавливает* появление куска V. Другой — снова сводит его «*на нет*».

Оба куска как бы «амортизируют» его появление и исчезновение, которые без них были бы чрезмерно резкими.

При этом оба куска еще и *равно удалены* от куска V (по количеству промежуточных между ними изображений).



Рис. 14

Эти куски: кусок II и кусок VIII.

Действительно, если мы прочертим по ним основную направляющую линию их главных массивов, то увидим, что линии эти совпадут с линией контура скалы из куска V (рис. 14).

В отличие от того, что происходит в куске V, в кусках II и VIII эта линия *физически* не прочерчена, но она служит *конструктивной линией*, по которой возведены основные массивы обоих кусков II и VIII.

Кроме этих основных средств спайки куска V с остальными есть еще любопытные «скрепы» этого куска с кусками, *рядом стоящими*.

С кадром IV он связан... флажком на скале, который как бы продлевает игру флажков по фронту куска IV; и последний музыкальный акцент флажков, собственно говоря, уже совпадает с появлением флажка в кадре V.

С куском же VI кусок V связан тем, что в самой левой части кадра виден черный контур низа скалы.

Этот низ скалы здесь важен не только по пластически композиционным соображениям, но и по чисто топографически информационным: он дает представление о том, что войска расположены действительно у подножия Вороньего Камня. Несоблюдение таких, казалось бы, «информационных мелочей», к сожалению, встречается в наших фильмах чересчур часто и, суммируясь, ведет к тому, что часто вместо отчетливой дислокации целого боя со своей определенной топографической и планировочной логикой мы имеем дело с истерическим хаосом схваток, сквозь которые никак не уловить общей картины разворачивания и поступи всего события в целом.

При всем этом, однако, надо иметь в виду, что композиционное *единство* здесь достигается, как ни странно, еще и тем самым обстоятельством, что кусок V дает противоположность *зеркального* порядка. И поэтому здесь ощущается такое же единство, какое ощущается *количественно* в одной и той же величине, представленной со знаком *плюс* или *минус*.

Совсем иначе воспринималось бы дело, если бы в куске V, например, была бы не только та же самая, хоть и перевернутая *кривая* свода, а *ломаная линия* или *прямая*. Тогда бы она приравнялась бы к перечисленным противоположностям дальнейшего порядка (черное — белое, неподвижное — подвижное и т. д.), где мы имеем дело с *качествами* полярно-различными, а не с одинаковыми *количествами*, снабженными лишь разными *знаками*.

Но эти соображения общего порядка могли бы нас завести слишком далеко.

Воспользуемся здесь лучше тем обстоятельством, что мы теперь можем со спокойной совестью вычертить общую схему звукозрительных соответствий и кривую их движения на протяжении

всего эпизода. (При повторном прочтении самого разбора рекомендуется следить за рассуждением, имея перед глазами эту схему.)

В подробности гармонической игры повторов и вариаций мы здесь не входим. В этом отношении схема говорит сама за себя как строчкой разбивок, так и строчкой движения типовой фигуры.

Остается, однако, коснуться еще одного вопроса.

Дело в том, что мы в самом начале статьи высказали общий принцип, согласно которому достигается звукозрительное единство и соответствие: мы определили его как единство обоих «в образе», то есть через единый образ.

Сейчас же мы обнаружили, что пластически-музыкальным «объединителем» оказался росчерк того движения, который несколько раз проходит, повторяясь, через все построения в целом. Нет ли здесь противоречия и можем ли мы, с другой стороны, утверждать, что в нашей типовой для данного отрезка линейной фигуры есть известная «образность», к тому же образность, еще и связанная с «темой» куска?

Всмотримся в нее на общей схеме жеста (см. рис. 1).

Если мы постараемся прочесть ее эмоционально, применительно к сюжетной теме отрывка, то на поверку окажется, что мы здесь имеем дело со своеобразной обобщенной «сейсмографической» кривой некоторого процесса и ритма *тревожного ожидания*.

Действительно, начиная от состояния относительного покоя идет напряженно (см. выше) нарастающее движение — легко читаемое как напряженное вглядывание — ожидание.

К моменту, когда напряжение достигает предела, происходит внезапная разрядка, полное падение напряжения, как вырвавшийся вздох.

Сравнение здесь вовсе не случайно, ибо это даже не сравнение, а... прообраз самой схемы, которая, как всякая *живая* композиционная схема, всегда есть сколок с известного эмоционально окрашенного действия человека; с закономерностей этого действия; с его ритмов.

И фрагмент *a-b-c* совершенно отчетливо воспроизводит «затянутость дыхания» — задержанного выдоха, в то время как грудная клетка готова разорваться от нарастающего волнения, неразрывного с усиленным втягиванием воздуха в себя — «Вот-вот проступит на горизонте враг». «Нет. Еще не видно». И облегченный выдох: грудная клетка, дыбившаяся вверх, вместе с глубоким выдохом спадает вниз... Даже здесь, в строчке описания, невольно ставишь после этого... многоточие, многоточие, как пульсирующий отыгрыш реакции на только что нараставшее напряжение.

Но вот вновь что-то задело внимание... Снова неподвижная остановка с новым начальным аккордом новой музыкальной фразы перед тем, чтобы снова через нарастающее напряжение подняться до соответствующей точки, снова падение и т. д. И так идет весь

процесс, равномерно, неизменно повторяясь с той монотонной повторностью, которая делает подобное ожидание нестерпимым для ожидающих...

Расшифрованная таким образом наша кривая подъемов, падений и горизонтальных отзвуков вполне обоснованно может считаться предельным графическим *обобщением* того, во что может воплотиться *обобщенный образ* процесса некоего взволнованного ожидания.

Свое реальное наполнение точным содержанием, свой *полный образ «ожидания»* это построение получает лишь через *всю полноту кадра*, то есть тогда, когда эти кадры наполнены реальным пластическим *изображением*, однако таким, которое окажется оформленным композиционно согласно той схеме, что в *самом обобщенном виде прочерчивает эту же тему* (то есть согласно нашей схеме).

При этой не меняющейся *обобщенной схеме* эмоционального содержания сцены, музыкально повторяющейся несколько раз подряд, на долю пластической стороны, на долю *сменяющихся изображений* кадров выпадает роль нарастания напряжений.

И в нашем эпизоде мы видим, что нарастающая интенсивность вариаций в *изображениях* проходит последовательно по ряду измерений:

1. Тонально (I).
2. Линейно (III–IV).
3. Пространственно (VI–VII–VIII).

4. Объемно (массивами крупных планов) и одновременно же игрово (игроу этих крупных планов VIII–IX–X).

При этом самый порядок отыгрыша их именно в *такой* последовательности тоже вовсе не случаен. Он тоже составляет отчетливо нарастающую линию от «смутной», неконкретной, тревожной «игры света» (выход из затемнения) вплоть до явной конкретной *игры человека* — реального персонажа, реально ожидающего реального противника.

Остается ответить лишь еще на один вопрос, который с неизбежностью ставится всяким слушателем или читателем, когда перед ним развертывается картину закономерностей композиционных построений: «А вы *заранее* это знали? А вы *заранее* это имели в виду? А вы *заранее* все это так рассчитали?»

Подобный вопрос обычно раскрывает полную неосведомленность вопрошающего в том, каким порядком в действительности идет творческий процесс.

Ошибочно думать, что предвзятым составлением режиссерского сценария, каким бы «железным» он ни именовался, заканчивается творческий процесс и процесс начертания таких нерушимых композиционных формул, которые априори определяют все тонкости конструкции.

Это совершенно не так или в лучшем случае лишь в известной мере так.

Особенно же в тех сценах и эпизодах «симфонического» порядка, где куски связаны динамическим ходом развития какой-либо широкой эмоциональной темы, а не ленточкой сюжетных фаз, которые могут разворачиваться только в определенном порядке и в определенной последовательности, предписываемых им житейской логикой.

(Например, в том же «Ледовом побоище», с одной стороны — разобранная картина рассвета или атака рыцарей, а, с другой стороны, скажем, необходимость ставить *ожидание боя перед боем*, а *завершение боя... после боя*. Между этими полюсами есть ряд промежуточных возможностей. Так, например, сцена с оглоблей Васьки Буслая кочевала по общей картине боя, несколько раз меняя свое место, в связи с общей симфонической компоновкой и перекomпоновкой движения перипетий боя.)

С этим же вопросом тесно связано и другое обстоятельство, а именно то, что в самый период работы не *формулируешь* те «как» и «почему», которые диктуют тот или иной ход, то или иное выбираемое «соответствие». Там обоснованный отбор переходит не в *логическую оценку*, как в обстановке постанализа того типа, который мы сейчас развернули, но в *непосредственное действие*.

Выстраиваешь мысль не умозаключениями, а выкладываешь ее кадрами и композиционными ходами.

Невольно вспоминаешь Оскара Уайльда, говорившего, что у художника идеи вовсе не рождаются «голенькими», а затем одеваются в мрамор, краски или звуки.

Художник мыслит непосредственно игрой своих средств и материалов. Мысль у него переходит в непосредственное действие, формулируемое не формулой, но формой. (Пусть мне простят эту аллитерацию, но уж больно хорошо она раскрывает взаимосвязь всех троих.)

Конечно, и в этой «непосредственности» необходимые закономерности, обоснования и мотивировки *такого именно*, а не *иного* размещения проносятся в сознании (иногда даже срываются с губ), но сознание не задерживается на «досказывании» этих мотивов, — оно торопится к тому, чтобы *завершить само построение*. Работа же по расшифровке этих «обоснований» остается на долю удовольствий пост-анализов, которые осуществляются иногда через много лет спустя после самой «лихорадки» творческого «акта», того творческого «акта», про который писал Вагнер в разгаре творческого подъема 1853 года, отказываясь от участия в теоретическом журнале, задуманном его друзьями: «Когда действуешь — не объясняешься»*.

Однако от этого сами плоды творческого «акта» нисколько не менее строго или закономерны, как мы попытались показать это на разобранном материале.

ОПРЕДЕЛЯЮЩИЙ ЖЕСТ

Главное, о чем, при исключительном применении анализа, по-видимому, не думают, — это то, что каждый анализ предполагает синтез...

...Есть ли более высокий синтез, чем живое существо? И сколько приходится нам биться с анатомией, физиологией и психологией, чтобы составить себе хоть приблизительное понятие о том комплексе, который постоянно вновь восстанавливается, на сколько бы частей мы его ни растерзали...

Gёtte, «Dichtung und Wahrheit»

Мы закончили путь нашей статьи сквозь проблемы звукозрительных сочетаний. По ходу ее мы расширили тему этих соответствий и увидели, что соответствия эти пронизывают все слои художественного произведения. Что одна и та же теза или тема, как бы даже интеллектуально-абстрактна она ни была, может образно претворяться в произведении через любые его элементы: через игру света, через игру цвета, через игру музыки и звуков, через игру линейных построений, через росчерк жеста, через пространственное перемещение танцем, через умело подобранные комплексы явлений природы (например, пейзаж) и т. д. и т. д.

Одни из них — и в пределе: форма точной логической формулировки — подавляют ясностью и отточенностью мысли за счет чувственного эффекта, другие — [оперируют] чувственным богатством эмоционального воздействия за счет определенности и точности обрисовки тезы (музыка, краски, свет).

Но вопрос сейчас не в этом факте, достаточно обстоятельно рассмотренном по ходу статьи.

Но в том, как же это возможно? Где основы этих возможностей воздействия? Как, в конце концов, *мы* обязаны оперировать в условиях наличия этих возможностей?

Впечатление такое, что одна и та же тема как бы говорит многообразием разнообразнейших языков.

Языком звуков и языком цвета, языком жестов и языком пространственных перемещений, языком пейзажей и языком геометрических фигур и т. д. и т. д.

И высокосортное законченное произведение искусства кажется сложным многоголосым произведением, где полифония голосов строго подчинена одной основной ведущей идее произведения.

Правда, чаще оно походит скорее на вавилонское столпотворение, где «языки перемешались», — настолько (чаще всего) вразброд говорят отдельные языки, звучат отдельные голоса разных областей выразительности.

Но для того, чтобы ими сознательно распоряжаться и управлять, нужно прежде всего точно знать, *«кто»* эти голоса, *откуда* они, *что означают* собою эти разные «языки», каждый на своем наречии и в своих пределах отчетливости говорящий об единой сквозной тезе произведения.

«Языки» здесь — не случайный образный оборот речи или «поэтическое сравнение», какими обычно говоришь, чтобы скрыть свое незнание точного облика явления.

В данном случае здесь не так. То, что мы называли языками, — действительно языки. Больше того — исторические стадии развития одного и того же языка.

Стадии развития, как бы слоями наслоенные друг на друга и всеми слоями зараз говорящие об одном и том же: каждый говорит *лишь средствами*, ему доступными, но одновременно же *средствами*, *только ему* и доступными.

Но и слово «слои» здесь — не образная «отговорка», а подлинный факт. Ибо так «слоиста» структура центра нашего мыслительно-чувственного аппарата — мозга.

Восходя по эволюционной лестнице от вида к виду, мозг наслаивает все новые и новые пласты все повышающегося качества умственных функций, вырабатываемых «ролью труда в очеловечении обезьяны»*.

От первичного управления спинномозговым аппаратом, дальше чего никогда не уходят насекомые, до центров высшей нервной деятельности, локального связанных с лобными долями мозга, слоями расположены промежуточные стадии напластования. И человек, оперирующий в первую очередь преимущественными для его стадий развития центрами высшей нервной деятельности, одновременно действует и всеми слоями прежних «сознаний» — от высшего интеллектуального через низшее чувственное мышление вплоть до области пережиточных первичных рефлексов и тропизмов.

Для каких-то стадий развития каждый из этих «слоев» являлся «потолком» умственных и прочих проявлений. В соответствии с ним строились и образ поведения, и система ранних стадий того, что можно было бы обозначить речью.

Ну вот, те языки, что мы перечислили выше, и являются подлинными стадиями развития языка, отвечающего разным стадиям развития сознания разными слоями, расположенными (даже анатомически!) в нашем аппарате высшей нервной деятельности.

Язык — это средство выражать себя и устанавливать общение.

Так устанавливают общение и выражают себя последовательно на разных стадиях эволюционирующие существа. Представители каждой стадии существуют вокруг нас, и каждый язык области искусства, отвечающий частичному слою сознания, мы можем встретить в образе законченного представителя.

Перечислим самые броские формы «языков», которыми мы оперировали выше, и укажем, к каким этапам эволюционного развития они принадлежат, каким соответствуют.

В свое время мы говорили о «двух слоях» сознания — логическом и чувственном. Которые в своем взаимодействии определяют диалектику художественного произведения*.

Причем вся область приемов формы укладывалась [нами] в особенности, свойственные чувственному мышлению.

То, чем мы оперируем сейчас, несколько не снимает изложенной картины. Ибо основное принципиальное деление проходит как раз в этом делении на два.

То, что мы делаем сейчас, — это углубление в крыло чувственного мышления и проникновение в те его области, которые лежат уже вовсе на низших гранях этого чувственного мышления (а пожалуй, даже уже и за ним). Мы коснемся здесь только нескольких из них.

Какое громадное значение, например, имеет проблема *сбалансированности, уравновешенности* и отсюда *игры масс* в любом произведении!

Нечего говорить здесь об архитектуре, где на долю этого приходится даже не только эстетические требования, но и необходимая конструктивная устойчивость здания. Шопенгауэр, например, считал основой эстетики архитектуры сопротивление здания силе притяжения частей его к земле". Но «сбалансированность» и «уравновешенность» требуются и от колорита и композиции картины, и в ходе развития драматического действия и т. д. и т. д.

В этих случаях подобные требования явно синэстетичны и «переносны» по смежности от областей, где это [требование] — фактическая проблема (например, в той же архитектуре). Ведь ясно же, что чисто физически, пудовыми гирями или килограммами, пролог плохо сбалансированной пьесы не может «перевесить» остальную часть драмы или плохо уравновешенная цветовая композиция не заставит картину косо висеть на гвозде.

Между тем, известна стадия развития, когда «живое существо» подчинено в основном только этим закономерностям, связанным с вопросами притяжения и соответствующего уравновешения. Это стадия геотропизма, когда весь комплекс выразительных движений сводится к тому, что корень растения — а носителем языка этой стадии является именно он — всегда стремится к низшей точке, наиболее приближенной к центру притяжения Земли. В человеческом выразительном движении — в этой его пластической речи — элемент взаимодействия с силами притяжения, то есть с собственным весом и вытекающими отсюда проблемами равновесия, играет не менее [важную], хотя уже целиком подчиненную роль. (Роль эта была почти шопенгауэровски гипертрофирована в так называемой «биомеханике», где она в теории почти целиком поглощала все остальные проблемы выразительного движения*.)

Очень близко к геотропизму стоят явления гелиотропические. Они опять-таки особенно ярки уже [у] наших самых древних предков — растений. Это всем известная способность листьев всегда поворачиваться к солнцу. Поэтому, например, наш подсолнух по-французски называется гораздо более метко — солнцеворотом (*tournesol*). На стадии насекомого это заставляет мотылька лететь в огонь свечи. А «пережиток» этого и у нас следует искать не только в сложных опосредствованиях вроде бальмонтовского «Будем, как солнце», иронически осуществленных Маяковским в странном эпизоде на Акуловой горе*, но в той категорической формуле, под знаком которой издаются годами руководства по искусству рекламы, например, фирмой электрических лампочек «Osram». [Реклама] гласит в запоминающейся аллитерационной формуле (см. любую брошюру): «Licht lockt Leute» — «Свет привлекает людей».

И действительно — уберите от человека все, кроме восприятия самого грубого световосприятия — простого различия света и

тмы, то есть поставьте его на уровень диапазона психического развития... растения или бабочки, обладающих гелиотропизмом, как он сейчас же начнет себя вести точно так же: погруженный в полную темноту, где будет одна лишь точка света, он, конечно, устремится к ней. В том случае, конечно, когда у него не будет иных мотивов — скрыться от света, например, будучи вором, но это уже выведет его из условий приравненности к растению — растения бывают «людоедами» (насекомоядными), но не жуликами!

Народное выражение «[пригласить] на огонек» сохранило эту тенденцию, а изыски светорекламы их эксплуатировали. В кинофотографии же эта продуманная игра *отталкивания во тьму и привлечение светом* — будь то в ритмически продуманной смене образов (монтаж «по свету») или сквозь отдельные его элементы (освещение кадров) — держит в постоянной вовлеченности те «слои» восприятия, которые целиком связаны с сохранившимся и в нас гелиотропизмом.

Прямым деривативом от этого первичного гелиотропизма является и непосредственная игра воздействиями цвета. С одной стороны, возможность их различения уходит довольно глубоко и встречается, например, у пчел, с другой стороны, черно-белый мир сохраняется довольно долго, и собак, например, сильно подозревают [в том], что они вне условий особого воспитания видят мир как киноленту до прихода в нее цвета. Некоторые авторы идут дальше и отрицают даже за человечеством на ранних стадиях развития не только слабую дифференциацию отдельных цветов, не говоря уже об оттенках, но даже цветовосприятие вообще.

Этим объясняет, например, доктор Бёкк полное отсутствие цветообозначений и цветоописаний в древнейших эпосах индусов и евреев (Библия), в «Илиаде» и «Одиссее»*.

Свои соображения д-р Бёкк подкрепляет еще одним наблюдением: [он пишет] о седом джентльмене, видевшем себя во сне черноволосым.

Достаточно известно, что строй сна по всем признакам своим протекает по особенностям форм раннего мышления — чувственного. Поэтому столь часто приходится наталкиваться на сравнение метода искусств с «методом сна». Сказки же, и мифически наиболее непосредственно-чувственные, не только по строю формы, но и по строю фабулы целиком снопоподобны. В произведениях реалистических же эти элементы сохраняются только за областью формы.

Так или иначе, вполне допустимо, что на стадии сонного сознания оно должно и по спектру отвечать стадии раннего мышления, то есть быть черно-белым. Фасцинация рисунков blanc et noir¹, например, Валлотона или Мазерееля* должна иметь какие-то достаточно глубокие слои чувственных предпосылок. Окрашенность или неокрашенность моих собственных снов мне никак не удастся проверить. Это, вероятно, оттого, что мой материализм достиг той стадии, когда уже ничего не снится. Слава богу, что от этого достаточ-

1. ...в черном и белом (франц.)...

но еще далеко до той степени материализма, которую Гейне приписывает французам: «Они настолько материалисты, что никому не снятся!»

Вообще же, если соглашаться с д-ром Бёкком, кстати сказать, одним из первых поклонников Уитмена, его другом и биографом, то, видимо, все же с оговоркой, что отсутствие цветоописаний, — вероятно, показатель цветовой слепоты не эпохи создания этих эпосов, но времен значительно более древних. Тогда, может быть, этой цветодифференциации и не было, в эпос же оно и сходит как продолжение отсутствия этих описаний «по традиции». [перейдя] во времена, когда самая предпосылка отпала. Нельзя же утверждать, что из того факта, что самостоятельный ландшафт, как тема, в живописи появляется достаточно поздно (в литературе еще позднее), [следует, будто] до этого времени люди не видели пейзажа! Как, с другой стороны, нельзя не отметить, что абстрагирование пейзажа от человека было процессом очень сложным и длительным, и [их неразличение] занесло в остальном в очень высокоразвитые эпохи этот пережиток комплексного мышления, не способного еще выделять из сложной ситуации отдельные элементы.

Косвенным подтверждением в пользу Бёкка могло бы служить еще и то обстоятельство, что красочные вкусы «примитивов» всегда более яркие, резки и лишены нюансов. Тогда как с восхождением по культурной лестнице тона становятся менее бросающимися в глаза, смешанными и нюансированными. Это могло бы свидетельствовать не только об улучшении цветотехники, но и о более интенсивном и утонченном непосредственном цветовидении, не требующем первоначальной яркости и более требовательном к оттенкам. Резкие колористические рецидивы в последние периоды — как «регрессивной» несомненностью своих носителей, так и своим цветовым *rappel à l'ordre*¹ — тому, пожалуй, яркое свидетельство*.

Здесь во многом заложены предпосылки к тому, почему нас непосредственно-волнующе втягивает игра смены чувств. Их перехода друг в друга, их расхождения из одного [состояния] во многие и т. д. В этом — воссоздание сложнейшего процесса, эволюционно проделанного психической стороной нашей человеческой особи в веках своего развития. И соответствующие «слои», связанные с разными в этом направлении этапами и переходами из одного в другой, не могут ответно не «вибрировать» и активно втягиваются в подобную игру цветового экрана.

Тот факт, что словесной речи предшествуют нечленораздельные эмоционально окрашенные звуки, а еще ранее язык жестов — настолько известен, что здесь мы на нем в подробностях останавливаться не будем. Об этом многое написано Н.Марром, называющим эту речь — линейную речь*.

И связь этой речи и соответствующих слоев сознания с линейным началом композиции произведения и предпосылкой жеста к ним — совершенно очевидна. Этот «слой» привлекает как линия

1. ...призывом к порядку (франц.)...

развития и течения динамики произведения и как графическая композиция статических элементов произведений.

Особо интересно отметить, что и мизансцена, как исчерпывающая частная разновидность речи, тоже существует в природе. В интересной книге «Die Sprache der Bienen»* подробно разбирается вопрос взаимного общения пчел, в частности, удивительное умение передавать друг другу сведения о «медоносных районах» без того, чтобы просто показывать дорогу туда. И автор ее расшифровывает очень любопытную систему «танцев»-перемещений, посредством которых «мизансценно» происходит какое-то «взаимопонимание» представителей пчелиного рода!

И так по всем признакам.

Но существенным остается то, что слои эти едины, как един в звучании оркестр, слагающийся из пластов-линеек отдельных партий. И как в нем каждый голос говорит свое об едином замысле вещи, и своим голосом и своими средствами толкует и выражает все объединяющую тему, так и здесь через многоголосую полифонию говорит объединяющее их «по вертикали» единство чувств и замысла.

И, таким образом, наше обозначение «вертикального» монтажа приобретает гораздо более глубокое значение: образ его — уже не сколок со странички партитуры, но подлинный образ того, как до глубиннейших глубин в творении охвачено все наше сознание и все его «слои».

К чем большему числу слоев и чем к ним интенсивнее будет вызывать законченное произведение, тем сильнее будет его захват, тем по большему числу каналов будет ввергаться замысел автора в восприятие зрителя, тем больше он будет охвачен *вещью* в целом.

В этом смысл полифонного строения, а синэстетический феномен дает нам возможность от любого признака, наиболее близкого автору, восходить через ощущение соответствий к воплощению своего образного замысла через все черты произведения.

Сейчас с серьезным переходом нашего звукового кино к кинематографу звучаще-цветовому это важнее, чем когда-либо*.

Почему же сей творческий акт протекает в такой усугубленно нервной обстановке? Почему такая дикая раздражительность и пр., и пр.?

По той простой причине, что психический акт, сопутствующий здесь акту творческому, весьма сложный.

И состоит он в том, чтобы усилием воли сдвинуть свой мыслительный аппарат на иную фазу сознания. На ту фазу мышления, когда нет еще строгой дифференциации между отдельными видами восприятия. Когда еще способен видеть... звук и способен слышать... краски.

Всякий нормальный человек в известной степени обладает этим качеством. Недаром он говорит о «кричащих» красках или о «про-

зрачной» музыке, о «глубоких» тонах в живописи или о «пестроте» оркестровки. Для него это — условный знак.

У психопата же эта способность заострена до того, что на полотне ковры он спотыкается, ощущая отдельные его полосы как ступеньки, расположенные на разной высоте.

Здесь она становится второю реальностью — иллюзорной реальностью, принимаемой за действительность.

И между обоими стоит то, что делает художник, оперирующий и элементами действительности и элементами иллюзии — *воссозданием этой действительности в реалистических живых образах*.

И потому художнику, работающему в этой области, нужно обладать этой способностью в очень большой степени. Об этом писал еще Бодлер*.

Но вместе с тем, эта способность у него должна быть не бесконтрольна.

И в этом ошибался еще Рембо, считавший, что художник должен себя искусственно «сводить с ума»*, чтобы в полной реальности жить этими давно человечеством изжитыми чертами, овладевающими человеком лишь в припадках безумия, в припадках психического регресса.

И здесь-то секрет того мучительного психического напряжения, когда заставляешь себя слышать кусок фотографии, чтобы понять, какому «месту» музыки оно созвучно. Или когда заставляешь себя увидеть тот или иной пассаж музыки с тем, чтобы сообразить, с каким из сотни заснятых изобразительных кусков он «пластически» сочетается в унисон, в диссонанс, в совпадение или в желаемую степень расхождения!

Мучительность в том, что логикой тут ничего не сделаешь.

Мучительность в том, что надо себя «приводить» в некое «безумствующее» состояние.

Самая же главная мучительность в том, что должен принадлежать обоим слоям мышления.

Не можешь отдаться безумству до конца (пример Рембо нам показывает, к какому распадению это ведет). Но отдаваясь ему, тут же с железной логикой вынужден чеканить в структуру то, что подсказывает разум [для достижения] звукозрительного единства ощущения.

Тут *процессом* переживаешь то, что является *основным законом* самой природы произведения*.

И вне владения этой способностью, вне умения скользить и перескальзывать из логического мышления в чувственное и обратно, не теряя в первом второе и во втором первое, — нечего и думать браться за практическую звукозрительную композицию. (Да впрочем, и за всякое живое образотворчество: в разбираемом случае оно просто особенно наглядно и потому ощутимо.)

Воспитав и обострив же в себе эту способность, принципиально уже никак не сложно найти таинственную связь с $A-A_1$ и $B-B_1$, о которой мы говорили выше*.

Гоголь пишет: «густое слово», «красный звон», «яркий, как серебро, крик лебедя», «толстый бас шмеля», «острое пенье». Прозу Лермонтова он называет «благоухающей» и т. д.

Но и всякий простой смертный говорит: «прозрачная» музыка, «густое» звучание, «скачущий» ритм и т. д.

Всякому рисуется под музыку какой-то образ. Не обязательно предмет. Чаще некая форма. Еще чаще некое движение. При этом движение вовсе разное в зависимости от того, какой отрывок из какого произведения звучит в музыке.

Известен же такой, например, эпизод из жизни Гуно:

«Однажды в концерте он слушал Баха. Вдруг глубокомысленно он произнес: «Я нахожу, что в этой музыке есть что-то октогональное (восьмиугольное)». Сидевшая с ним в ложе дама быстро обернулась: «Я только что хотела сказать то же самое».

Лев Толстой идет даже дальше. Для него геометрия, да еще цветная, может служить определением... целого человека. У него Наташа Ростова, например, заявляет, что Пьер Безухов есть «синий квадрат».

Анекдот о Гуно приводит князь Сергей Волконский в предисловии к одной книге, речь о которой будет впереди*.

Светлейший переводчик слегка иронизирует по поводу этого случая. На мой взгляд, совершенно напрасно. В этих двух строчках скрыта или, вернее, раскрыта если не теория, то во всяком случае почти полная методика сочетания музыки (звукообраза) и изображения (пластического образа) именно так, как ими может и должно оперировать звуковое кино.

Для этого всего лишь надо линейный или цветовой элемент образа, что возникает созвучно с музыкой, взять за основу пластической композиции куска. Или среди готово-заснятых кусков найти именно тот, в котором это будет иметь место! Или, сочиняя музыку к куску, взять основное его композиционное движение (статическое или динамическое) и положить его в основу музыкального хода.

Просто! Не правда ли?

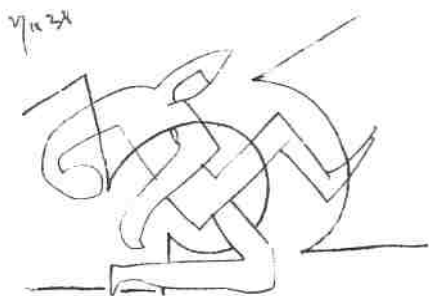
Просто или не просто. Доходчиво или не доходчиво. Однако остается основной и главный вопрос:

«Но как же это практически осуществлять? Как это конкретно делать?»

Может быть, и не совсем так просто... И первым возникнет вопрос: прекрасно, вы видите звукообраз таким-то пластическим образом, но какие у вас основания предполагать, что и зритель видит дело так же?

Тут приходится ответить лишь одним. К знаменитому изречению Домье: «Нужно принадлежать своему времени» («Faut être de son temps») — без чего вообще невозможно никакое живое общение

со своей аудиторией и взаимное понимание, к изречению этому надо здесь добавить: «Faut être de son espèce» — следует быть с ним одного круга образов и представлений. То есть быть плотью от



Из цикла «Музыкальные идеи»

плоти и кровь от крови своей аудитории, жить ее чувствами, ее представлениями, ее образами, не отрываться от круга ее интересов и мыслей... А разве это не такое же условие для любого элемента произведения искусства? И разве чуждая аудитории речь не обрекала на непонимание и неприятие широкой массовой аудиторией таких интересных картин, как «Депутат Балтики» или «Щорс»?*

Второй же элемент здесь тот, что мое индивидуальное в данном случае видение, пусть не во всем совпадающее с видением аудитории, — хотя моя спайка кусков со своей стороны уже приобретает своеобразную «наводящую» в этом направлении роль, — мое видение было достаточным средством для по-своему закономерного, последовательного и на всем протяжении фильма единого (моего индивидуального) типа вертикального сцепления кусков. То есть цельность достигнута, и эта цельность как таковая уже действует, как действует монумент независимо от того, каким составом в нем сцементированы глыбы и бронза, или как действует целый оркестровый комплекс, хотя индивидуальные мотивы композитора для тех или иных сочетаний могут отнюдь не совпадать с теми, какие бы управляли слушателями на его месте!

В самом изложении [проблемы] мы изложили и то, как это делать. Возьмем самый легкий случай композиционного единства — монтажного через ритм. Возьмем соответствие, идущее под знаком линейной композиции, вторящей ходу музыки (кадр).

Как видим, их соизмеримость не непосредственна, а [достигается] через движение. Если в первом случае [дело] — в движении *самого предмета*, то во втором — в движении *глаза по его линии**.

Но если мы возьмем цветовую композицию (цвет кадра) и, скажем, хроматическую часть музыки, то снова объединителем здесь будет движение. Уже не перемещение — предмета ли (первый случай), глаза ли (второй случай), — но *колебательное* движение, разная *частота*, говорящая нам цветом.

Итак, и здесь, как и во всем, вопрос в окончательном виде всегда сводится к движению (Плеханов)*. Однако нам этого все еще мало. Есть эмоция художника. И есть росчерк движения в созданном образе.

Остается установить их связь.

И связь их в эмоциональном росчерке движения — в *жесте* художника, лежащем в основе всех его художнических проявлений.

«И тогда на место знаменитого изречения Ганса Бюлова*: «В начале был Ритм», мы поставим более точную и вместе более общую формулу: в начале был Жест» (Jean d'Udine, «L'Art et le Geste», 1910).

Чем больше приближаешься к старости, тем более отчетливо видишь, какое громадное значение для собственного роста и развития имеют самые первые впечатления из той области, в которой потом придется работать.

Отпечаток их останется надолго, ибо самое впечатление помогало определяться индивидуальности. Еще нет возможности критических противопоставлений, ибо еще нет других представлений, и первые впечатления врезаются и определяют склад ума, вкуса и увлечений на многие годы. Так бывает не только вкусово. Так бывает и мировоззренчески.

В тот возраст, когда юноше пристало увлекаться Новалисом, Шатобрианом или Вальтер Скоттом и прочей романтикой, — мой нрав во многом определяли Бернард Шоу («Шоколадным солдатиком») и Шопенгауэр*. И не знаю, хорошо ли это, или нет. Думаю, что скорее плохо.

В вопросах теории искусства тоже где-то на очень ранних ступенях моего интереса к этой области у меня тоже значится такая впечатляющая встреча. В тот период, когда на базе уже каких-то опытов, какой-то работы, даже какой-то школы меня начали обступать всякие «роковые» вопросы о том, «что к чему» внутри самой механики искусства, мне попадает одна книга. Она не слишком популярная, не чересчур распространенная, никем не рекомендованная и нигде не одобренная. Позднее попавшийся мне русский перевод ее начинался с такой характеристики:

«Настоящая книга представляет любопытное явление среди сочинений по эстетике; она совмещает редко сочетающиеся условия: это здание, возникшее из тончайшей художественной отзывчивости и утвержденное на фундаменте почти устрашающего своею откровенностью материализма». (Перевод сделан в 1911 году!)

Меня в равной мере пленили обе эти черты французского подлинника этой книги — «Искусство и жест» Жана д'Удина (Jean d'Udine, «L'Art et le Geste». Paris, Alcan, 1910).

Эта встреча была, на мой взгляд, очень полезной. Культ Хеллерау и его системы ритмической гимнастики, преклонение перед его магом и волшебником Жаком-Далькрозом и перед Айседорой Дункан меня не заразили*. На это у меня были довольно определенно сложившиеся взгляды и оценки далеко не в их пользу.

Но с двумя явлениями, на которые она впервые натолкнула мое внимание, мне неизменно периодически приходилось иметь дело сквозь всю мою собственную практику, а особенно в попытках теоретического осмысления ее и передачи ее опыта в учебном порядке.

Это, во-первых, понятие о синэстетике.

Это страшное слово — не более как научное обозначение для той способности «видеть звук» и «слышать цвет», о чем мы говорили выше. Впрочем, этот термин покрывает и ту же особенность и по всем прочим линиям смещения чувств.

Мы уже приводили Бодлера и Рембо. Добавим для наглядности еще несколько примеров.

Бальзак («Серафита»):

«Свет переходил в мелодию, мелодия переходила в свет, цвета были светом и мелодией, движение было числом, одаренным речью».

Шлегель:

«Статуи переходят в картины, картины в стихи, стихи в музыку, и — кто знает? — быть может, когда-нибудь отличная церковная музыка вознесется в воздух в виде собора?»*

Книга вышла в свет задолго до полного торжества кино, но как раз на кино, как, пожалуй, нигде в такой мере, подтверждается как этот принцип, так и принцип синэстетики.

На практике же, в особенности же в работе учебной или аналитической, без учета этого фактора жеста как первичного определяющего импульса к созданию образа вообще же немислимо обойтись.

И интересно, что в той наиболее сложной области киноискусства, которую мы сейчас разбираем, — в вопросе звукозрительного монтажа именно жест является ключом для создания синэстетического единства между изображением и звуком.

И это от того, что жест есть тот первичный эмбрион выразительной формы, в которую изливается эмоция, [эмбрион], который средствами умного ремесла и мудрого мастерства в зависимости от области приложения разрастается в полноту образа, пластического или звукового, цветового или музыкального, или объединяющего всех их образа звукозрительного.

Еще А.Н.Островский требовал от актера:

«Чтобы стать вполне актером, нужно приобрести такую свободу жеста и тона, чтобы при известном внутреннем импульсе мгновенно, без задержки, чисто рефлексивно, следовал соответствующий жест, соответствующий тон. Вот это-то и есть истинное сценическое искусство, оно-то только и доставляет поднимающее, чарующее душу эстетическое наслаждение» (А.Н.Островский, «Записка о театральных школах»)*.

Но тон — это зазвучавший жест. Даже чисто физически, ибо [тон] является продуктом повышенного ряда, вибрирующего движения — движения голосовых связок. Обыкновенное движение, перенесенное в среду увеличенной чувствительности, совершенно так же вызывает реальное звучание жеста — см., например, «Терменвокс» и другие аппараты Термена — хотя бы «звучащую площадку», показанную в 1932-м году на концерте в Нью-Йорке*.

И интонация — по-своему — такое же движение, как кривая жеста, и так же ложится в схему графика, как и он.

Но тон и интонация делают музыку.

А интонация, произносимая бессловесным мычанием, родит ритм, форму и образ стиха (см. «Как делать стихи» Маяковского)*.

И поэтому Вагнер пишет, что «музыкальное и поэтическое искусство становятся понятными... лишь через танцевальное искусство»*.

А ударник в оркестре джаза кажется именно таким создателем музыки — через бешеный пляс, ударяющийся в систему барабанов и тарелок и этим создающий музыку джаза.

И вовсе так же поступает кинорежиссер. Но жест его проходит не только сквозь свои конечности, не только через действия его актеров,

но и через бесчисленное множество движений масс, пейзажей, игру света и все мыслимое и немислимое многообразие кадров.

А интонация его [проявляется] не только через собственный голос, оркестр голосов его ансамбля, но через все многообразие музыкально-звукового ряда, которым движется звучащая доля фильма.

И всюду неизменно у каждого в основе, в исходной точке, в начальном моменте, стоит одно и то же: идейно направленная эмоция и страсть, рвущаяся к воплощению в образ.

И магическое средство первичного жеста, из которого [растет остальное].

Но [как] вести исследование этого жестового начала?

Его легче всего вести сквозь линейный элемент пластической композиции, ибо кривые его и геометризм его фигур — это наиболее отчетливо сохранившийся росчерк жеста, след жеста, график пути его движения. Так все сводимо к жесту. А жест запечатлевается в графическую схему.

Демокрит даже вкусовые ощущения видит геометрически и телесно!

«348. Демокрит, приписывая форму каждому вкусу, считает сладкий вкус круглым и имеющим большую величину; кислый же — имеющим большую форму, шероховатым, многоугольным и некруглым. Острый (вкус) — соответственно его названию — острый по форме, угловатый, согнутый, узкий и некруглый. Едкий (вкус) — круглый, тонкий, угловатый и кривой. Солёный вкус — угловатый, большой, согнутый и равнобедренный. Горький же — круглый, гладкий, имеющий кривизну, малый по величине. Жирный же — узкий, круглый и малый» («Демокрит в его фрагментах и свидетельствах древности», Огиз-Соцэкгиз, 1935, с. 185).

Вряд ли кто из нас, современников, подпишет под этим! А потому не будем столь категоричными: не станем распространять геометрическую линию и форму, как след определяющего жеста, дальше тех пределов, где он себя оправдывает вполне. И эти пределы окажутся как раз теми областями, сочетание которых в едином образе нас и волнует: изображение и музыка. Для них это положение — рожденности из единого жеста и через общий жест сводимых в единство — безусловно верно*.

Не забудем, что все тот же жест недаром способен собою эквивалентно заменить... «тысячу тончайших силлогизмов» такой уважаемой персоны, как отец Тристрама Шенди*.

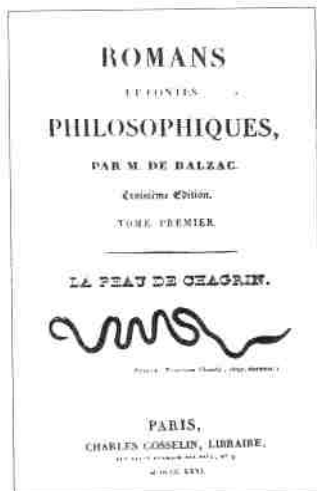
Вспомним это место:

«— Ничего не может быть хуже пожизненного заключения, — продолжал капрал, — и милее свободы, с позволения вашей милости.

— Ничего, Трим, — сказал дядя Тоби задумчиво.

— Когда человек свободен, — с этими словами капрал описал в воздухе концом своей палки вот такую линию:





Тысячи самых замысловатых силлогизмов моего отца не могли бы доказать убедительнее преимущество холостой жизни».

И кстати же вспомним, что Бальзак к изданию 1831 года для своих «Философских романов и рассказов» избрал эпиграфом не более и не менее, как именно... этот росчерк.

Без всяких комментариев, лишь с ссылкой: Sterne, «Tristram Shandy», chap. CCCXXII (глава 322-я). Жирным многозначительно змеится этот росчерк на заглавной странице первого тома, открывающегося «Шагреновой кожей» (см. рис.).

«В начале был жест», кажется, кричит он в противовес всем тем философическим книгам, которые открываются эпиграфом «В начале было Слово»*, украшая фронтиспис этим росчерком жеста — колыбели всех видов образности, жеста — единственного средства линейной соизмеримости изображения и звука.

Вторым моментом, на которое обратил мое внимание Жан де Удин, была решающая *исходная роль* жеста для создания произведений искусства.

И этот пример неожиданно перекликается с эпохами близкими: «— С поэзией дело я считаю сделанным, мне теперь надо работать над областью движений. Ведь у меня там будет очень сложная система движений, будут восходящие и нисходящие шествия...

Тут большое значение будут иметь *одежды* — я хочу целую симфонию одеяний, и надо так, чтобы они изменялись в цвете... может быть, часть световой симфонии будет именно в одеяниях...

... Скрыбин имел такой вид, точно он что-то хочет мне сказать, но не решается...

— У меня в «Действии» будут также и вкусовые ощущения», — сообщил он неожиданно...» (И.Сабанеев, «Воспоминания о Скрыбине», Музгиз, 1925, с. 287–288).

Для связи слуховых явлений с обонянием можно припомнить «рояль запахов» Эккартсгаузена, которого мы будем иметь случай цитировать еще и дальше:

«Мысль о гармонии цветов привела меня к мысли о гармонии запахов. Я взял в основание ароматические масла, и расположил их также по тонам музыки в следующем порядке:

Померанцевый,
Розмариновый,
Лилейный,
Гвоздичный,
Бергамотный,
Жасминный,
Розовый...»

Еще убедительнее всем известный пример «симфонии запахов» в описании разных сортов сыра из «Брюха Парижа» Золя*.

А берлинский журнал «Querschnitt» в номере восьмом за 1925 год приводит фотографию бара ароматов «законодателя мод Пуарэ» на Художественно-промышленной выставке в Париже. Бар этот составлен из духов по тому же принципу, как строятся бары для смесей коктейлей.

В лице Эккартсгаузена мы, как видим, встречаемся не только со сторонником идеи цветного фортепиано, но даже с усовершенствователем того, что существовало.

Противника этой идеи мы имеем в лице Иоганна Леонгарда Гоффмана, память о котором нам сохранил исторический экскурс Гёте [в] «Учении о цветах» («Geschichte der Farbenlehre»).

Гёте дает краткие сведения о его биографии, рекомендует его книгу для занимательного чтения, совершенно очаровательно критикует ее и приводит из нее выдержки (Johann Leonhard Hoffmann, «Versuch einer Geschichte der malerischen Harmonie überhaupt, und der Farbenharmonie insbesondere, mit Erläuterungen aus der Tonkunst und vielen praktischen Anmerkungen», Halle, 1786 — «Опыт истории живописной гармонии вообще и цветовой гармонии в особенности, с пояснениями, взятыми из музыки, и многими практическими примечаниями», Халле, 1786).

Это одна из ранних попыток создать систему цветовой гармонии, сделанной по аналогии с музыкой.

Гёте выписывает из него два столбца подобных параллелизмов, иллюстрируя ими мысль автора и энергично протестует — вполне обоснованно — против такого механического приравнивания стихии цвета к стихии музыки.

В § 748 своего собственного учения о цвете — «Farbenlehre» — он говорит о неизмеримости звука и цвета.

Но небезынтересны сами столбцы как образец систематизации в этой области, тянущейся еще от Аристотеля и Платона вплоть до новейших современных систем*.

Вот они. Сперва соображения общего порядка:

Свет	Звук
Темнота	Молчание
Светолучи	Звуколучи
Цвет	Тон
Чистая краска	Целый тон
Смешанная краска	Полутона
Нарушенная краска	Отклонение тональности
Светлота	Высота
Темнота	Глубина
Спектр	Октава
Повторяющийся спектр	Несколько октав
Chiaro-scufo	Унисон
Небесные цвета	Высокие тона
Земляные (коричневые) цвета	Контр-тона (Contra-töne)
Доминирующий цвет	Сольный голос
Свет и полутьма	Прима и втора, и т. д.

Менее абстрактно-курьезны и интереснее *цвето-тембровые* сопоставления:

Индиго	Виолончель
Ультрамарин	Виола и скрипка
Зеленый	Человеческий голос
Желтый	Кларнет
Красный (Hochroth)	Труба*
Розово-красный (Roseroth)	Гобой
Красный (Kermstroth)	[Продольная флейта] (Querflöte)
Пурпурный	[Валторна] (Waldhorn)
Фиолетовый	Фагот
Картина	Симфония

Остановимся на этом и не будем вдаваться в обстоятельную критику Гёте, особенно берущую под обстрел последнюю часть книги, где производится полная пересадка всех сторон теории музыки в область цвета, вплоть до рецептов того, как любой цвет из мажора может быть переведен в минор, как строятся цветовые аккорды и проч. и проч.

Гёте благодушно и остроумно полемизирует со всей этой чрезмерностью развития аналогий.

§ 748 его собственного учения о цвете гласит:

«Между цветом и звуком ни в коей мере не может быть сравнения; но оба они соотносятся с некоей высшей формулой, оба ведут начало от некоей высшей формулы — хоть и каждый по-своему».

К тому, как понимать эту «höhere Formel» <«высшую формулу»> и чем она является для произведения искусства, мы вернемся ниже.

Что же касается размежевания и отрицания всякого соответствия между звуком и цветом, Гёте несомненно уж чрезмерно ригористичен.

Подобная детализация оттенков красного цвета (четыре), из которых каждый имеет свой тембровый оттенок, напоминает схожий эксперимент, который производит Werner в книге «Sprachphysiognomik»*.

И здесь же — в предвидении будущего приведем образец того, как в самом звукострое слов-обозначений — через механизм подражательного Laut-Bild* — образуются в древних языках, мало деформированно дошедших до нас — подобные словесные оттенки вариаций глагольных, например, обозначений, вторящих каждому оттенку одного и того же движения-действия*.

Мы остановились на том, что движение, жест явились для нас исходным актом, определяющим пластическое формулирование образов в любой области; мы доказали, что образы эти отнюдь не абстрактный извлеченный геометризм, но что они глубоко связаны с темой, и, наконец, установили, что благодаря этому подобный исходный жест есть тот недостававший нам «вертикальный объединитель» явлений музыки и явлений пластических, какого мы искали с самого начала статьи.

Тот жест, та «линия его следа», с которой мы все время оперируем, занимает как бы среднее положение.

Чтобы распознать ее свойства и качества в полноте, поступим так, как подлежит поступать со всяким явлением, изучаемым в движении, в становлении, в переходе из качества в качества.

Для этого каждое установленное понятие надо исследовательски развести в стороны. Влево и вправо: в сторону, из которой оно, слагаясь, приходит, и в сторону, куда оно, видоизменяясь и развиваясь, переходит. Влево и вправо.

Поступим так и с тою «линией», которую мы обнаружили и обследовали.

Что будет от нее влево? Что — вправо? Очевидно, «влево» расположатся виды более примитивного звукозрительного сочетания, а «вправо» — виды более сложные.

Нетрудно разгадать, что будет слева. Здесь на самом крайнем фланге расположится простая тупая внешняя синхронность. То есть натуралистическая запись фактического звучания реального предмета, то есть та грань, которая по существу уже и искусство и не искусство. Немного правее от этой точки и левее от нашего случая расположится другой вид примитивных связей изображения и звука — примитивно-двигательный, то есть грубо ритмический, «внешне» ритмический, сказал бы я. То есть такой, где ритмическое движение в кадре и ритмическая нарезка монтажных кусков соответствует ритмическому ходу музыки. Конечно, и здесь непочатый край возможностей любой степени изысканности и сложности письма — от грубо метрического «акцентного» совпадения движений внутри кадра, или монтажных стыков с музыкальными ударами, вплоть до очень сложного «ритмического контрапункта» каких-либо синкопированных соответствий, кажущихся случайными несовпадениями.

Следующий случай, наш случай, — сложный вид внутренней синхронности движения через синэстетическое восприятие пластической формы звука и музыкального звучания линейного рисунка композиции. Его мы разобрали подробно.

Остается вопрос, куда же пойдут звуко-зрительные сочетания дальше, теперь уже вправо.

Остановимся на каком-нибудь осьмиугольнике Гуно, воплотившем для него музыку Баха, и спросим, можно ли этот осьмиугольник заставить достигнуть еще большей слиянности с музыкой, нежели давать лишь обобщающий и музыку и пластику образ?

Мы затруднились бы ответить, если бы нам в этом деле не помогли непосредственные впечатления от мастерства одного из величайших магов экрана — Уолта Диснея, который, как и другой Уолт — Уитмен, один из величайших американцев в области искусства*.

Дело касается «Микки Мауса» и «Силли Симфониз», при этом черно-белого периода.

Что Дисней принципиально абсолютно несравним ни с кем из прочих мультипликаторов — истина абсолютная.

Называть их рядом с ним — такая художественная бестактность, как произносить на одном дыхании имя «лоретки от лито-

графии» — Гаварни рядом с именем «Микеланджело карикатуры» — Домье*.

И дело здесь не только в том, что Дисней талантливее, остроумнее, технически более совершенный, более веселый или т. п.

Дело здесь в том, что черно-белый Дисней достигает такой степени звуко-зрительной слиянности изображения с музыкой, какой не достигает никто из других мультипликаторов.

И это потому, что не в пример им Дисней не останавливается на стадии примитивно-ритмического совпадения музыки и движений персонажей его вымысла. Подобное совпадение — «потолок» формального совершенства, на которое способны другие мультипликаторы.

Дисней же разгадал в рисунке ту же тайну, о которой я пишу выше. У него контур предмета вторит не только изображению этого предмета, но в основном движению музыки, то есть мелодии, в то время как *изображенные конечности* в целом вторят ритмическому бегу музыки¹. Незабываем его павлин, контуром хвоста точно очерчивающий внутреннее движение Баркароллы из «Сказок Гофмана» Оффенбаха. Отсюда секрет его ног и шей, вытягивающихся в соответствии с тянущейся нотой или со звучанием, возрастающим по высоте.

Хорошо ему! Он абсолютно волен в беге подчиненного ему штриха! И насколько это труднее нам, вынужденным по этой части двигаться по композиционным абрисам группируемых нами контуров реальных людей, предметов, элементов пейзажа. Что это возможно в не меньшей мере и как это возможно, мы доказали в «Александре Невском» и показали на приведенном отрывке разбора выше.

И основное в общих случаях здесь в том, что здесь идет речь не о жизни и передвижении формы только как геометрически-изобразительного целого (перемещающаяся нога, рука, голова), но о внутренней жизни самой линии контура, его образующего, живущего «надстроечно» еще своею жизнью. Аналогия с движением мелодии через сетку ритма здесь полная. Полно и соответствие, которое легко удастся им обоим у Диснея в рисунке, и с гораздо большей трудностью — но с достаточным эффектом — в том, что удалось в «Александре Невском» трехмерными и глубинными элементами.

Эта сторона дела никому из других мультипликаторов, кроме Диснея, не доступна. Это — та черта, которая его музыкально-выразительно ставит вне конкуренции.

Но вот, глядишь на тремолирующие контуры изображения его персонажей, [и] невольно возникает мысль: а что будет, если такую же внутренней мелодической жизнью заживет не только контур, но и охваченные контуром поля поверхностей? Чем это будет? Ответ очевиден — это будет движение, поднявшееся еще одним разрядом выше, движение, идущее от грубо-ритмического перемещения конечностей, через мелодическое вибрирование внутреннего движения в контуре... куда? К следующей стадии вибрации — к экви-

1. Как к месту здесь звучит соображение о двигательном начале в мелодии, высказанное [Генри] Ланцем в «The Physical Basis of Rime» <«Физические основы ритма»>: «Строго говоря, мы мелодию вовсе не «слышим»: мы просто способны или не способны следовать ей, что означает наличие или отсутствие у нас способности соединять тона в некоторое единство высшего порядка» (p. 271).

валенту колебаний, уже определяющих тональность, — к тому ряду движений-колебаний, которые говорят нашему восприятию уже... цветом.

Цветом, сливающимся с музыкальной тональностью даже в обозначении единым термином — тон, одинаково равноправно принадлежащим обеим областям.

«Неужели этот волшебник Дисней разгадает и эту связь, установит и эту высшую форму слиянности?» — думал я, с трепетом идя на просмотр «Белоснежки». Абсолютная неудача на этом поприще «Трех свинок» и двух-трех ранних «Микки Маусов» просто плохой «анилиновой» расцветки казались естественными «издержками производства» на эксперимент.

И должен искренне сознаться, что звуко-цветострой «Белоснежки» меня глубоко разочаровал.

Одного Дисней достиг безусловно — им найдена великолепная гамма органически «целлулоидной» тональности красок, уничтожающая едкую анилинность обычных красок на экране.

Эта гамма очень благородна, чрезвычайно в себе выдержана, а главное, отвечает ощущению целлулоида, экрана и проекции в такой же мере, как определенные гаммы красок «отвечают» автомобиле или архитектурным формам ампира, в то время как другие шли бы с ними совершенно вразрез.

Это само по себе очень много.

Но для Диснея только это — еще очень мало. И рядом с потрясающим линейным и пространственным эквивалентом, найденным и к музыке и к теме погружения в фантастику, как сделано начало «Подводного цирка», и в виде погружения ребят среди гирлянд пузырей в глубины моря — чисто музыкально цветоразрешение, увы, выглядит только «тактичным», «очень хорошего тона» — «comme il faut». Здесь эквиваленты не найдены. По-видимому, линейная genialность Диснея поглощает у него все.

Так мы незаметно перешли от одних форм движения к рассмотрению других, высших, и от одного раздела рассмотрения звукозрительных сочетаний — линейно-пластических — к следующему, высшему [виду] звукозрительны[х] сочетани[й] — тональн[ому].

«Но позвольте!» — совершенно справедливо в этом месте спросит добросовестный читатель: автор все твердил об образе, о том, что через образ происходит звукозрительная слиянность и единство. И мы с ним вполне согласны. И вдруг вместо всего этого сам он устанавливает соответствия между элементами музыки и изображения по каким-то странным графическим совпадениям воображаемого им хода мелодии (допустим) и обобщенной пластической композицией изображения (тоже допустим). Наконец, допустим, что допустимы обе [закономерности] и совпадение их действительно ведет к ощущению синэстетического совпадения музыки и изображения. Но где же образ? ОБРАЗ! Образ — я вас спрашиваю!!!

Удовлетворимся пока тем, что путь совпадения через нарисованные нами схемы движения действительно звучит убедительно.

А теперь вникнем в самую природу этого таинственного геометрического росчерка, который объединяет две разные стихии.

Весь вышеприведенный вопрос возникает, главным образом, потому, что образ предполагает обобщенную, объединенную, цельную форму. Тогда он может быть всесторонне узан, познан, воспринят. То же, что мы здесь шаг за шагом иллюстрировали как объединяемое единым жестом чувственное восприятие куска за куском музыки и изображения, есть лишь составляющие элементы к тому образу, который в целом слагается от прохода всего отрывка перед нашими глазами, по существу же через наше сознание и чувства. Каждое звукозрительно-геометрически здесь совпадающее звено всего монтажного ряда есть не более как такой же фрагмент образа фразы или стансы, рассмотренной по отдельным словам, или образ монолога, разобранный по отдельным фразам. Каждое слово отвечает соответствующему пассажи общей музыки фразы. Каждая фраза — соответствующему пассажи общей музыки монолога. Но они слагаются в образ фразы, в образ монолога лишь в совокупности. И лишь в совокупности возникший образ доказывает правильность отдельных «вертикальных» связей каждого момента эмоции с каждым элементом движущегося образа; каждого момента его с каждым элементом музыки; каждого момента музыки с соответствующим элементом изображения.

И не только пластическую правильность такой связи элементов, но и связь между собранным из них объединяющим пластическим образом и образом звуковым.

Каждое же единичное пластическое вертикальное сечение вполне может прозвучать как отдельное слово фразы, как отдельная буква в слове, и спрашивать с каждого из них полного образа — нелепо.

В приведенном отрывке каждое соответствие, кроме графического росчерка, объединялось у нас еще с обозначениями, рисующими эмоциональное осмысление через этот росчерк.

А если бы мы вздумали словесно рассказать весь путь той композиционной поступательной кривой, одинаково пронизывающей и звук и пластическую композицию изображения, то это было бы характеристикой развернутого в движение образа всей сцены, образа движения в эмоции сквозь весь эпизод.

Но иллюстрировать эту часть — соответствие суммарного, сквозного, объединяющего пластического образа с таким же музыкальным и обоим с основным жестом — лучше всего не на цепочке, которая по своим особым законам слагается в единую картину образа.

Нагляднее здесь будет тот случай, когда мы имеем дело с таким художественным явлением, где этот геометрический след жеста так же определяет основную схему обобщающего образа. Но он не слагается в таковой через поступательный процесс в сознании вос-

принимającego, но пластически воплощен в самом произведении. То есть если мы имеем дело не с последовательностью композиций монтажных кусков, слагающихся в объединяющий их образ, но с одновременностью сквозной композиции, данной, например, общей схемой театральной декорации, определяющей пластический образ целого акта, исходя из музыки такого акта.

Искать наиболее наглядного примера здесь лучше всего в драме музыкальной. И из музыкальных драм — лучше всего у Вагнера.

Ибо помимо чрезвычайной пластичности самой вагнеровской музыки, именно исходно-жестативное начало у этого композитора, сказавшего, что «музыкальное и поэтическое искусства становятся понятными лишь через танцевальное искусство», выражено особенно ярко.

1. «Всякий художник — своего рода мим» (франц.)...

«Tout artiste est un mime spécialisé»¹, — говорит Жан д'Удин.

У Вагнера это поражаало даже при личном общении с ним. Шюре, встречавшийся с ним*, пишет:

«Беседа с ним была непрерывным спектаклем, так как у него любая мысль превращалась в действие». (E. Shuré, «Souvenirs sur Richard Wagner»², p. XLI).

2. ...Э.Шюре, «Воспоминания о Рихарде Вагнере» (франц.)...

Еще более заостренно об этом элементе творчества Вагнера пишет Ницше, особенно в период его полемических нападок на Вагнера (Fr. Nietzsche, «Der Fall Wagner» — «Вагнер как явление», 1888*):

«У Вагнера началом служит галлюцинация: не звуков, а жестов. К ним-то и подыскивает он звуко-семиотику» (S. 28).

«Вы не знаете, кто такой Вагнер: это очень большой актер!.. Кто обладает этой убедительной силой жеста, кто видит до такой степени определенно, до такой степени прежде всего жест!...

...Был ли Вагнер вообще музыкантом? Во всяком случае он был больше кое-чем другим: именно несравненным *histrion*, величайшим мимом...

...Он сделался музыкантом, он сделался поэтом, потому что скрытый в нем тиран, его актерский гений, принуждал его к этому. Мы не угадаем ничего в Вагнере, пока не угадаем его доминирующего инстинкта» (S. 30–32).

«Также и в построении действия Вагнер прежде всего актер. Ему прежде всего приходит в голову сцена, которая безусловно произведет впечатление, действительная *actio* с горельефом жестов, сцена, сшибающая с ног» (S. 35).

Поэтому, подходя к сценическому воплощению произведения Вагнера в целом и каждого акта в отдельности, в задачу постановщика (в области зрительного оформления сцены) входит уловить тот объединяющий общий жест — вещи в целом, отдельного акта, отдельной части акта, — который лежит под музыкой, в основе ее, и выражен через нее. В нем окажется воплощенной динамика того образа, которым говорит общая идея вещи через данную часть произведения в целом.

Уловив этот сквозной образ в форме подобного сквозного жеста, надо его сделать основой пластического образа будущей декорации.

В декорации, как и вообще в произведении пластики, львиная доля образности ложится на графическую сторону композиции. (Во всяком случае наиболее наглядная, измеримая и схематически изобразимая ее часть. Совершенно очевидно, что это же движение может быть закреплено в цвете и свете, лежа в основе графики смены их, и т. д.)

Таким образом, другими словами, здесь в отношении пластической композиции целого акта или сцены должно быть сделано то же самое, что мы делали в отношении каждого кадра, когда искали ему эквивалента в музыке (и наоборот). Но если там это была микроработа, то есть на отдельных малых участках, то тут это уже работа большого масштаба. Хотя бы уже по длительности: кадр мелькает одно мгновение, декорация же акта перед зрителем у Вагнера иногда — больше часу! В основном же разница та, что законченный в себе пластический образ единичного кадра есть вместе с тем часть слагающегося полного пластического образа эпизода в целом. Пластический же образ декорации акта есть полный пластический образ эпизода или сцены (для тех сцен, на протяжении которых она не меняется).

Вот это я и пытался делать в пластической стороне спектакля «Валькирии», ставя ее на сцене Большого театра в 1940 году. Здесь следует иметь в виду еще следующее обстоятельство. В жесте воплощено ощущение обобщающее, образное. Оно ложится в основу линейной композиции и может обростать любыми изобразительными элементами. Или, иначе говоря, любые изобразительные элементы должны композиционно располагаться согласно этой композиционной схеме, отразившей основную схему движения внутри образа.

Желание передать образ того, о чем говорится, не через *строй* изображений, но через само *изображение* — приводит к комизму, отмеченному, например, Толстым у Епифана Сехина, старого гребенского казака «Епишки», которого он вывел в повести «Казачьи» в лице дяди Ерошки:

«Желание передать свою мысль выражается даже в образе выражения. При изустном рассказе это еще более заметно. Епишка, рассказывая что-нибудь, из своего лица представляет неодушевленные предметы» (1853, 18 октября. — «Сб. Гос. Толстовского Музея», 1937, с. 65).

Но перейдем к самому примеру.

Последняя треть первого акта «Валькирии» относится к знаменитому любовному дуэту Зигмунда и Зиглинды, длящемуся около 20-ти минут (!) без всякого внешнего действия: это дуэт разрастающегося любовного экстаза в то время, как усыпленный снотворным зельем муж Зиглинды спит непробудным сном за пределами сцены. Все разрастающийся экстаз любви.

По Вагнеру, декорация первого акта представляет собою следующее: «Посреди сцены ствол громадного ясеня, крепкие корни которого далеко расходятся по земле в разные стороны. Вверху к стволу приделана крыша, снабженная отверстиями для прохода как самого ствола, так и широко раскинувшихся ветвей дерева; зеленая вершина ясеня находится уже над крышею, вне пределов зрения. Вокруг ствола, служащего как бы центральным столбом, построено обширное помещение. Стены из грубо обработанных бревен...» и т. д. и т. д.

Но по постановочным соображениям общего порядка, изложенным в другом месте¹, декорация на сцене видоизменяется у нас в нечто иное:

«Ствол громадного ясеня, по ремарке Вагнера, призванный лишь поддерживать крышу хижины Хундинга, разрастается в поглощающее все пространство сцены могучее дерево. Дерево. В корневищах его ютится жилье Хундинга, распластанное и придавленное к земле сожительство вне любви, на которое обречен очаг, построенный на насилии мужа над женою. Сердцевина же дерева уготована для тех, кто в празднике любви и весны познал истинную свободную любовь.

Это дерево — уже не одинокий столб, обреченный поддерживать скаты крыши, но это — мощное Дерево Жизни, древний Иггдрозил сказаний «Эдды», поддерживающий стволем своим *миры*, ютящиеся в разрастающейся листве.

Вот как рисуется этот Ясень мира (Welt-Esche) по описаниям Карла Зимрока в его исследовании нордической мифологии*:

«Имя его означает Носитель Священного Ужаса. И сам Вотан (старший из богов) в одном из древних сказаний именует себя плодом этого дерева. Это дерево — самое величественное и могучее из всех деревьев: его ветви распростерты над всей землей и высятся далеко над небесами. В целом же этот ясень представляет собою образ всего мира. И верхушка его высится выше жилища богов — Валгаллы. А у подножия его живут три девы. Они свивают судьбы людей, и зовут их норнами. Глубоко под одним из трех мощных корней, направленных к людям, ютится страшный змей Нидхуг, грызущий основание ясеня. Листва же ясеня полна самостоятельной жизни. Здесь среди ветвей его пасется коза Хейдрун, молоком которой питаются бессмертные герои, перенесенные валькириями в небесные чертоги Вотана. Здесь же в листве пробегает один олень, и еще четверо других, поедающих молодые побеги и почки ясеня. Орел сидит на ветвях, орел, знающий о многом, и между глаз его сидит ястреб. По ветвям же скачет белка и переносит слова ненависти и гнева от орла вверху к змее внизу и обратно».

Различны толкования значений этих обитателей ясеня мира: кто видит в них идеи самоуничтожения мира, неразрывно растущие вместе с его разрастанием, кто — простые олицетворения отдельных сил природы: подземные вулканические силы вопло-

1. Журнал «Театр». Статья «Воплощение мифа», откуда все цитируемые описания*.

щены в змее Нидхуг, четыре основных направления ветра воплощены в четырех оленях, орел — воздух и т. д. Но чисто образно все это воплощается и свивается в общий облик ясеня таким, каким он описан выше.

Сейчас воспоминание об этом образе сохранилось лишь чисто декоративным мотивом оформления первого акта в концентрически раскрывающейся системе круговых паддуг. Но в одной из первоначальных сценических редакций (показавшихся театру слишком смелой) дерево первого акта в сцене разрастания любовного дуэта Зигмунда и Зиглинды действительно перевоплощалось в подобие образа Древа жизни — Иггдразила.

В полном соответствии с этим видоизменялся и сам эффект перехода к любовному дуэту. У Вагнера он излагается так:

«(Входная дверь распаивается сама).

ЗИГЛИНДА (вздрагивает в испуге и вырывается от него):

— Ах! Кто там? Кто там вошел?

(Дверь остается открытою, на дворе прекрасная весенняя ночь; полная луна светит в дверь и ярко освещает влюбленных, фигуры которых теперь ясно выделяются из темноты)».

Обычно этот эпизод изображается так, как на прилагаемой фотографии.

И соответственно этому в русском тексте Зигмунд поет («в тихом восторге»):

— ...В двери к нам вошла весна...

Эти слова пришлось видоизменить на:

«К нам сюда вошла весна».

(Вариант, к сожалению, не улучшающий невысокий литературный уровень редакции текста, принятой Большим театром).

Ибо сама сценическая картина претерпела некоторое видоизменение. При этом вот каков путь процесса этого видоизменения.

Дело, конечно, не в двери, хотя Вагнер и пишет очень точно:

«die hintere Tür ist aufgesprungen...»

(то есть: «толчком распахнулась задняя дверь»).

Для самой музыкальной драмы, для самого Вагнера и для постановки дело вовсе не в двери, а в том основном ощущении разорвавшейся скованности, которая давит в течение всего начала акта. В том разливающимся блаженстве любви, которым охватывается вся окружающая природа: символ любви —

Весна прилетела
К сестре угнетенной,
Разбила все
Преграды она
И в горячем лобзании
Здесь слились любовь и весна!



Адольф Аппиа. Эскиз для постановки оперы
Рихарда Вагнера «Валькирия» (1899)

И распахнувшаяся дверь здесь — не более как *частное* оформление обобщенного жеста, одновременно *раскрывающегося* и *охватывающего*, *расширяющегося* на всю природу и одновременно *сливающегося в объятия* обоих влюбленных.

Я нарочно оперирую здесь только отрывками ремарок, текстом и темой, ибо на бумаге не передать той мощи, с которой звучит этот образ всепоглощающей и всеохватывающей любви в оркестре.

Оттуда, а не от обрывков слов, идет и это основное ощущение сцены, пластически рисующееся как одновременное *раскрывание* и *охват*.

Невольно это и чертит как основу пластического образа оформления рука того, кто вслушивается в звучание этой темы.

Но каков же тот геометрический образ, в котором способны воплотиться и раскрывание, и охват, как пластическое выражение основного ощущения «объятия влюбленных, расширяющихся на объятие всей вселенной»?

Такой геометрический образ системы все разворачивающихся и вместе с тем замыкающихся движений лучше всего может передать системе все увеличивающихся кругов. По условиям сцены и в целях подчеркнутости идеи вырастания их лучше давать даже не концентрическими, а такими, как на рис. (В).

Таков и был основной пластический жест, который нарисовался мне не в порядке «логической выкладки», как это сделано здесь, а непосредственно из ощущения музыки.

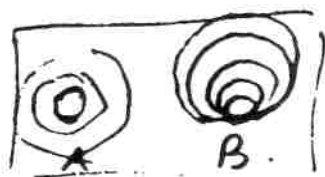
В упомянутой выше одной из первых редакций, показавшихся театру слишком смелой, дерево первого акта в сцене разрастания любовного дуэта Зигмунда и Зиглинды «действительно перевоплощалось в образ Древа Жизни Иггдрасил. С постепенным нарастанием музыки и лирической интенсивности дуэта дерево разгоралось все расширяющимися концентрическими кругами, оживавшими цветами и юною листвой, зверями и птицами, скользившими в сочной его зелени с тем,

чтобы, наконец, опоясаться кольцом сплетенных и обнимающихся тел бесчисленных Зигмундов и Зиглинд, вместе с ними переживающих любовное томление, любовный трепет, торжество любви.

Нечто дантовское было в этой концепции гигантского Древа, оживающего гроздьями человеческих тел: то одних только мужских, окутанных звериными шкурами, то только златокудрых — женских; то, наконец, тех и других, сплетенных между собой».

И этот дантовский мотив, наравне с самим образом дерева жизни древней «Эдды», был так же верно уловлен из органического звучания самой музыки: работая над «Валькирией», Вагнер пишет Матильде Везендонк* (30 августа 1855 года), что он «теперь каждое утро, прежде чем приступить к работе», читает «по одной песне из Данте».

И если «ужасы Ада» сопровождают его «при разработке второго акта и страшного отчаянья Вотана», то столь же ярко в конце первого акта звучат мотивы «Чистилища», переходящего из «кругов Ада» в





Вотан вмешивается в поединок Хундинга и Зигмунда.
Эскиз и фото сцены из спектакля «Валькирия» в постановке С.М.Эйзенштейна (Большой театр, 1940)

разрастающиеся «круги Рая» в тот момент, когда мы даем мифологическому дереву заключить обоих влюбленных в мощные объятия концентрических кругов своих гигантских ветвей и погружаем их в стихию победно разливающихся из дерева ослепительно золотых лучей...

Как видим, в основе обоих разрешений один и тот же широкий, кругами расходящийся жест, графически воплощающий динамику образа сцены.

В самом скромном оформлении он изобразительно воплощается в распахнувшейся двери.

В размахе, соответствующем мощи внутренней силы музыки, это разворачивается в такую обширную концепцию, что... устрасает даже самый большой наш оперный театр республики.

В моем решении это ощущение основного движения образа разрешается даже дважды:

1) Геометрией — через систему концентрически раскрывающихся кругов разрастающейся кроны дерева.

2) Самим содержанием кругов: это «эволюционное» движение от круга к кругу через систему трех «царств природы» — растительный круг (листва и цветы) переходит в звериный круг; звериный круг — в круг людской.

3) Так же движением из цвета в цвет и из цвета в свет разрастающейся яркости задумывалось и освещение.

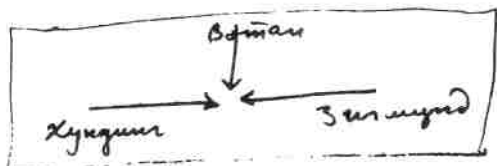
Как видим, росчерк жеста синэстетически распространяется значительно дальше, чем только на область линейной композиции (пункты 3 и 2).

Из постановки «Валькирии» можно привести еще один подобный пример, к тому же — осуществленный.

Это — финал второго акта: сцена поединка Зигмунда и Хундинга. Валькирия вопреки воле Отца богов — Вотана — помогает не законному мужу Зиглинды — Хундингу, а ее возлюбленному Зигмунду. И только личное вмешательство Вотана, врезающегося в поединок, делает его исход роковым для Зигмунда.

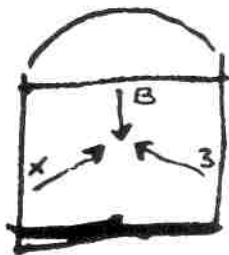
Композиция этой сцены должна отчетливым образом воплотить основную тему сцены: вмешательство третьей высшей силы в поединок двоих.

Сквозной пластической схемой, наиболее графически четко выражающей эту мысль, очевидно, будет такая:



Если взять подобную схему за основу мизансцены, то есть горизонтально — это даст весьма сценически нечеткую картинку, все равно, из глубины ли выйдет Вотан или вырастет из земли на авансцене (что несколько лучше).

При общей неудобочитаемости такой мизансцены, она еще, кроме того, не выразит мысли о вмешательстве в лице Вотана «высших сил»: один общий для всех уровень пола сцены никак не подскажет ассоциаций о при-



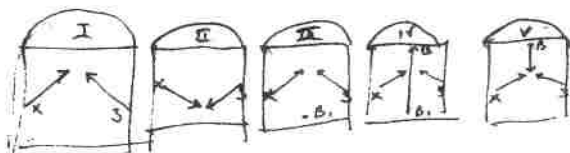
надлежности самих действующих лиц к разным разрядам — к богам (Вотан) и к простым смертным (Хундинг и Зигмунд).

И совершенно естественно napросилось разрешение этой схемы по вертикали.

Так возникли, уже в порядке оформления, две торчащие друг другу навстречу скалы, по которым избегают противники. Так возникло вмешательство Вотана в поединок, разрешаемое в воздухе.

Динамика поединка разрасталась в том, что скалы с дерущимися опускались и подымались (как подъемные мосты). Для того же, чтобы вонзание Вотана в поединок сверху прочитывалось до конца отчетливо, — он сперва взлетал снизу вверх (B_1 , В) и затем хищной птицей низвергался вниз, протягивая свое копьё — единственное [оружие], о которое мог разбиться волшебный меч Зигмунда — Нотунг.

В этой образной схеме поединка лежала и образная основа декоративно-изобразительного оформления сцены. «Подъемные мосты» Хундинга и Зигмунда стали качающимися скалами.



А будущий путь (В, В) Вотана прорисовывался высокой черной неподвижной скалой — «жандармом», как их на-

зывают, торчащим из облачного моря, занимающего глубину и низ сцены.

В соответствующем месте акта этот пик окружался радугой и загорался золотом, переходя в видение Валгаллы.

Примеров из «Валькирии» можно было бы привести еще немало, но ограничимся этими двумя, наиболее броскими. По существу же самих примеров остается добавить еще следующее.

Образная схема, о которой я писал, — это то, что должно возникнуть у режиссера из ощущения драмы, ее внутренней музыки, если это просто драма, или из написанной, если это драма музыкальная. Это свое ощущение он должен передавать в качестве схематического кроки художнику, который уже далее средствами своего искусства должен ее обогащать, разработать в вариациях, развивать в сторону большей выразительности и т. д. Так именно работаю с художниками я. Конечно, возможна и другая комбинация — когда первым уловит сквозной образ сцены и вещи в целом художник. Здесь соотношение совершенно такое же, как мною описано в совместной работе с композитором. То он улавливает из черного монтажа кусков сквозной определяющий и цементирующий их пластический жест и образ. То наоборот — он первым рождает совместно тематически «оговоренный» образ в музыке, и монтажные куски, рожденные из тех же предпосылок общего сговора, ищут своего пластического соответствия звукам.

Второе, что надлежит еще отметить, — это то, что равно как один и тот же композиционный образ может «обрастать» любыми изобразительными деталями (например, дверь и концентрические



круги кроны в первом примере, или, скажем, не скалы, а «возносящиеся валы морских волн» во втором), так же и сама схема, выражающая собою, прежде всего, динамическую основу и характеристику образа, может оказываться общей при тематически достаточно различных случаях. Однако самая обобщенная характеристика их динамики неизбежно будет обладать при этом общностью.

Вот сейчас на столе против меня стоят часы. Их вид и схему представляет рисунок:



Необычность их формы вместе с тем имеет своеобразную убедительность. И это потому, что пластический образ этих часов вполне согласуется с тем ощущением расходящихся кругов, которые возникают в сознании, когда стараешься подыскать пространственный образ, отвечающий... времени. (Именно не «течению» времени, а охвата временем.)

Мы видим, что та же геометрическая схема, что служила выражению одного в случае с Вагнером, здесь служит для выражения совсем иного по содержанию образа. Но динамическая характеристика, вызывающая к жизни этот образ, несмотря на это, для обоих случаев одна и та же.

Для полноты картины приведем еще один случай, вовсе не похожий на оба приведенных и вместе с тем в третьем плане использующий все ту же самую схему. Взглянем на прилагаемую репродукцию известной картины Э. Дега («Балетная звезда»)*. На первый взгляд, казалось бы, где та геометрическая схема, что нас преследует? Однако, прочертив по этой картине основные элементы ее линейной композиции, получим именно то, что мы ищем (см. рис.).

Случайна ли здесь подобная схема? Априори можно сказать, что нет. И что кроме того, она несомненно окажется интимно связанной с образом ощущения самой картины.

Так оно и есть. Ибо, если, с одной стороны, именно эта система кругов дает картине какое-то ощущение магического кружения, то, кроме того, она же несет с собою вовлечение зрительного зала в танец балетной звезды. С одной стороны, этот как бы все шире расходящийся «флюиды» воздействия со сцены. С другой стороны — это как бы все большие и большие круги зрителей (именно «круги», ибо «зрители» мы не видим!), концентрирующихся эмоцией и взглядом на танцующей. Если первое чтение — [движение] от балерины кругами в публику — дается непосредственно системой расходящихся кругов, то обратное их движение, сообщаемое к балерине, подчеркнуто положением ее запрокинутой головы, как бы притягивающей обратно разошедшиеся волны кругов.

Как видим, динамическая общность характеристики здесь та же, что и в предыдущих двух примерах: неизбежно одинаков и основной линейной обобщенный образ, след исходного выразительного жеста.

Совершенно такое же положение можно привести в отношении жеста, принявшего облик фигуры ритма в музыке. Например, у Баха (Швейцер, [«Бах»], р. 230):



Эдгар Дега. «Звезда»
(около 1876)



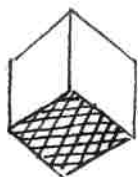
«Ритм $\text{♩} \text{♩} \text{♩} \text{♩}$ встречается только там, где требуется возбудить представление о тяжелом движении, как, например, в арии «Приди, о крест мой» из «Страстей по Матфею», в которой музыка сопровождает тяжелые шаги Иосифа Аримафейского. Он может изображать и удары плетей — как, например, в ариозо «Да сжалится» из «Страстей по Матфею». Судорожные движения змеиной головы — в арии «Терплю, когда меня жалят лживые змеи» (оттуда же).

Многообразное значение этого ритма происходит от того, что существует целый ряд движений, для изображения которых пригодно это соотношение длительностей.



Но Бах никогда не оставляет нас в сомнении относительно значения этого ритма в том или другом случае, всякий раз придавая ему известным размером и построением фразы такой особенный оттенок, что его отношение к тексту тотчас же становится ясным.

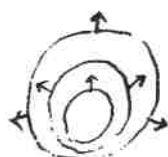
Оставаясь же в области фигур геометрических, сюда следует добавить еще следующее: большинство фигур, изображающих геометрические тела, имеют обыкновенно два объемных чтения. Так, например, фигура на рис. [слева] может читаться как изображение куба. В таком случае зачерченный четырехугольник будет его нижней плоскостью. Но с таким же успехом эта фигура может читаться, как две створки, и тогда тот же черный четырехугольник будет чем-то вроде пола между двумя стенками.



(Эти объемные противоположности имеют и свое единство — неиллюзорное, неперспективное чтение рисунка как плоского.)

Таково положение с объемом. Но совершенно таково же положение, когда мы имеем дело с линией в тех случаях, когда она служит графическим образом какого-либо движения.

Одна и та же спираль на чертеже изображает с таким же успехом раскручивающееся движение и движение скручивающее, пока не проставлены стрелки направления движения этой спирали.



Сх 1.

Совершенно так же и наш случай расходящихся концентрических кругов с таким же успехом может служить линейным образом для кругов сходящихся, сжимающихся. И схема этих кругов как таковая есть как бы то «среднее положение», через которое, в ту или иную сторону, может направляться движение.

Случай с балериною Дега как бы объединяет оба движения: с одной стороны, это *изобразительно* расходящиеся от нее круги воздействия, с другой стороны, «*психологически*», это одновременно же круги, притягивающие к ней увлеченную толпу зрителей.

Но я счел нужным вспомнить эту амбивалентность чтения линейного рисунка с тою целью, чтобы разобрать два случая несоблюдения подобной схемы, даже не только подобной, но *этой же самой* схемы с таким «обратным знаком».

Случаи интересны тем, что в них схема этого движения относится к новой области: не к пластическому рисунку оформления, а к динамике хода действия. Несоблюдение этой схемы, на мой взгляд, привело оба случая к катастрофе. Или, точнее говоря, не привело к



Сх 2.

тем катастрофам, которыми по ходу действия должны оканчиваться оба примера.

Еще тогда же я хотел писать об этом в форме фельетона.

Он начинался [бы] примерно так:

В расстоянии времени не больше года в двух крупнейших московских театрах приключилось два несчастных случая.

В одном из них из окна выбросился мужчина.

В другом под поезд бросилась женщина.

Несчастные случаи, казалось, состояли именно в том, что она бросилась под поезд, а он — в окно.

Однако самый крупный несчастный случай состоял в том, что сделали они это совершенно необоснованно.

Мужчину звали Лукою.

Женщину — Анною.

И хотя *одна пьеса твердила* о том, что вокруг жертвы общественного мнения все туже и туже сжималось кольцо безвыходности....

И хотя *другая рисовала*, как шаг за шагом советские люди зажимали железное кольцо вокруг волка-врага...

И хотя по *текстам* пьес действительно получалось, что ни у него, ни у нее другого выхода нет, как только броситься из окна или под поезд — в самом спектакле этого никак не получалось.

Публика и в том и в другом случае — «на веру» приняла эту безысходность. Поверила словам. Но никак не убедилась делом... постановщиков обоих спектаклей.

Эта тема рокового сжимающегося кольца блестяще построена у Толстого в романе. Она тонко проведена в инсценировке Волкова. Она прекрасно выведена у Леонова в пьесе*. Тут и там она в словах и в предложенных обстоятельствах.

Но и тут и там ничто из этого материала не проступило в композиции действия спектакля.

В одном случае получилась серия картинок петербургской великосветской жизни.

Во втором — сцены из домашнего быта ответственных работников.

Ни тут, ни там режиссура не сумела передать этого страшного ощущения сжимающегося кольца, из которого остается один выход — выброситься, броситься куда попало, ибо иного пути не осталось, нет...

Этой весной я мог бы дописать:

Не было и намека на то ощущение, которое охватывало нас изодня в день, когда мы смотрели на карту севера Франции весной 1940-го года и наблюдали, как неумолимо, день за днем, сужалось кольцо германских войск вокруг Дюнкерка, и когда мы читали о том, как тысячи солдат английского экспедиционного корпуса — бросались в море.

Действительно, выхода нет.

Действительно, единственный выход — выброситься.

Вот этого-то страшного, неумолимого движения (в одном случае — советской законности, в другом случае — тирании великос-

ветского общества) мы не ощутили ни в том спектакле, ни в другом.

И все оттого, что ни в ритмах действия, ни в распределении напряжений, ни в композиции действия в целом не было воссоздано того образа затягивающейся петли, сужающихся кругами неумолимых обстоятельств, которые несет основной драматизм действия.

И мне, как зрителю, не хватало этой силы, сжимающей мне горло, заставляющей меня прерывисто дышать, задыхаться и поистине поверить тому, что иного выхода, кроме начертанного автором, действительно нет — не могло быть в одном случае, не должно было не быть — в другом...

Вот исходя из чего меня в равной мере не удовлетворили оба эти спектакля, невзирая на то, что один из них имел успех сверх достоинств, а другой вызвал порицания ниже недостатков.

Для нашей же темы этот двойной пример — наглядный образец того, как тот же основной исходный образный жест, пронизывая композицию драмы, может одновременно... не пронизывать композицию неудовлетворительного спектакля!

Все приведенные примеры красноречиво говорят о том, что даже очень подчас сложные гаммы ощущений могут в обобщенном своем виде выражаться жестом и даже основной динамической характеристикой композиционного строя пластического образа.

Но композиционный строй пластического образа иногда способен передавать не только ощущение — он может служить пластическим образом для выражения целой отвлеченной идейной системы, целой философской концепции!

Удивительно ли это?

Нет, нисколько.

Если эта концепция метафизична, статична, неподвижна, абстрактна, то для ее воплощения пригодно изображение; при этом изображение по договоренности «нанятое» ее представлять. По смыслу — символ, по форме — аллегория. Так возникают мертвые символы и аллегории: Фемида с завязанными глазами и весами или крест на шее слугителя культа. Непосвященные в условность обозначения о первой могут предположить, что эта тетя болеет глазами, а про вторую спросят, как говорят, спросила дочка писательницы Барто, встретив на улице попа: «Мама, что это за дядя с плюсом на шее?»! (Рассказ, вероятно, придуманный, но придуманный хорошо!) В условность математического знака девочка была посвящена, в культовое же обозначение того же знака — нет. Когда же мы имеем дело с динамической картиной явления, а еще вернее — с мировоззрением, привыкшим каждое явление видеть в движении и как процесс живого взаимодействия взаимообусловленных начал, то нас не должно удивлять, что в любой случайной динамической картине, по схеме своей совпадающей с образом таких же соотно-

шений в области идей, такой ум способен усмотреть пластический образ, выражающий целую мировоззренческую систему.

Тогда это будет не только проходно брошенное слово романтика: «Каждый пейзаж — идеальное тело для определенного духовного склада» (Novalis. Fragments!).

Тогда это будет, на первый взгляд, вовсе неожиданный анализ образа пейзажа таким, каким его опишет путешествующий марксист. Ибо кому же, как не марксисту, всякое явление рисуется прежде всего в движении, в развитии, в становлениях и борьбе — в живой динамике?

И потому отнюдь не удивительно встретить из-под пера одного из основоположников самого метода марксизма подобную интерпретацию пейзажа.

Действительно, в записях молодого Энгельса мы находим образцы такого занятого прочтения пейзажа:

«Эллада имела счастье видеть, как характер ее ландшафта был осознан в религии ее жителей. Эллада — страна пантеизма. Все ее ландшафты оправлены — или, по меньшей мере, были оправлены — в рамки гармонии. А между тем каждое дерево в ней, каждый источник, каждая гора слишком выпирает на первый план, а между тем, ее небо чересчур сине, ее солнце чересчур ослепительно, ее море чересчур грандиозно, чтобы они могли довольствоваться лаконическим одухотворением какого-то Шеллиевского Spirit of Nature*, какого-то всеобъемлющего Пана; всякая особность притязает в своей прекрасной округлости на отдельного бога, всякая река требует своих нимф, всякая роща — своих дриад, и так вот образовалась религия эллинов.

Другие местности не были так счастливы. Они ни у одного народа не стали основой его веры и должны ждать поэта, который бы пробудил к жизни дремлющего в них религиозного гения.

Если вы находитесь на вершине Драхенфельза или Рохусберга у Бингена и, глядя вдаль поверх благоухающей от виноградных лоз Рейнской долины, видите, как далекие голубые горы сливаются с горизонтом, как зелень полей и виноградников, облитая золотом солнца, и синева неба отражены в реке — то небо, кажется, пригибается со всей своей лучезарностью к земле и глядится в нее, дух погружается в материю, слово становится плотью и живет среди нас: перед нами воплощенное христианство.

Диаметрально противоположна этому северо-германская степь; здесь видишь только высохшие стебли и жалкий вереск, который в сознании своей слабости не решается подняться от земли; там и сям торчит некогда смелое, а теперь разбитое молнией дерево; и чем безоблачнее небо, тем резче обособляется оно в своем самодовлеющем великолепии, от бедной, проклятой земли, лежащей перед ним во вместище и в пепле, тем более гневно глядит его солнечное око на голый бесплодный песок: здесь представлено иудейское мировоззрение».

1. ...Новалис. Отрывки (нем.)...

«Если иметь в виду религиозный характер местностей, то голландские ландшафты по существу кальвинистические. Всепоглощающая проза, отсутствие одухотворения, как бы висящие над голландскими видами, серое небо, так подходящее к ним, — все это вызывает те же впечатления, какие оставляют в нас непогрешимые решения Додрехтского синода. Ветряные мельницы, единственная одаренная движением вещь ландшафта, напоминают об изгнании предопределения, которых приводит в действие лишь дыхание божественной благодати, все остальное пребывает в «духовной смерти». И Рейн, подобно стремительному, живому духу христианства, теряет в этой засохшей ортодоксии свою оплодотворяющую силу и вынужден здесь обмельеть» (Фр. Энгельс, «Ландшафты» — «Telegraph für Deutschland», 1840)*.

По существу, здесь Энгельс элементами природы воссоздает живой, воспринятый в динамике образ, полученный им от восприятия внутренней динамики систем религиозного мировоззрения эллинов, христиан, иудеев или кальвинистов. И этим Энгельс преподает существеннейший урок нам, кинематографистам, ибо он здесь учит нас главнейшему.

1. Нужно обладать острым ощущением динамики образа идейного содержания, темы и сюжета.

2. Нужно обладать не менее острым ощущением физиогномии природы (здесь — ландшафта) — ее образного лица, выражаемого динамикой соотношений в ней.

3. Нужно уметь находить соответствия одного — другому.

И если вы художник, то говорить о первых средствами вторых. Конечно, вовсе не обязательно всегда иудейский пейзаж строить по изложенной «формуле», [но] трудно отрицать, что наиболее христианские пейзажи и композиции, скажем, Фра Беато Анжелико*, проникнуты и в строе и в колорите чертами, очень близкими к тому, что подмечает Энгельс в пейзажах, воплощающих для него образы христианства.

Конечно, с другой стороны, в произведении искусства подобное воплощение образа тезы в образ именно пейзажа не более как частный случай. На пейзаже это просто может быть нагляднее всего. Вообще же вся ткань произведения должна быть целиком проникнута образностью, и эта образность должна совпадать своими чертами с тем образом, в котором динамически рисуется сам образ тезы.

Почему же их так много? Почему же они так различны? И почему же при, по-видимому, существующем физическом абсолютном соответствии звукоэлементов с пластическими элементами, хотя бы цвета или геометризма формы, все же по этому вопросу «у всякого барона своя фантазия»?

Дело здесь именно в поисках *абсолютного* соответствия только такого-то единственного звука только такому-то единственному цвету.

Именно в той части этих поисков, в которой оказывается, что эти находения абсолютных, объективных соответствий ни с абсо-

лютностью и ни с объективностью ничего общего не имеют. Эти соответствия в каждом данном случае и относительны, и субъективны. И в основе их каждый раз лежит глубоко заложенный комплекс личных представлений, связанных с тем ли звуком, слогом, словом, гласной или согласной, с тем ли цветом, светом, формой, фактурой. Комплекс личный, особенный и индивидуальный для каждого данного искателя!

Дело здесь оказывается вовсе не в абсолютах соответствия, а в том, что звук или цвет включают в данном человеке определенные образные представления, большей частью ассоциативно связанные с какими-либо эмоциональными переживаниями или впечатлениями, иногда совершенно случайно совпадавшими со схожим звуком, звукорядом, цветом или изображением. И в этом случае совпадают совершенно не абсолюты цвета и звука, а совпадают вызванные ими образы.

В этом основной пункт рассуждений о звукозрительных соотношениях, соизмеримости и соответствиях. Поэтому забавными кажутся рассуждения, еще сейчас встречающиеся в западной литературе о кино, где серьезно дебатировался вопрос, эквивалентен ли звук «пик-колки» канареечно-желтому цвету или какому-либо другому.

Итак, установить соизмеримость и соответствие звука и изображения можно только через вызываемый тем или другим — образ.

То есть на базе эмоциональной и осмысленной реакции и деятельности человека вокруг факта цвета или звука, изображения или музыки.

Так в обширно-тематическом разрезе, одинаково сверкающем в каждой детали.

Но так и в специфической работе на детали.

Между звукозрительным строем вещи и звукозрительным сочетанием «куска» музыки с единичным кадром такое же соотношение, как между человеком и обществом в теме и связи крупного переднего плана человека со средой и неотделимой массой в единичном кадре. Законы взаимосвязи органически цельной вещи будут теми же, в равной мере управляя строем драмы и строем кадра, монтажа, звукозрительного монтажа.

И вот почему вопрос звукозрительных сочетаний так тесно связан с понятием обертонов изображения и обертонов музыки. Психологический смысл обертона мне бы хотелось раскрыть через более привычное понятие, целиком в пластике и звуках ему отвечающее — через достаточно ходкое у нас представление о том, что такое *подтекст*. Подтекст немислим без мелодии — содержания текста. Но мелодия может быть столь же обнаженной — и примитивно информационной, вне обертоновой среды оркестровки, как будет наг и информационен текст, не насыщенный всеми тембровыми переливами подтекстового содержания. Можно было бы написать целый этюд — экскурс на тему этого соответствия их друг другу, совпадающего по всем признакам.

Скажем здесь лишь то об обоих, что в равной мере именно они — обертон и подтекст — родственны и ценны тем, что служат как бы образным и эмоциональным обобщением того, что рассказано логикой текста или осязаемо прочерчено мелодией. И единство и взаимослияние текста с подтекстом мелодии во всем богатстве обертоновых с ней слияний — и родит то, что можно было бы называть *полным* образом куска игры, куска музыки или куска изображения, где закономерность с виду самого изображаемого с отзвуками его через все планы пластического его воплощения совершенно таковы же.

Наличие в большинстве кадров, которые мы на протяжении немалого количества лет производим совместно с Эдуардом Тиссэ на экране, именно *пластического подтекста*, я думаю, и есть наиболее характерное в области зрительной стороны нашей работы.

Композиция для нас нигде и никогда не служит самоцелью, а всегда старается (с большим или меньшим успехом!) служить тому, чтобы расширить и развернуть *тему изображения* во всю ширину пластического поля кадра и за его пределы в систему монтажных переходов из кадра в кадр.

На чем же все-таки всегда строится этот конечный обмен взаимного понимания зрительского восприятия с намерением автора? Еще и еще раз выплывает условие «il faut être de son temps», «il faut être de son espèce» — нужно, чтобы образ, который индивидуально «вычитываешь» в явление, был бы одновременно же настолько общедоступен чувствам и пониманию зрительских масс, чтобы он ими мог непосредственно «вычитываться»; и вместе же с тем он должен быть не настолько «откровенен», чтобы он мог формулироваться у зрителя словами. Образ должен действовать на ум и чувства своей словесной неизрекаемостью, ибо если мудрецы говорили, что «мысль, высказанная словами, — ложь», то «образ, высказанный словами», то есть образ формально-логический, а не чувственно действенный — пошлость. Что во много раз хуже лжи!

Так, величественная идея о готовности любого человека нашей страны отдать свою кровь за нашу великую Родину, в целом ряде пьес прошедших лет, была опошлена до «воплощения» в «образ»... операции переливания крови! Но и другая крайность — слишком индивидуальное чтение превращает образ в криптограмму, понятную лишь автору. Это относится и к области «толкований» образа. В этом случае можно договориться до того, что «вычитал» в Чаплине добрый старый Эли Фор*, историк искусств и милый человек, с которым мы бродили по Парижу и по полям агав вокруг Мексикосити. Он тщетно пытался меня убедить в том парадоксе, что слон, собственно говоря, уже не зверь, а движущаяся... гора. Усмотрев же в Чаплине глубоко философское сродство с Шекспиром и Монтенем, Эли Фор в «Искусстве кинопластики» (цитирую по английскому переводу, 1923) пишет:

«Когда он переваливается с одной ноги на другую — так нелепо и так грустно — он обозначает две крайности сознания; одна называется Знанием, и другая Желанием. Переступая с ноги на ногу, он ищет центр тяжести зоны, который немедленно и утрачивает, едва обрета. В этом поиске заключается зерно искусства Чаплина, как и искусство всех великих мыслителей и всех тех, кто, не стремясь к самовыражению, стремится к глубине и познанию. Если танец столь божественен, то потому лишь, думаю я, что он, с помощью простых и понятных жестов символизирует самые непостижимые инстинкты; головокружение мысли, которая может обрести равновесие только при условии беспрестанного верчения на шаткой почве в отчаянном стремлении к покою...» Из многих миллионов зрителей, любовавшихся Чаплином, вряд ли наберется хотя бы и горсточка таких, которые именно это «вычитали» из образа Чаплина, или вернее «вчитали» в него толкование, данное ему маститым автором многотомной истории искусств!

Потолок допустимых философских истолкований образов все же останется, на мой взгляд, за Энгельсом с его ландшафтными примерами. Эли Фор витает выше этого потолка — и именно... витает! Но здесь надо обратить внимание еще на одно качество образа: он тем более богат, чем большему количеству личных толкований, помимо основного и общего, он дает пищу. Чаплин особенно богат самыми бесчисленными философскими интерпретациями. И податливость создаваемого им образа к такому многообразному чтению и истолкованию обеспечивает ему самые широкие слои любителей и поклонников. Сам же он в своем творчестве — а я наблюдал его собственными глазами — необычайно детски-непосредственен и на много-много сотен миль от тех сложнейших философских концепций, которые в нем хотят предположить. Некоторые из них он даже не понимает. Над другими чистосердечно смеется. Третьи — сам заимствует и, драпируясь в них, глубоко мысленно позирует, делая вид, что именно это он и имел в виду! Но повод к этому многотолкованию дает само простодушие, с которым он творит и работает.

Ибо, чем непосредственнее творчество произведения, тем оно органичнее. Но чем органичнее строй произведения, с тем большим количеством явлений и представлений оно в родстве. С тем большим их количеством оно перекликается, тем для большего количества представлений оно может послужить «образным» вместилищем.

И так мы подошли к важнейшему условию образного строя. К его творческой непосредственности, органичности и простоте; и к тому, что сложная простота линейного абриса часто-часто служит самому многогречивому пластическому воплощению образа, вместе с тем никогда не претендуя на исчерпывающую воплощенность образа — или на единственно мыслимое образное истолкование!

ДВИЖЕНИЕ ЦВЕТА

Имеются разные возможности цветопользования.

Есть, например, возможность взять какой-либо цвет как данность, пластически связанную с темой. И движение внутри темы, «ее вибрацию» ощутить в игре и переливах этого цвета. Именно так взят и понят в «Потемкине» серый цвет.

«Серый тон был сквозной гаммой «Потемкина». Он слагался из трех элементов. Из серого жесткого блеска бортов броненосца. Из мягкой тональности размыто-серых туманов, напоминающих Уистлера. И из третьей фактуры, как бы соединившей первые две, — взяв от первой блеск, а от второй мягкость: из вариаций поверхности моря, снятого все в той же серой гамме.

Серый тон в картине расходился в крайности. В черный цвет. В черные тужурки командного состава и черные кадры тревоги ночи.

И в белый цвет. В белый брезент в сцене расстрела. В белые паруса яликов, мчащихся к броненосцу. Во взлет белых матросских шапок в конце; во взлет, казавшийся взрывом мертвящего савана брезента, разорванного напором революционного Пятого года» («Не цветное, а цветное» — газета «Кино», 1940, № 24).

Здесь и белое и черное суть предельные крайние разновидности, вариации серого как такового.

Но возможно и другое чтение цвета. Серый тон может рассматриваться как поле взаимодействия черного и белого. «Средний серый» тон в таком случае есть как бы равновесие «50 на 50» в этом взаимодействии, а любой отклоняющийся отсюда оттенок характеризуется тем, что начинает «брать верх» или белое, или черное. И абсолютно черное есть победа одного начала, абсолютно белое — победа другого начала.

Так, если угодно, в известной мере построена «Мать» Горького в постановке Пудовкина* (единственный его фильм, относительно тонально выдержанный). Черное «владеет» началом фильма: ночь, ночной обыск, смазные сапоги, городовые, суд, тяжелое давящее темное освещение. В центральной части фильма безысходная чернота начала начинает светлеть: вплетается белый тон — Баталов выходит из здания суда, щурится на солнце. Тональность стен тюрьмы становится серой. Конечно, «бытово» тюрьма с таким же успехом могла бы быть сделана еще более черной (черна же, например, тюрьма в «Максиме»)*. Но серый тон, как тон постепенного высвечивания начала, установлен здесь тематически совершенно правильно. Ведь в этой части происходит тот процесс «просветления» сознания у матери, который в конце фильма ставит ее со знаменем во главе рабочей демонстрации. И двинувшийся поток рабочих масс отмечается в конце победою белого цвета — ледоходом белых льдин, оттеняемых темной массой движущихся людей.

Так движение основной темы дано через развивающуюся борьбу двух цветовых начал — черного и белого, где-то пересекающихся в виде серого цвета.



Кадры из фильма
«Броненосец
«Потемкин»

1. Картину можно было бы дополнить примером «лейтмотивов», прикрепленных к отдельным персонажам. В таком случае мы имели бы немой фильм Любича «Ввер леди Уиндермир»*. Здесь белый, серый и черный цвет в костюмах был строго разграничен между характерами действующих лиц. Белый цвет невинности выпадал на долю самой леди Уиндермир, которую играла, кажется, Мэй Мак-Эвой.

Недаром же Пудовкин любит... Бетховена, тогда как я поклонник Баха! Тематическая прикрепленность цвета к определенному тематическому началу не чужда и мне. Цветово, например, охарактеризована линия кулаков, в отличие от линии новых форм хозяйствования в «Старом и новом». Но у меня подобная разверстка обычно представлена игрой взаимодействия, а не через переходы их друг в друга. В «Бежином луге» это достигло «потолка» — в уже символическом использовании контрастов черного с белым. В «Невском» цвет снова становится ненавязчиво на службу образа.

Поэтому для меня характерен один сквозной цвет для фильма. Его внутренние перипетии будут звучать оттенками этого тона. Тональные же изменения у меня движутся «от опуса к опусу». «Потемкин», как сказано, был серым.

«Октябрь» весь выдержан в бархатно-черной тональности. С черным блеском, таким, каким блестят в природе мокрые от дождя монументы, решетки и мостовые, а на фотографии — золото, позолота, бронза.

«Старое и новое» имело ведущим цветом белый тон. Белый совхоз. Облака. Потоки молока. Цветы. Сквозь серые мотивы начала — нищеты, Сквозь черные мотивы — преступления и злодейства. Все вновь и вновь проступало белое, связанное с темой радости и новых форм хозяйствования. В картине белый цвет рождался в самой напряженной сцене: в сцене ожидания первой капли из сепаратора. И, появившись вместе с ней, белый цвет кадрами совхоза, реками молока, стадами зверей и птиц, нес на экран тему радости» (газета «Кино», 1940, № 24).

Здесь тоже конкретное отличие от Пудовкина. В «Матери» тема света вступала *вовнутрь* черного, делая его светлым, серым. У меня свет вплетается, как светлая линия, как поток белого, как белый «лейтмотив», пронизывающий цветовые сплетения фильма. (Почему мне и нравится, например, Вагнер с его «вариациями» неизменных лейтмотивов, смотря по ситуации, через которую они проходят*.)

Это не только индивидуальности художников. Это глубоко связано с характером воплощения темы: большими эпическими потоками у меня и «сквозь человека» у Пудовкина. Но поскольку мы сами вольны в выборе трактовки и тем, это все-таки глубоко связано с индивидуальностями.

Интересно же в основном здесь то, до какой степени метод цветовидения даже в черно-серо-белом фильме неразрывно связан не только с темой, особенностью вещи, но и со всеми характерными чертами «генерального» метода индивидуальности.

Но и тогда то или иное образное значение, образное чтение цвета должно вырабатываться ходом самой вещи.

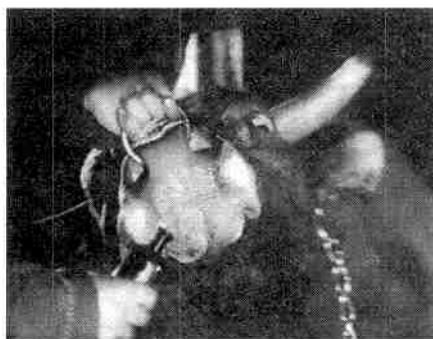
Возьмем для примера цветовой «экзерсис» из тех, что делаешь «для себя», для собственной практики, экзерсис на тему «Пир во время чумы» Пушкина. Нет ничего предосудительного в том, что

тема «Черной смерти» — Чумы проходит в нарастаниях черного цвета. Композиционно это строится так: первоначально сверхяркие и пестрые тона постепенно «угасают». Это происходит по двум линиям: через постепенное выключение в монтажном ходе тонов «жизнерадостной» части спектра (от голубого, зеленого и желтого к темнокрасному с фиолетовыми оттенками). Внутри же кадров тем, что сама яркость и интенсивность красок от кадра к кадру блекнет. Так постепенно «уходит жизнь» — пропадают пестрота и яркость красок, а одновременно зловеще постепенно кадры начинает «заволакивать», «затоплять» черный цвет. Но к зловещему звучанию «черного в себе» это подводится через цепь драматических деталей этого тона, предметно связанных с образом Чумы. «Царица грозная Чума» начинает свое появление с деталей, как бы случайно вплетающихся в жизнерадостный разгул красок: пробежавшей тенью облака по цветущему саду; несколькими темными костюмами, мелькнувшими среди пестрых, фигурой черного монаха, процессией монахов в отдалении, черным гробом, черными клобуками с прорезями для глаз у служителей мертвых, тяжелым жирным стелющимся дымом от сжигаемых трупов. Черные квадраты неподвижной тени на вымерших улицах, черные пятна трупов, группами валяющихся на белых плитах площадей, черные силуэты бездомных собак, стаями бродящих среди них, все учащающиеся процессии с гробами, черные толпы обезумевших от ужаса людей, густо нависающие черные тучи... И пестрый круг тех, кто, пируя, не хочет покориться ужасу. Красные и желтые костюмы их, как отсветы пожара на разливающемся черном фоне, который постепенно просачивается к ним, зажимая в черном кольце пирующих безумцев и т. д., и т. д. Только к такому моменту черный цвет у меня приобретает «самостоятельное» образное чтение, самостоятельное непосредственное воздействие и в непосредственной игре поглощения живых красок даже беспредметно и бытово немотивированно будет нести с собой образ Черной смерти.

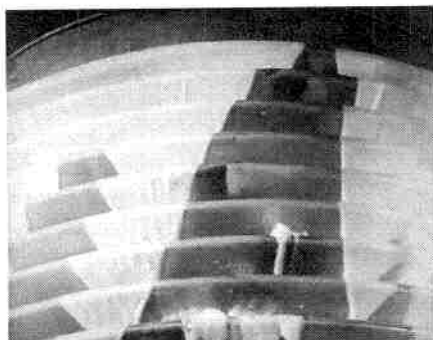
В другом варианте подобная же «шкала» может [быть] проиграна «с другого конца», и дело, наоборот, может начинаться с беспредметной, еще непонятной темы, игры поглощений темными тонами — светлых, с тем, чтобы постепенно раскрываться темой чумы и смерти, в конце переходя в наиболее страшные предметные детали. Здесь первоначальные цветовые построения явятся как бы подробно разработанной интродукцией темы Чумы, подсознательно подготавливающей зрителя к драме, и т. д., и т. д.

Но так или иначе (и в произведении, конечно, гораздо богаче и [более] тонко разработано) — через всю сцену будет происходить такое же становление цветообраза и воспитание зрителя на желаемое образное его восприятие, совершенно так же, как это происходит всюду и всегда, когда мы имеем дело с образотворчеством и образом.

Тот или иной вариант будет зависеть от того, что художник прежде всего «увидел». Он может образ темы увидеть сразу же конк-



Кадры эпизода «Отравление Фомки» из фильма «Генеральная линия»



Кадры эпизода «Сон Марфы. Совхоз» из фильма «Генеральная линия»

ретными деталями, которые он поведет к обобщениям; он может услышать тему клубком смутных звучаний, он может услышать ее хором неясных голосов.

Наконец, он может ее ощутить в игре «беспредметных» красок, которые потом воплотятся в конкретные очертания предметов. Этап смерти ближе к варианту второму.

Особенно резко он будет выражен у левых художников-колористов.

Так, Хуан Грис (1887–1927) пишет:

«Я стараюсь конкретизировать то, что абстрактно; я отправляюсь от общего к частному; и это означает, что я иду от абстракции к реальному факту...

...Я считаю, что конструктивная сторона живописи — это ее тематика, абстрактная сторона... Сезанн из бутылки делает цилиндр; я отправляюсь от цилиндра, чтобы создать вещь индивидуального типа. Из цилиндра я делаю бутылку, определенную бутылку. Сезанн идет к архитектуре, я от нее отправляюсь: вот почему я композирую абстракции (цвета) и аранжирую их, когда эти цвета стали предметами. Например, я komponую белое и черное и комбинирую их тогда, когда белое стало бумагой, а черное — тенью; я хочу сказать, что я аранжирую белое таким образом, чтобы оно стало бумагой; а черное так, чтобы оно стало тенью.

Эта живопись относится к той другой, как поэзия к прозе» (Maurice Raynal, «Anthologie de la peinture en France de 1906 à nos jours»¹, [Editions Mouton, Paris, 1927], p.171–172).

Здесь надо только кое о чем договориться. «Реальность» у Хуана Гриса не идет далее реальности пластического образа. О теме здесь речи нет: она не больше «смутно-лирической» эмоции, ищущей воплощения в данном случае в гамме черного и белого. Отсюда и крайность в обрисовке пути от *абсолютной* абстракции к конкретизации на частном случае. То, что Рейналь остроумно называет «дедуктивным» путем. Другая «крайность» — путь «индуктивный»: от *абсолютной* частности к обобщению. При наличии темы оба пути становления образа одинаково «законны». Строго говоря, действительный путь идет с обоих концов одновременно. Не может тема прозвучать частными деталями без того, чтобы в них подспудно не мелькала общая идея. И не может в игре даже самых абстрактных обобщений темы не быть «зерна», которое потом проступит реальными чертами предметов. Так, например, обрисовывает дело с поэзией Маяковский («Как делать стихи», 1925), где по существу тема звучит сразу «с двух концов»: и как все уточняющаяся формулировка тезы и как то ритмическое «мычание», которое потом высекается в последовательность конкретных слов.

Хуан Грис интересен как схожий пример в красках и так же поучителен и нагляден, если ввести поправку на тот случай, что *конкретная реальная тема* предстает перед художником сперва как явление цвета, цветообраз, с тем, чтобы потом подобрать соответ-

1. ...Морис Рейналь, «Антология французской живописи с 1906 года до наших дней» (франц.)...

ствующие явления — тоже по-своему воплощающие образ, но принадлежащие к одной семье определенно окрашенных предметов (или к двум: белое и черное, если образ «звучал» в сопоставлении цветов, а не просто в перипетиях одного цвета; или даже в целом спектре так, как он фигурирует в нашем примере с Чумой, где спектр в целом покоряется черному цвету).

Конечно, черный лейтмотив для темы Чумы — дело моего произвола. Другой, базируясь на пушкинском сравнении нашествия Чумы с нашествием зимы (в песне Председателя), мог бы для цвета темы Чумы выбрать... белый. К тому же белый — цвет савана, а у китайцев, например, цвет траура вообще не черный, а белый. Но я для цвета все-таки оставил бы черный. Ведь и у Пушкина

«Л у и з а (приходя в чувство)

...Ужасный демон

Приснился мне: весь *черный*, белоглазый...»

или:

«(Едет телега, наполненная мертвыми телами. *Негр* управляет ею.)»

и т. д. и т. д.

Почему — негр? Вероятно, исключительно для цвета. Ведь действие, как я понимаю, происходит не в Америке, где негр явление обыденное и повседневное.

Пушкинский же образ «Зимы» я использовал бы *не в цвете*, а в... движении. Для «кривой» динамики сцен я взял бы линию *постепенного сковывания движения*: с нарастанием черного у меня бы шло постепенное замирание, застывание движения. Такое, какое вызывает мороз, постепенно сковывающий живое движение природы. Впрочем, кому какое дело, на какие мысли меня наводит Пушкин!

Но в самих приведенных вариантах интереснее отметить другое, именно то, что композиция первого варианта в той его части, где происходит постепенное выключение спектра, имеет (по крайней мере, для меня), по-видимому, «предка» среди впечатлений очень раннего детства. Интересно, что *комическое* там — оно здесь применено к драме; и что *цветовое* здесь, оно было *музыкальным* там.

В блаженной памяти городе Риге, где протекало мое детство, конечно, был общественный городской сад. Даже целых два: «Верманский парк» и «Стрелковый сад». И в том и в другом, конечно, летом играли оркестры. В «Стрелковом саду» играл оркестр в ослепительных голубых и желтых штанах. У этого оркестра был один излюбленный комический номер, который мне очень нравился. Назывался он, кажется, «Zapfenstreich»¹. И состоял он в том, что дирижер становился спиной к оркестру и дирижировал, не глядя на оркестр. Оркестранты, «пользуясь этим», один за другим удирали из оркестра, но в такой последовательности, что до самого последнего исполнителя музыкальная тема продолжала звучать. И

1. ...«Вечерняя заря»
(нем., военн.).

только с уходом последнего — кажется, барабана — удивленный дирижер оборачивался, «замечал», что он один, и к визгливому восторгу детворы, бросая палочку, убегал с дирижерского места.

Всеволод Вишневский тоже имеет детские воспоминания, связанные с тою же Ригю. Не входит ли «Zapfenstreich» и в круг его воспоминаний? И не эти ли воспоминания продиктовали ему — тоже в драматическом аспекте — сцену с постепенно выбываемым оркестром, продолжающим играть «Интернационал», в «Мы из Кронштадта»? Аналогично решался в немом кино один из лучших эпизодов «Большого парада» Кинга Видора*, где постепенно выбивают человек за человеком идущую маршем через лес колонну американских войск.

Другой хороший пример игры на драматически учтенном выключении части оркестра можно еще указать, правда не на экране, а на последних страницах романа Жака Деваля «Мари Галант» (Jacques Deval, «Marie Galante», Paris, 1931, p. 284). От этого он нисколько не теряет ни поучительности, ни прелести.

Маленькая проституточка Шери, занесенная злою судьбою в зону Панамского канала, в надежде заработать денег для возвращения на родину, запутывается в делах японского шпионажа. И гибнет. Деваль рисует ее весьма лирически и сочувственно, расписывая ее любовь к родной Франции, и занятным приемом двух случайных совпадений воздаст ей на похоронах своеобразные «воинские почести»:

«Было воскресенье церковного праздника. На Шестнадцатой улице полбатальона панамской инфантерии, шедшего в собор воздать воинские почести святым дарам, расступилось на два тротуара, чтобы пропустить похоронную процессию, и взяло на караул...

...На площади Святой Анны полицейский оркестр только что начал играть увертюру «Севильского цирюльника». Первые музыканты, заметившие процессию, прекратили играть. Это были струнные, и несколько мгновений нежная россиниевская музыка прогремела, как фанфары. Потом дирижер, который успел обернуться, опустил свою палочку. И когда Шери завернула за угол Двенадцатой улицы, полицейский оркестр начал увертюру сначала».

Много ли наших звуковых фильмов могут похвастать такой изысканной музыкальной выдумкой, выразительностью и тематической продуманностью...

Так ассоциации когда-то слышанной музыки могут родить принципы пластического построения.

Так, наоборот, пластические образы могут родить музыку.

Так же и при создании новых звукообразных построений ведущим и вдохновляющим началом может быть любая из областей.

Которое из двух начал окажется ведущим — неважно. Важно их совершенное слияние в едином обобщающем образе.

Из всего сказанного выше следует, в общем, то, что для установления органических звукозрительных сочетаний основным и решающим является соответствие каждой из этих областей прежде всего тому основному и решающему сквозному образу, который

витают перед творцом, и тем эмоциям, которыми он живет. Через них и через образ, который они вызывают у автора, возможна эта связь, это сочетание, которое в свою очередь в звукозрительном единстве материализует этот образ, делая его достоянием масс.

И хотя нельзя сказать, что раз это главное, то дескать «все остальное приложится» само собою, тем не менее приходится заниматься подробнейшим изучением проблемы выражения эмоций в цвете и выражения чувств в музыке, прежде чем подняться до вершин их слияния друг с другом, порождающего образа нового звукозрительного вида искусства.

Конечно, и здесь классика дает нам много образцов. Но именно здесь для цвета мне в первую очередь хотелось бы сослаться не столько на живопись, сколько... на литературу.

И это неслучайно. Во-первых, здесь проблема цвета и цветосоответствий развернута во всех оттенках движения, наглядно поступательной симфонией, сквозь целый поток картин и отдельных моментов. Здесь литература, конечно, проигрывает по сравнению с живописью, благодаря отсутствию непосредственно цветового эффекта. Но, с другой стороны, она имеет здесь то преимущество, что раскрывает перед нами весь процесс тематического опосредствования цвета. Тогда как живопись дает нам его в опосредствованно *результативной* форме. Цветовое *движение* внутри картины остается навсегда наглядным уроком того, как строить движение в цветовом фильме. Но литература, работающая и цветом, эту проблему подхватывает, тематически расширяет и ведет не только через единичное полотно, но подчас непрерывно, со страницы на страницу, сквозь многотомные серии романов. И всем сразу же понятно, что я здесь в первую очередь имею в виду многотомное здание «Ругон-Маккаров» Золя, которое по стройности движения «цветовой фонограммы» навсегда останется академией эмоционально-образной цветописы в литературе. Вспомним хотя бы самый узкий пример — трагические перипетии живописного произведения Клода в «Творчестве». Или такие цветовые симфонии, как крестины наследника из «Его превосходительства Эжена Ругона», вакханалию цветов парка Параду (кстати же, и ароматов) в «Ошибке аббата Мурэ» и т. д. и т. д.

Невольно приходится повторять стереотипную фразу: «Дружба с Сезанном и близость с Мане не прошли даром». Но эта дружба Сезанна и Золя приводит на память другую дружбу художника и писателя — мастера живописи и колорита: Иванова и все того же Гоголя. Отдельные цветовые ансамбли по пластической и тональной своей выдержанности (например, у Маниловых или у Собакевича) достигают абсолютного совершенства. Его бы следовало читать неослабно уже и потому, что эта черта Гоголя является просто органической составной частью того, в чем Гоголь совершенно исключителен: в *образном* построении того, что в кино мы называем кадром. Пушкин — неистощимый кладезь звукозрительных монтажных построений исключительной музыкальной стройности (о чем я

писал). При этом любимый тип «кадра» у Пушкина — кадр простейшего пластического письма, чуждого сравнений и построений метафорических и образных. Он сам пишет об этом в одном из вариантов «Графа Нулина» — [во фрагменте], не вошедшем в поэму (см. рукопись Онегинского сборника)*:

Ему не спится — бес не дремлет,
И графа неизвестный жар
Сильней час от часу объемлет.
Он весь кипит как самовар,
Пока не повернула крана
Хозяйка нежною рукой —
Иль как отверстие волкана
Или — сравнений под рукой
У нас довольно — но сравнений
Не любит мой степенный гений,
Живей без них рассказ простой...

Согласно с этим у Пушкина *пластический* образ выстраивается в основном из монтажного сопоставления отдельных, «в себе» почти документально-просто взятых деталей описания.

В этом Пушкин очень похож на Гёте, который в стихах тоже избегает образной деформации самой детали и достигает образных звучаний в таком же сопоставлении «документальных» элементов описания. Однако тот же Пушкин мгновенно переходит на образы пластических сравнений, как только этого потребует нарастание эмоциональной напряженности действия.

Достаточно сравнить два отрывка из ночи перед казнью Кочубея из «Полтавы»; вернее, видоизменение одного и того же отрывка «Тиха украинская ночь», повторяющегося через несколько страниц, отведенных допросу Кочубея и размышлениям Мазепы над спящей Марией.

Первый раз [Пушкин] вводит [после описания ночи] знаменитое «заутра казнь, но без боязни...» Второй раз — потрясающую деталь дикого крика Мазепы в ответ на почудившийся ему «невнятный стон»; [это] крик, обрывающий сцену ночи, переходящую в утро казни: встает «зари багряной полоса...» (кстати, как здорово дана заря в образе такой же «багряной полосы», какая в это же утро отделит голову Кочубея от туловища). [Оба отрывка] представляют собою прекрасный образец типичного пушкинского «монтажного листа»:

1.

Тиха украинская ночь.
Прозрачно небо. Звезды блещут.
Своей дремоты превозмочь
Не хочет воздух. Чуть трепещут
Сребристых тополей листья.
Луна спокойно с высоты

Над Белой Церковью сияет
И пышных гетманов сады
И старый замок озаряет.
И тихо, тихо все кругом;
Но в замке шепот и смятенье.
В одной из башен, под окном,
В глубоком, тяжком размышленье
Окован Кочубей сидит
И мрачно на небо глядит.

2.

Тиха украинская ночь.
Прозрачно небо. Звезды блещут.
Своей дремоты превозмочь
Не хочет воздух. Чуть трепещут
Сребристых тополей листы.
Но мрачны странные мечты
В душе Мазепы: звезды ночи,
Как обвинительные очи,
За ним насмешливо глядят.
И тополи, стеснившись в ряд,
Качая тихо головою,
Как судьи, шепчут меж собою.
И летней, теплой ночи тьма
Душна, как черная тюрьма.

(с. 194 и 199 по изданию «Библиотеки Поэта»,
Пушкин, т. 2, 1939).

Мы видим, что первые пять строк просто одинаковы. [Это] пять пластических кадров, не совпадающих концами с пятью строчками. Первый охарактеризован звуком. Четвертый «иносказанием», дающим тональное указание. Таковы первые пять строк для обоих случаев.

Но дальше [отрывки] резко различаются. В первом случае в той же манере выдержано описание до конца. Эмоциональное нарастание достигается одними эпитетами: «в *глубоком, тяжком* размышленье», «и *мрачно* на небо глядит». И то это имеет место лишь в последних строках — в 13-й и 15-й из всех пятнадцати.

Совсем другое дело во втором случае. Дав сразу же, в 6-й строке два эпитета — «*мрачны странные мечты*», — Пушкин сразу же переходит к тому типу образных характеристик, которые выражаются уже не через монтаж, слагающий, например, первые пять строк в образ украинской ночи, но (в полном соответствии с драматическим crescendo, идущим через эту ночь, ему вторит различный метод изложения в обоих случаях) через то, что делает «внутрикадровая» композиция. И надо ухитриться снять звезды так, чтобы они были и «обвинительными» и «насмешливыми» (по-видимому, зияющая неподвижность отдельных ярких звезд в одном случае, и мигающее — «подмигивающее» — мерцание других во втором случае).

Это внутрикадровая композиция должна суметь передать ощущение не просто тесно стоящих тополей, но тополей «стеснившихся». И снять их при этом в таком виде, чтобы своим абрисом они походили бы на группу «судей», качающих головами. А шелест листьев должен быть выбран так, чтобы походить на «шепот». И, наконец, должны быть найдены такие оттенки черноты ночи, чтобы они производили ощущение «душной», а сама чернота была бы не чернотой бархата или вороньего крыла, но черною «как черная тюрьма».

Одним монтажем тут дело не решить. Здесь основное выпадает на долю «образно» разработанной композиции кадра.

Совсем иное дело у Гоголя.

Писатель гораздо большей и при этом *постоянной*, я бы сказал, «перманентной», *напряженности* стиля и письма, он, в отличие от Пушкина, соответственно с этим работает, в основном, именно вторым методом: *образности* кадра, в первую очередь почти всегда решенного метафорически. В поисках зрительного эквивалента не только тому, *о чем* он пишет, но и тому, *как* он пишет, приходится сталкиваться с интереснейшими задачами классической и цветообразной композиции кадра.

Пушкин образ «лёта» возка создает монтажно:

...вот уж по Тверской
Возок несется чрез ухабы.
Мелькают мимо будки, бабы,
Мальчишки, лавки, фонари,
Дворцы, сады, монастыри,
Бухарцы, сани, огороды,
Купцы, лачужки, мужики,
Бульвары, башни, казаки,
Аптеки, магазины моды,
Балконы, львы на воротах
И стаи галок на крестах.

(«Евгений Онегин», глава седьмая, XXXVIII.)

А Гоголь скажет — «кадром»: «Птица — тройка».

Или еще: «... подъехал к избам, из которых одни, подобно стаду уток, рассыпались по кособору возвышенья, а другие стояли внизу на сваях, *как цапли...*»; или: «...Его подирало по коже, когда он вступил в лес... Темно и глухо, как в *винном погребе...*»; или: дороги, расползающиеся во все стороны, «как пойманные раки»; или знаменитое: «... И татарские их кони, отделившись от земли, распластавшись в воздухе *как змеи*, перелетали через пропасть...».

Любопытно отметить, что эффект всадников, мчащихся «распластавшись... как змеи», вполне возможно получить в кино. Такой именно эффект получился в одном куске «Александра Невского» в сценах погони русской конницы за разбитым врагом. Это один из последних кусков — самый сильный по напряжению и скорости темпа. Технически он был получен весьма просто. Черная конница, скачущая по бе-

лой поверхности «льда», снята здесь сверху. Для передачи эффекта «распластавшись в воздухе» их следовало бы снимать снизу, из оврага или ямы, в момент перелета через аппарат. Такой кусок снят у Ромы в боях под Царицыным в «Ленине в 18-ом году»*, правда, без эффекта «распластанности». С другой стороны, в наши намерения входила «распластанность», но не «в воздухе», а через гладь Чудского озера. Так или иначе эффект «распластанности» достигнут здесь самым простым техническим путем: стараясь передать быстроту преследования, превосходящую человеческие силы, этот скач коней снимался... на 8-10 клеток [в секунду] (вместо 24-х «законных» для звукового кино, или 16-ти «допустимых» для ускорения движения). Эта степень замедления оказалась такою значительною, что она не только невероятно усиливала темп движения, но даже деформировала само изображение, растягивая самые фигуры лошадей в длину.

Если же Гоголь переходит на монтаж, то и тогда проспект, например, Невский, или город, например, Париж, он обрисует таким приемом:

«...пораженный... блеском улиц, беспорядком крыш, гущиною труб, безархитектурными, сплоченными массами домов, облепленных тесной лоскутностью магазинов, безобразием нагих боковых стен... толпой золотых букв, которые лезли на стены, на крыши... на трубы...» и т. д. («Рим»).

Здесь — что ни деталь, то прежде всего сложнейшая пластическая композиция кадра. Чего стоят одни эти золотые буквы, лезущие на стены, крыши, трубы, словно черные буквы на холсты Пикассо.

И как продуманно надо строить кадр за кадром, с тем, чтобы из каждого, нарастая, действительно перли, действительно «лезли» эти золотые буквы, покрывая трубы, крыши и стены.

Но не будем перегружать нашу статью примерами. О том, каково мастерство Гоголя вообще и в цветовой области в частности, можно исчерпывающе прочесть у Белого. Цитировать его значило бы переписывать целые главы. Для тех же, кто хочет погрузиться в глубину этого изучения, неисчерпаемый клад — сами произведения.

Читая же их, следует помнить важнейшее, что отмечает Белый в гоголевском мастерстве:

«Кончая главу о сюжете, кончаю ощупь великого мастерства Гоголя; ощупь выявила три наложенных друг на друга слоя: смысловой, образный и словесный; мысли, эквивалентные стилю, слогу, тенденции, краске, ритму; нет четкой грани меж ними; всюду: химия взаимодействий слоев: звуковая метафора — в одну сторону развивает градацию звучно-ярких ладов; в другую — изобразительных, определяющих композицию и стиль; жестов; меж сюжетных, определяющих композицию и стиль; жестов; меж сюжетом и образами — та же связь; нет отдельно взятых термина и метафоры; сюжетная мелодия, фабула — интерференция насквозь осюжетенных мелочей, которые — не аккомпанемент, а само голосоведение; выньте-ка из них «чистый» сюжет, — он станет заимным у Пушкина каламбуриком»*.

Это же соображение лежит в основе цветоанализа Гоголя:

«Красочные восприятия Гоголя определяют в нем многое; Гоголь-художник — перспективист, колорист, пейзажист, жанрист; красочное обличье ярко; виден отбор и контроль; цвета природы, окраска предметов, сочетание пятен в костюмах — все выявляет; и декоратора, и костюмера, и режиссера, не только «писателя»; цвет не отчленим от жизни образа, как и тенденция, выявленная позднее отдельно: от жизни образа»¹.

В фразе «выявленная позднее отдельно» Белый имеет в виду распад этого органического единства на закате творчества Гоголя, в частности во втором томе «Мертвых душ», для которых «тенденция», выраженная с сентенциями, во многом вынесена в «Переписку с друзьями» и часто находится в полном противоречии к тому, о чем говорят сами образы произведения. В остальные же периоды — органическая цельность творений Гоголя удивительна.

Однако на одном обстоятельстве, связанном с этим удивительным мастерством, следовало бы здесь все же остановиться.

Белый среди прочих проблем цвета отмечает у Гоголя *сдвиги* в спектре его цветовой палитры, тесно связанные с движением его биографии.

В отношении желтого и зеленого цвета мы эти данные приводили. Но имеются подобные же данные и по всем остальным. Однако самое, пожалуй, интересное — это общий сдвиг цветописи к светописи, который происходит у Гоголя к 1-му тому «Мертвых душ». Здесь очень внушительно выступают «...белое — черное — серое (22% — 11,8% — 10,5%); не цвет — *светотень*...»^{*} (в общей сумме — 44,3%, это дает почти половину всей палитры).

Но само это положение подымает вопрос о цвете как чисто динамическом элементе: то есть о *движении цвета*.

Таким образом, возникает еще одна проблема выразительной смены и перемены цветов, в отличие от сатирической красочной прикрепленности, имеющей пределом неподвижный статический цветосимвол.

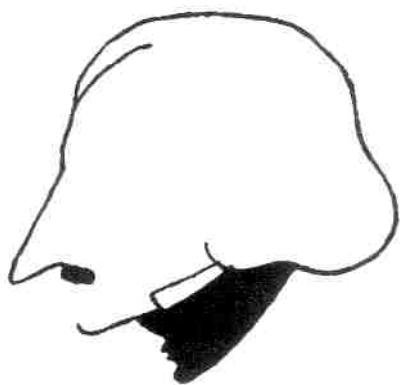
К явлениям природы наиболее близка именно эта текучесть и изменяемость игры цветов, вторящих текучести и вечной изменчивости жизни.

«Истинные цвета — это ничего не говорит. Ибо краски явлений природы нам представляются всегда сменяющимися», — резонно пишут Озанфан и Жаннере (Ozenfant et Jeanneret, «La Peinture Moderne»¹, 1925, p. 41).

В этом отношении Гоголь кажется статичным внутри отдельных произведений. И у него движение цвета идет не внутри произведения, но в переходе от произведения к произведению.

Взамен такого движения из цвета в цвет внутри отдельной вещи у Гоголя другая черта: оно заменено чрезвычайным многообразием *самостоятельно выписанных оттенков*. Они производят впечатление цветового потока, с которым поступили бы, как с отрезком

1. ... «Современная живопись» (франц.)...



Юрий Анненков. «Гоголь» (1912)

фильма: вместо того, чтобы его пропускать на экране, кажется, что этот поток разрезан на отдельные статические кадрики и каждый такой кадр, отличный от другого, рассматривается отдельно, как самостоятельная картинка (кстати, об этой черте Гоголя Белый ничего не пишет. Он лично, вероятно, слишком творчески близок ему и в этом!).

С таким методом неизбежно должно быть связано громадное обилие *отдельных оттенков цвета*. И действительно, что касается цветового многообразия, то палитра Гоголя (по статистике А.Белого) насчитывает целых 763 цветовых оттенка. Это дает более ста пятидесяти оттенков для каждого цвета спектра. Например, красный цвет: алый; как огонь; как кровь; как мак; красноватый; рубиновый; червонный; карминный; как бакан; брусничный; пурпурный; малиновый; пунцовый; багряный; яхонтовый; и т. д.

Эта замена движения-перелива обилием *соприсутствующих* отдельных оттенков характерна для Гоголя и не только в цветовом отношении. Об этом свидетельствуют очень обильные записи, о которых тонко заметил В.Вересаев («Как работал Гоголь», изд. «Мир», 1932, с. 32):

«В общем рассматривая записи Гоголя в дошедших до нас книжках, мы должны признать, что в них очень мало отзвуков непосредственного изучения Гоголем жизни».

Именно здесь-то, вероятно, и лежит секрет того, что вместо образов живого движения цветов мы имеем исчерпывающе-богатый «свод оттенков» — *движение* цветов может быть уловлено из живого наблюдения «быстротекущей жизни».

Для иллюстрации «сквозной» характерности того, что мы подметили у Гоголя в цвете, приведем здесь отрывок его палитры... собачьих разновидностей из заготовок к сцене у Ноздрева:

«*Чистопсовые* — гладкие, с шерстью длинною на хвосте и ляжках, то есть на черных мясах. *Густопсовые* — с шерстью длинною по всей собаке. *Крымские* — с длинными ушами висящими. *Брудастая* — с усами и торчащей шерстью... *Муругая* — искрасна-черная, с черным рылом, *полбвая* — желтая, *полбовега* — по белому желтые пятна...» и т. д. Всякого же рода «ботанические» записи Гоголя занимают бесчисленные колонки страниц. Интересно, что другой не менее добросовестный «статистик» и книжный педант — Золя тем не менее отдавал громадное значение непосредственному живому ощущению впечатлений. То мы его видим на паровозе, изучающим впечатления от такой езды. Вечер дня этой поездки вспоминает Антуан*:

«15 апреля 1889. Сегодня поздно вечером Золя пришел на репетицию своей *Мадлэны*, немного тяжело опустившись на большой красный диван в нашей зале, он рассказывает, что сегодня днем он совершил на паровозе переезд из Парижа в Мант для книги, над которой он

работает [«Человек-зверь»]; и он жалуется, что у него разбиты ноги от сотрясения паровоза» («Дневники директора театра», с. 116).

То в другой раз Золя фигурирует на карикатуре, высмеивающей дотошность его наблюдательности, изображая его под ногами лошади «с целью изучить ощущения человека, попавшего под экипаж». Поэтому, видимо, наилучшие страницы Золя так богаты полнокровным движением и переливами жизни, протекающей перед нами во всем многообразии своих цветовых оттенков.

Все, что тут говорится о Гоголе, конечно, никак не есть «недостаток». Это просто свой особый метод видеть и соответственно образом воплощать явления.

Создается впечатление, что у Гоголя образ стоит априорно законченным перед его глазами, и ему интересно передавать не перипетии становления этого образа, но он ищет многообразие деталей, которые сложатся в этот образ, деталей, через которые он сумеет проступить. Поэтому Гоголь и кажется иногда «неподвижным». неподвижным в том особом смысле, как пишет, например, о «неподвижности» Баха А.Швейцер (Albert Schweizer, «J.S.Bach, le Musicien-Poète»¹):

«Великий мастер изображает музыкой текст не в моментах его движения и развития, его идею не в становлении, а в их статическом состоянии. Он рисует характерную деталь, подчеркивает контрасты, пользуется мощными нарастаниями звучности, но у него тщетно было бы искать напряженной жизненной идеи с ее разнообразными изменениями — всего того, что выражает бетховенское и послебетховенское искусство. Но это не значит, что баховское искусство изображает чувства менее совершенно, чем бетховенское. Его совершенство лишь другого рода... Бах изображает идею в определенном моменте ее существования... Бах раскрывает содержание чувства не в виде драматического события... Из этого ясно видно, как ошибочно применять к Баху привычную нам динамику Бетховена и Вагнера, так как у них она освещает гармонические перипетии, соответствующие поэтическим событиям, чего нет у Баха. Бетховен и Вагнер — поэты в музыке. Бах — живописец...

...Богатство его языка состоит не в изобилии различных тем, но в различных изменениях, которые принимает одна и та же тема сообразно случаю» (р. 203, 204, 207)*.

У Гоголя не только такое же изысканное многообразие внутри цветописы (см. выше). У него оно даже распространяется на ряд известнейших ситуаций его произведений, которые строятся буквально, как бесчисленные вариации Баха на одну и ту же тему.

Мне всегда приходит на память то нагромождение многообразия, которое Бах извлекает из каких-либо двух слов, например «Dies Irae» в «Страстях»*, когда я вспоминаю вариации на тему «взятка», проигрываемые всеми чиновничьими голосами в знаменитом акте «Ревизора»; или тот факт, что все заезды Чичикова к помещикам ведь тоже — бесконечная вариация на одну и ту же тему и ситуацию. Но еще тему и ситуацию, заданную извне (Пушкиным).

1. ...Альберт Швейцер,
«И.С.Бах, музыкант-
поэт» (франц.)...

Мало этого, сюда же можно было бы отнести и хитроумно подмеченное А[ндреем] Белым обстоятельство о «сквозных персонажах» Гоголя, проходящих через все его творчество и варьирующихся в зависимости от эпохи, в какую попадает их интерпретация.

Таким «сквозным в вариациях» персонажем Гоголя Белый считает колдуна («Страшная месть») — Петро Михали («Портрет») — Костанжогло («Мертвые души») и доказывает это остроумнейшим сопоставлением текста характерности образа и его роли.

Таков же и Тарас в «Тарасе Бульбе», данный в героическом варианте и переживающий свою «ироническую вариацию» в образе Ивана Никифоровича Довгочхуна.

Понятно, почему меня увлекают и Гоголь и Бах. Если взять нашего «Александра Невского», то мы обнаружим в нем детски примитивную линию движения действия — именно «движения», а не «развития» действия — с совершенно банально построенным ходом начала, середины и конца, не типа драмы, а типа хроники, летописи. В этом отношении он, кстати же сказать, почти что целиком совпадает не только по этому принципу, но даже по самому графику движения с... «Потемкиным», отстоящим от него на целых тринадцать лет:

1. Экспозиция:	П. Тяжелое положение матросов 1905 г.
	Н. Тяжелое положение Руси 13 в.
2. Повод к действию и призыв	П. Гнилое мясо. Отказ есть мясо. Брезент [и призыв: «БРАТЬЯ!»] Восстание броненосца. Смерть Вакулинчука. «Мертвый вызывает».
	Н. Зверства во Пскове. Отказ воеводы подчиниться. Казни. Казнь воеводы. Умиравший вызывает к Новгороду. Новгород поднимается на защиту: «Звать Александра».
3. Массовый отклик:	П. Восстающий берег. Слияние берега с броненосцем. Красный флаг.
	Н. «Вставайте, люди Русские». Слияние во всенародное ополчение. Факелы.
4. Бой:	П. Лестница: атака солдат. Население разгромлено. Смерть мальчика. Колясочка. Выстрел с броненосца. Разносится театр. Вскочивший лев. Взрыв.
	Н. Ледовое побоище. Атака рыцарей. Конница Александра врывается. Разбивается рыцарское каре. «Смерть» Гаврилы. Поединок Александра. Вздывившийся конь. Смерть Игната. Провал под лед.
5. После боя:	П. Ночь перед встречей с эскадрой.
	Н. Ночь после Ледового побоища.
6. Ожидание:	П. Встреча с эскадрой.
	Н. Встреча мертвых и расправа с [рыцарями].
7. Финал:	П. «БРАТЬЯ!»
	Н. «А теперь гулять будем». И финальная сентенция.

Действие развивается по совершенно прямой линии, по принципу «око за око и зуб за зуб», то есть в порядке прямого возмездия за совершенное зло.

Сама же эта тема возмездия и отмщения сама по себе — одна из самых ранних и первичных драматических формул. Прimitивная, но в силу этого почти безошибочно действующая, она почти что сколок с простейшего *физического взаимодействия* сил: *действие — противодействие*, маятник.

В таком виде она образует даже целую разновидность одного из самых ранних типов Елизаветинской до-Шекспировской драмы — так и называемых «драм о мстителях» (*Drames of Revenge*).

На Елизаветинскую драму оказали решающее влияние драмы Сенеки и моральные теории Макиавелли*. Первый, темой Ореста, разбудил и помог развиваться этой теме в английской драматургии. Второй помог в оформлении образа-маски коварного злодея, выступающего то преступником, то мстителем. Так или иначе, тип драмы о мстителе имеет громадное распространение от самых примитивных зачатков английской драматургии вплоть до такого шедевра «драмы о мстителе», как «Гамлет». Однако косвенно эта тема проходит и в «Макбете», и в «Юлии Цезаре», и в «Венецианском купце», и в «Ричарде III», и т. д. у самого Шекспира, через основные пьесы Вебстера, Турнера, Мидлтона и т. п.*

Эта схема выходит далеко за пределы Шекспировской эпохи и играет не менее определенную роль, например, в эпоху расцвета мелодрамы, где она занимает «львиную долю» тематики в формуле торжества добродетели и наказания порока. Вспомним, что один из популярнейших романов той эпохи «Граф Монте-Кристо» есть роман, касающийся изощренного отмщения за злодейство; эта же схема пронизывает «Тайны Парижа» Э. Сю; на том же строится многотомная серия романов о Рокамболе*, это приводит нас уже в лоно романа бульварного, где это — излюбленнейшая схема, ибо чем первичнее схема, тем более непосредственно и захватывающе она действует. Но не забудем, что эта же схема лежит и в основе такого произведения гамлетовского разряда, как «Преступление и наказание» Достоевского.

В «Потемкине» и «Невском» же мы имеем ее в самом обнаженном виде, и поэтому она уже чисто ситуационно обеспечивает воздействие острой непосредственности.

Однако воздействие этих фильмов строится даже не на движении этого «ослабленного сюжета», а в основном на том, что в обоих фильмах нет ни одного эпизода, ни одного кадра, ни одной реплики, которые бы не были вариациями «баховского» склада на одну сквозную и — кстати сказать, *единственную* для каждого фильма — тезу. В «Потемкине» чувство *революционной солидарности* («Братья»). В «Невском» — *солидарности патриотических чувств*. Эти основные темы играют в любых приемах «гармонизации»: пирически — ночью после боя; буффонно — «где спать легла, там и родила!»;

пафосно — в бою; трагически — в смерти Игната или процессии мертвых в конце; песенно — в сборах ополчения; сентенциями — в речах Александра; мелодраматически — в разгроме Пскова; речитативами — в спорах на Новгородском Вече; диалогами «дуэтного» типа — во встрече с монголом; народным лубком — в сцене с оглоблей; «от обратного» — в сценах Твердилы и предателя монаха и т. д., и т. д.

«Мелодия известна, поэтому позволительна самая смелая гармонизация, так как она не вводит в заблуждение ухо, ожидающее следующего знакомого мелодического хода» ([A. Schweizer], «Bach», р. 201).

Тема известна, и бесконечным повтором ее во всех разновидностях вариаций достигается почти что формула «заклинания», покоряющего тему. Вспомним знаменитое хлебниковское «Заклятье смехом», целиком построенное на вариациях слова «смех» и «сме-хачи», которое даже в таком «беспредметном» виде производит своеобразный «гипнотический» эффект, не говоря уже о «Кири Элейсон'ах»* или «Диес ирэ» Баха, выражаемых всеми средствами оркестроведения и людских голосов.

Здесь оба фильма еще раз перекликаются с Елизаветинским театром, которому они, кстати сказать, близки по жестокости деталей, жестокости, которой они не избегают. Интересно, что как раз один из самых рельефных до-Шекспировских образцов этого типа драм местами даже написан таким же «баховским» приемом бесконечной вариации, который мы отмечали в «Потемкине» и в «Невском».

Так, например, написан основной монолог в прообразе Шекспировского «Ричарда III» — «The True Tragedy of Richard the Third».

При этом взят он здесь еще и в самой ранней, примитивной, а потому опять-таки особенно остро воздействующей форме поэтического письма.

Здесь окончание стихов дано не рифмами, но просто все двенадцать строк оканчиваются даже не созвучными друг другу словами, а просто... *одним и тем же словом*.

И слово это неизменно: «мечь».

Тип таких, и если не всегда одинаковых, целиком созвучных окончаний на протяжении целой страницы — тип очень древний.

Так, например, написано старофранцузское «Житие св. Алексиса», датируемое XI столетием*.

Но все сказанное выше о Гоголе любопытнейшим образом противостоит тому, что в цвете характерно для Шекспира. Богатство красок здесь — необыкновенная скудость палитры там. Но зато там, где у Гоголя неподвижность, у Шекспира сплошная динамика как первая и основная характеристика его обращения с цветом.

Шекспир имеет почти такого же педантичного комментатора, как Гоголь — Андрея Белого, в лице Каролины Спёрджен (Caroline

Spurgeon, «Shakespeare's Imagery And What It Tells Us», Cambridge, 1935)*.

Каролина Спёрджен посвятила 408 страниц и семь детальных «сводных таблиц» своего труда анализу образности языка Шекспира. В этом направлении самое интересное то, что каждое произведение Шекспира имеет совершенно в себе законченную область образов, метафор и сравнений — которые в других произведениях не встречаются. Этот образный строй теснейшим путем связан с основной темой того или иного произведения и пронизывает всю его словесную ткань. Например, вся образная система «Ромео и Джульетты» подчинена игре света и тени, так правильно рисующей эту светлую страницу любви на мрачном фоне вражды двух семейств и трагический ее конец. Так, «Король Лир», этот протест против мысли о возможности расчленения государства, имеющий темой расчленение единого тела государства, весь проникнут образами тела, раздираемого на части, тела, подвергаемого мучениям и истязаниям, и нет, кажется, ни одного обозначения того, что может причинить ему боль, которое не было бы использовано в языке этой трагедии!

Макбета, занявшего неподобающее ему место, через метафоры всей трагедии преследует образ одежд, которые ему не по плечу, которые для него велики. (Автор приводит семь примеров.) Исторические хроники, занятые вопросами престолонаследований, борьбы и генеалогии, через всю серию трех частей «Генриха VI», «Ричарда III» и «Ричарда II», где они занимают центральную тему, неразрывно связаны с идеей дерева, сада, растений; расцветанием их, гибелью, садами цветущими и садами гибнущими и т. д., и т. д.

Но подавляющим образом, который всюду увлекает Шекспира и привлекает его внимание через все его произведения, является движение:

«Чем подробнее мы изучаем образный строй произведений Шекспира, тем яснее становится, что есть одно качество или характеристика среди них, которые подавляющим образом всегда и всюду привлекают его, и это качество движение: природа и явления природы в движении.

Другими словами, его прежде всего привлекает жизнь, она его вдохновляет и увлекает более, нежели красота цвета или формы, или даже смысла и значения» (р. 50).

Переходя к вопросу о цвете в образной системе Шекспира, приходится констатировать, что и цвет у Шекспира целиком стоит под знаком движения. В этом он очень отличен от Гоголя. Начать с того, что цвет как таковой играет у него очень малую роль: «У него [Шекспира] до странности мало образов, связанных с цветом... Это частично оттого, что он интересуется цветом не как живописец, увлекающийся богатством самостоятельных возможностей, но скорее тем, как цвет связан с определенным предметом и этим путем производит то или иное эмоциональное воздействие». (Как поучитель-

но отличен здесь добрый старый реалист от всей цветовой кухни символизма и декаданса!) «Это объясняет собою и тот факт, что главное из того, что он замечает в цвете и что его в нем привлекает, это изменчивость и контраст. Его увлечение изменениями в цвете лишь еще раз подчеркивает его основное увлечение движением и проявлениями жизни; и можно было бы предположить, что этим полны все его описания, но это совсем не так. Отмечает он их почти что только в двух явлениях, которые, казалось бы, имеют мало общего, но которые он почти постоянно связывает между собой. Это набегающие изменения цвета лица, сопутствующие эмоциям, и сияющие краски восхода солнца.

Интерес Шекспира к человеческому лицу, я думаю, никогда еще не был достаточно описан и раскрыт... и прежде всего то, как он непрерывно заставляет нас видеть смену эмоций действующих лиц через непрестанную смену цвета их лица.

Для передачи этого он пользуется все виды метафор, в этом случае одновременно несущих атмосферу эмоций, вызывающих эти изменения. И этим он достигает того, что ему даже не приходится давать специфически цветовых обозначений» (р. 58).

Обозначение цвета здесь заменяется сравнением с предметом или явлением, связанным с определенным представлением о цвете:

«Так, мы видим предателей, у которых щеки становятся пергаментными (*cheeks are paper*), когда они глядят на документы, которые им передает король («Генрих V», II, 2, 71); Ричард, в лице которого в быстрой смене приливает и отливает краска и который бледнеет, когда слова Гаунта «яростно гонят королевскую кровь из королевского лица» (*chase «the royal blood / With fury from his native residance»*) — «Ричард II»: III, 3, 62 и II, 1, 118). Мы чувствуем, как вспыхивают лица солдат, когда Антоний обещает, что он «заставит вино проступить сквозь их раны»: «*he will force the wine peer through their scars*» («Антоний и Клеопатра», III, 3, 189); мы видим, как краска покидает лицо Бассанио, когда он, подавленный чувствами, лепечет Порции, что он лишился дара речи, и лишь «кровь его в венах» вторит ей:

«*Madame, you have bereft me of all words,
Only my blood speaks to you in my veins.*»

(«Венецианский купец», III, 2, 176);

и переживаем вместе с Макбетом ужас и страх, который охватил его слугу, вбегающего с лицом белым, как полотно (*with «linen cheeks» and «whey face»*) с сообщением о катастрофе («Макбет», V, 3, 16)» (р. 59).

Совершенного же тур-де-форса достигает это искусство передачи цветоощущения при полном замалчивании самих красок в «Зимней сказке» (IV, 3, 116–28), когда «Пердита вздыхает о том, чтобы весенние цветы привели ей гостей, — в этом пассаже, насы-

щенном до предела всевозможными оттенками поэтических красок, *не назван ни один цвет*. Он пишет: «фиалки матовые» (*violets dim*), «скороспелки бледные» (*pale primroses*), «смелый львиный зев» (*bold oxlips*); с помощью этих тонально исчерпывающих эпитетов мы сами дорисовываем пурпур, бледно-лимонный и глубоко-желтый, которые мы *видим* по мере того, как Пердита очаровывает магией своих слов» (p. 69).

Эта же «Зимняя сказка» полна образов меняющейся краски лица; в ранней же поэме Шекспира «Венера и Адонис» эта игра на лицах обоих создает «своего рода подвижную цветовую симфонию»¹. То же и в «Лукреции», где снова вся серия метафорически переданных оттенков дает полную картину переживаний, которыми охвачены действующие лица, и т. д., и т. д. Интересно, что за пределами человеческого лица и восхода солнца (описание которого я опускаю), Шекспир эту изменчивость цвета не использует более нигде. «Знаменитый возглас Макбета: «зеленого сделав красным» (*making the green one red*) — единственный этому пример. Он же единственный в своем роде и по силе выразительности, достигнутый одною сменой цвета» (p. 63).

Вторая черта, которая увлекает Шекспира в область цвета, — это контраст. То есть опять-таки интерес не в цветах как таковых, а в элементе их динамики в *связи и противопоставлении* цветов. Это подтверждается и чрезвычайно скудным количеством в выборе самих красок. В основном это: черный и белый; или белый и красный.

«Острое ощущение цветового контраста у Шекспира часто связано с доминирующей эмоцией или темой; тогда этот контраст пронизывает всю драму, так, например, мысль «очернить» невинность Дездемоны и противопоставление ее цвета цвету мавра пронизывают игрою черного и белого всю трагедию «Отелло». Оно везде: в словах ли Яго о «черном баране» (*black ram*) и «белой овечке» (*white ewe*) (I, 1, 88) или в его двусмыслии:

Будь черною она и вместе с тем умна,
Всегда найдется белый, что к черноте той подойдет.

If she be black, and there to have a wit,
She'll find a white that shall her blackness fit.
(II, 1, 133);

в словах герцога о характере Отелло: «светлый более, чем черный» («*far more fair than black*»);

в воззвании Отелло к «черной мести» («*black vengeance*»);
или в его крике отчаяния:

Как чистый лик Дианы, так и имя
Моей жены блистало чистотой:
Но, как мое лицо, оно теперь
Испачкано и чернотой покрыто.

1. ... «a kind of running colour symphony» (p. 60).

...Her name that was as fresh
As Dian's visage, is now begrimed and black
As mine own face...

(III, 3, 386)»

и т. д., и т. д. с тем, чтобы еще раз прозвучать «контрастом [к Отелло] в возгласе Эмилии:

...Тем более она безгрешный ангел,
А ты — дьявол черный!

...O, the more angel she,
And you the blacker devil!

(V, 2, 130)

В «Ромео и Джульетте» мы находим, что основной образ борьбы света и тьмы здесь еще усиливается и дополняется оттенками черного и белого, и частично красного и белого» (р. 64).

Но избегнем тут бесчисленных примеров и перечислений и лучше обратим здесь внимание на *третий тон*, который непривычно для Шекспира, но вовсе не случайно, вспышками появляется на общем фоне света и тьмы — тон *зеленый*. Кстати сказать, с тем же зловещим подтекстом, о котором мы говорили выше: «Зеленые красивые и быстрые глаза Париса, в рассказе кормилицы (III, 5, 222), контрастирующие дальше, когда Джульетта думает о другом своем претенденте, с «кровавым Тибальдом, теперь в земле зеленым» («bloody Tybalt, yet but green in earth» — IV, 3, 42); болезненно зеленый «покров весталки» Луны («vestal livery» — II, 2, 8); грубое замечание Капулетти о бледности лица Джульетты: «бледно-зеленая падаль» («You, green-sickness carrion!» — III, 5, 157)», дословно — «стерва» в смысле падали (в таком же смысле Щедрин в «Господах Головлевых» говорит про одно действующее лицо, что она за это время «остервела»). И наконец, единственный яркий цвет «зеленых горшков, выделяющийся на темном, грязном и беспорядочном фоне живо описанной лавки аптекаря» (р. 65–66).

У Шекспира встречаются иногда и отдельные упоминания цветов, особенно в сонетах, в «Перикле», в «Виндзорских проказниках», но это настолько менее характерно для него, что ясно чувствуешь, что всюду и везде Шекспир «более интересуется тональностью, контрастом, характером и эмоцией, чем цветом как таковым»¹ (р. 68).

Доминирующим образом Шекспира остается движение, и *подчиненность движению и красок* остается характернейшей чертой для Шекспира. Тут может быть любопытно сопоставить обоих — и Гоголя и Шекспира — с художником, который в ряде высказываний как бы синтезирует оба начала. Это — Ван Гог*.

Богатство и сочность гоголевской палитры соединяется в нем с цветовой динамикой Шекспира. Не только в бешеном беге цветного мазка по холсту, но и в самих цветовых концепциях:

1. «...he is more interested in tone, contrast, character and emotion than in the colour itself».

«Брак двух влюбленных следует изображать бракосочетанием двух дополнительных цветов...»

или:

«Я старался через красное и зеленое выразить ужасные страсти, раздирающие людей».

При всей цветовой ярости, которую мы знаем у Ван Гога, самая сущность их рисуется ему такую же динамикой, как Шекспиру.

Здесь любопытно, что Ван Гог пользуется для изображения «раздирающих страстей» тот же зеленый и красный, что и Шекспир в возгласе Макбета. И здесь это полный эквивалент словесной метафоре о «раздирающих» страстях. Оба берут для цветового выражения максимального «раздира» страстей — цвета, максимально отстоящие друг от друга, — то есть наиболее «разорванные» состоянием — дополнительные цвета. Так же и страстность слияния, естественно возрастающая от степени разомкнутости до этого, решается ими как слияние таких же дополнительных цветов.

Но не только *соотношения* цвета воспринимаются им динамически, но и самый цвет «в себе» он прежде всего воспринимает как движение:

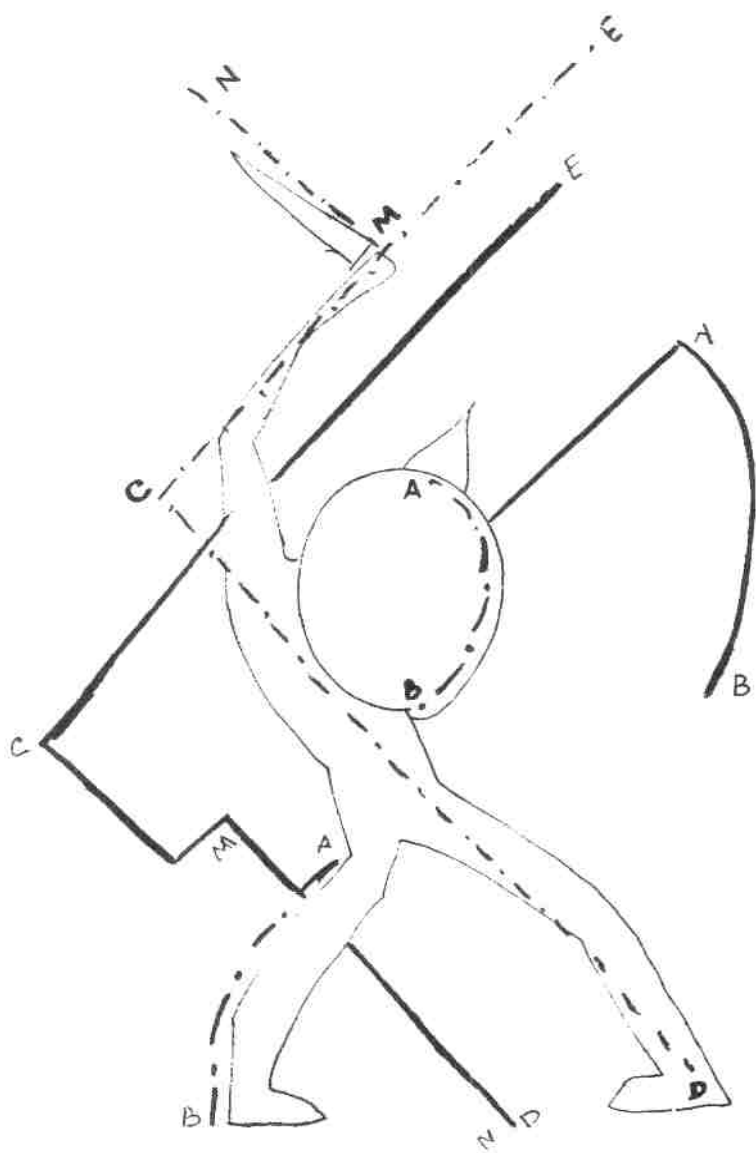
«...эта краска неправдоподобна с точки зрения натуралиста, обманщика глаза. Но это цвет впечатляющий (*couleur suggestive*), цвет, выражающий пламенное движение чувства».

Таким образом, начав с цвета как чисто физического колебательного движения, через которое мы подходили к проблеме цвета, мы дошли теперь до высшей стадии его понимания как средства выражения движения чувств.

И это движение во всех средствах выражения как воплощение движения идеи произведения и есть важнейшее, что должно пронизывать в равной мере произведения: и немое кино, и музыку, и кино звукозрительное.

Для звукозрительного же кинематографа это подводит нас к рассмотрению подобного движения в его наиболее наглядном виде, к разделу соответствия между музыкой и линейными элементами изображения, независимого от того, будут ли это элементы движения внутри кадра или элементы движения глаза по определенным линейным построениям его композиции.

Это рассмотрение раскроет нам уже не только принципиальные положения, но и подробную методику того, как выстраивать звукозрительные сочетания.



Из цикла «Музыкальные идеи» (1938)



"Пронизывающее"
соединение изобразительного и
музыкального. Кроме того, в нем
связь, связь связи ассоциативной
образной.

"Обтекаемое"
соединение музыки и
изобразительного: связь
только и нарисованная,
без предельной ассоциа-
ции. (то есть нарисовано
а не нарисовано, и оно не имеет
ни какой-либо связи с музыкой)

улей
a — это не что иное
b — это не что иное
E --- общий улейный шаг

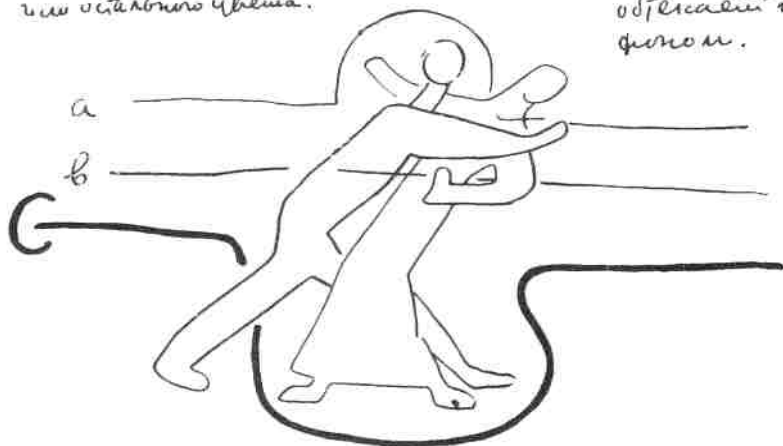
музыка
c — это не что иное
d — это не что иное
F --- общий музыкальный шаг



Музыкальная и улейная системы ~~по~~ на самом
деле являются не что иное, как две стороны
одной медали.
Улей и музыка являются двумя сторонами
одной медали.
Музыкальная и улейная системы являются
двумя сторонами одной медали.
Музыкальная и улейная системы являются
двумя сторонами одной медали.
Музыкальная и улейная системы являются
двумя сторонами одной медали.
Музыкальная и улейная системы являются
двумя сторонами одной медали.

а — ее лейтмотив
 б — его лейтмотив
 С — общее звучание
 основной музыки
 или основного цвета.

Его первая сфера
 завоевывает ее.
 Ее первая сфера
 окружает только ее.
 Оба цвета могут
 обтекать и между собой
 фонов.



а — его лейтмотив
 б — ее лейтмотив
 С — общий ход музыки
 или цветовой
 слухи

"Можно дать лейтмотив
 существующим симфоническим
 произведениям цвета"
 (Ван Гог)

Его лейтмотив пропущен
 в один обход

Ее лейтмотив про-
 нигирует обход
 только цветовой
 ход симфонии
 с ними



ЦВЕТ

Si quid novisti rectus istis, candidus imperti;
Si non, his utere mecum.

(Если знаешь что-либо правильнее этого,
смело берись за него,
если нет, пользуйся этим вместе со мною.)

Гёте. Вступление к «Учению о цвете»

Вятская лошадка



Приезжает ко мне на дачу Жан Эффель*. Карикатурист. Француз. Из Парижа.

Автор очень популярных образов академиков и министров. В последнее время — Бога-отца и Адама с Евой в раю. Венец творчества — в альбоме «La Vie Naïve d'Adam et Eve»¹ (Paris, 1946) — рисунок фигового листа, несомого ветром...

И удивленный возглас Евы (после грехопадения) — в качестве текста под картинкой:

«Tiens! Un homme invisible!»²

Пьем с ним белое вино и говорим о Диснее.

Мы оба очень его любим.

Спрашиваю [Эффеля], не занимался ли он сам мультипликацией.

Неоднократно вел переговоры.

Но что-то все не получается. Говорим о нашей мультипликации.

Излагаю ему мое неодобрение: наши мультипликаторы стилизуются под Диснея.

Между тем и в образах зверей и в стилистике начертания у нас свой собственный русский звериный фольклор и эпос.

Лиса Патрикеевна — совсем иное, чем «Maître Renard par l'odeur alléché...»^{3*}

А наш русский сказочный Серый Волк — совсем иного аспекта и характера, чем волк из «Трех свинок»*.

К тому же у нас есть свой пластический канон.

Есть и резной камень XIII века с очаровательной манерой стилизации животных.

Есть миниатюра.

Есть Холуй, Мстёра, Палех*.

Есть, наконец...

— Les joujoux de Viatka!⁴ — перехватывает мою мысль бойкий француз.

Конечно. Вятская игрушка.

Вятская игрушка в виде маленькой обтекаемой белой лошадки в красных и зеленых «яблоках», подмигивающей нашему разговору с полки, где она держит на спине девочку в ядовито-розовом платице, стоя между двуглавым козлиным свистком и кормилицей в сарафане.

Дисней в цвете меня не устраивает.

Весь изыск линейного ощущения музыки остался у него неразрывно с рисунком.

Цвет — музыкально неорганичен.

Цвет у него не больше иллюминюры — раскраски.

И цвет не участвует в комизме ситуаций.

Как бы надо было строить комичное в цвете?

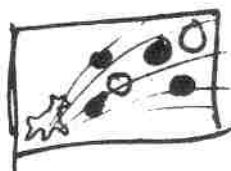
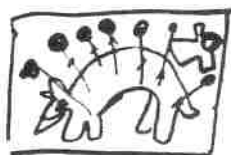
Это я уже лежу утром в постели и гляжу на пеструю в яблоках лошадку — участницу нашего вчерашнего с [Эффелем] разговора.

1. ...«Невинная жизнь Адама и Евы» (франц.)...

2. «Ба! Человек-невидимка!» (франц.).

3. ...«Господин Ренар, привлеченный запахом...» (франц.).

4. ...Вятские игрушки! (франц.)...



Сон еще не совсем отлетел.

И хорошо утром фантазируется в постели.

Поглядим на лошадку. Снимем узду и оковы с воображения.
Дадим ему свободу беспредметно поиграться на пару с фантазией.

Продолжаю глядеть на пятнистую в яблоках лошадку.

И вот уже внезапно пестрый хоровод зеленых и красных кругов
ее яблок сорвался из очертаний ее контура.

Вот они, обгоняя друг друга, уже несутся по белому холсту экрана.

Летят зеленые и красные яблоки.

На пути их сарафан соседки-кормилицы. Он в клетках из тол-
стых желтых полос, пересеченных голубыми.

Раз — раз — раз — раз —

Р-р-раз!

Это зеленые и красные кружки размещаются игрой в «нолики и
крестики» по желто-голубым перекресткам сарафана.

Раз — ложится красное.

Раз — зеленое.

Снова красное.

Снова зеленое.

Красное...

Кормилица не успевает прийти в себя, как уже:
и ррраз!

Наклонная линия из угла в угол перечеркивает цветастый са-
рафан, пронзая три красных кружка.

Зеленые зазевались.

Легли не в те квадратики.

Дали красным расположиться по одной линии.

Выиграть.

Трах-тах-тах-тах.

Зеленые пытаются взять реванш.

Но снова бойкие красные обгоняют их.

На этот раз они нанизались по прямой от пояса кормилицы к
подолу.

И вот уже всем кружкам — и зеленым и красным — надоело
скакать вдоль и поперек сарафана.

Их манит пейзаж.

И вот уже, обгоняя друг друга, они калейдоскопом колес катятся
по волнистому контуру холмов горизонта.

Кругом, вероятно, зима.

Об этом говорит яблоня — пока без листьев, плодов и цветов.

Благообразный старичок сквозь очки внимательно смотрит, не
появились ли почки.

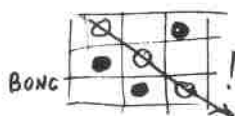
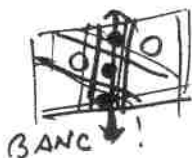
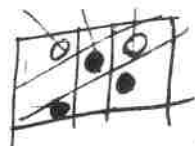
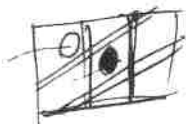
Трах-тах-тах.

В виде зеленых яблок на ветке повисли зеленые кружки.

От неожиданности у старичка волосы встали дыбом.

Но новое трах-тах-тах.

Яблоки заалели!



mo↓:



Bu↓:



Это просто красные кружки стали на место зеленых. Старик обалдел совершенно.

Протирает глаза: что за черт?!

Яблоки снова зеленые.

Глянул вновь — и опять они красные.

Кружки сменяют друг друга.

А [у] старика кругом вертится голова.

Но кружкам мало этой жестокой игры.

Зеленый сел на левое.

Красный — на правое стекло стариковских очков.

Старик в испуге закрывает то левый глаз, то правый.

И уже весь экран — как только что яблоки — то сплошь красный.

То сплошь зеленый!

Но и на зеленом и на красном экране яблоня снова без яблок.

Остальные кружки улетели дальше.

Помилуй бог!

Перед ними — уличный светофор.

И уже трах-тах-тах! — врезаются друг в друга автобусы, влетают в чужие бока автомобили, налетают друг на друга трамваи.

Это красный глазок светофора увязался за каскадом зеленых кружков.

Злая воля мильтона держит зеленых и красных — разобщенно — в смене друг другу.

А может быть, красного тянет к зеленому?

Может быть, красный и зеленый давно мечтают быть рядом, вместе, одновременно.

Похоже, что так. Красный кружок светофора кружится среди зеленых дисков, сбжавших с вятской лошадки.

А один отставший зеленый залез перевести дух в опустевшее окошко светофора.

И трах-тах-тах! Пошел весь гомон по улице.

Но вот все зеленые скатились в одну пелену, а красные — в большой красный диск.

Зеленый ковер застилает снежный пейзаж от края кадра до горизонта.

А диск в виде второго солнца среди бела дня юркает за него.

И уже кругом... сумерки.

Подлинное «красное солнышко» растеряно и бессильно.

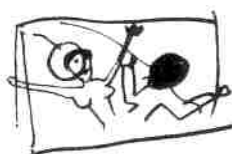
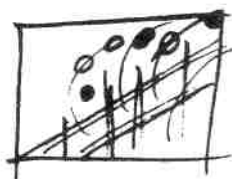
В сумерках уже юноша на коленях перед девушкой.

И всамделишное солнце вслед солнцу самозванному, чтоб не спугнуть влюбленных, деликатно прячется за тот же горизонт. Юноша говорит пламенно. И не от его ли слов зарделись ее щеки?

Ничего подобного.

Два маленьких красных кружка прокрались к ее личику и, затаив дыхание, легли на ее щеки...

Но юноша окрылен.



1. ...«счастливая
концовка» (англ.)...

2. ...приведение к
нелепости (лат.)...

Слова льются с возрастающей страстностью.

Пока — лицо барышни внезапно [не] зеленеет, как от приступа морской болезни.

Это коварный зеленый блин лег во всю окружность ее лица.

Тихо светит вечерний фонарь над строгим входом воспитательного дома благородных девиц...

И вдруг с пьяным криком — орава пьяных матросов ломится в дверь.

Это одинокий красный кружок-забияка прикрыл собой стекло фонаря.

Красный фонарь!

Обрадованно галдит толпа тулонских матросов.

И вот уже паника в дортуаре благородных девиц...

Набедокулив вдоволь, надругавшись над дортуаром и правилами уличного движения, над закатом, яблоней и влюбленными, утомленные шарики катятся домой.

На привычные бока родной вятской лошадки.

Но, о ужас! Перед ними не белый опустошенный абрис вятской Россинанты*.

Абрис расчерчен голубыми с желтым квадратами.

Голубым и желтым полосам надоело растекаться по сарафану.

Они обняли перекрещивающимися полосками белое тельце вятского Буцефала.

И горько плачет, глядя на них с другого конца полки, осиротелая кормилица...

«Чем мы хуже?!» —

дружно прокричали «яблоки» и красно-зеленой россыпью кружков разлеглись по подолу кормилицыного сарафана.

И «Happy ending»¹ в диафрагму!

Комический прием очень часто — не более чем *reductio ad absurdum*² принципов серьезного оформления.

Буквализация метафоры тут — излюбленный случай.

И достаточно возвышенный строй атрибутов сравнений из «Песни песней» Соломона воспринять буквально и материально, чтобы получить монументальнейший комический гротеск*.

Или предметно вообразить перед собой слова Гамлета о том, что он любит Офелию, как «сорок тысяч братьев» любить бы не могли...

Не то же ли самое в нашем случае с вятской лошадкой?

Пусть поток фантазии здесь отнюдь еще не успел получить хитроумной обработки расчета и мастерства, чтобы стать подлинно комическим и отточенно смешным.

Перипетии наших цветных шариков оставлены на стадии первого безответственного тока фантазии, от которого в законченном сочинении любого жанра остается обычно не более как лишь первичное динамическое ощущение, все же остальное, восходя в ряды «перла творения», целиком и полностью претерпевает пол-

ное видоизменение в том процессе художественной разработки, о котором так красочно — для живописи — говорил Эдгар Дегр:

«A picture is something which requires as much knavery, trickery and deceit as the perpetration of a crime»¹.

1. «Картина — это нечто такое, что требует столько же плутовства, хитроумия и уловок, сколько подготовка преступления» (англ.).

Но из всей истории с лошадкой нам ничего другого и не нужно.

И если мы из всех перипетий оставим только основной динамический признак, сразу же возникший, как только мы задумались над тем, как «поиграться» с цветом, то этого окажется для нас совершенно достаточно.

И даже с лихвой достаточно для того, чтобы от редуцированного *ad absurdum* приема возойти к принципиальным предпосылкам, к методу.

Действительно, взглянем на то, что мы, по существу, сделали. Мы проделали две отчетливые операции с цветом.

Даже три.

Первое — мы отделили цвет от привычного или обязательного для него бытово обусловленного местонахождения.

В комическом персонифицированном разрезе мы дали красно-зеленым «яблокам» сбежать с боков вятской лошади, где им было положено быть.

Этим самым мы приобрели самостоятельный подвижной набор игры стихии зеленого и красного.

Вольность подобной стихии, способной на адаптацию в любые сочетания и комбинации, в любую игру сопоставлений и воплощений опять-таки в комическом разрезе, сейчас же заявила об этой своей способности буквальным образом.

Зеленые и красные кружки ввязались в подлинную игру — «в крестики и нолики»! — а красные кружки к тому же тут же продемонстрировали свою склонность и способность сочетаться в геометрические образы — вертикали («от пояса к подолу»), диагонали (из угла в угол) и т. д.

В следующей фазе цвет (и абрис контура) уже начинают алкать реальной предметности.

Цветовые пятна на боках лошади, став беспредметно самостоятельными цветовыми кружками, жаждут стать предметами.

Обозначение для пятнистости — «яблоки» — тоже стремится к тому, чтобы из переносного обозначения стать буквальным.

В полном единодушии со словесным обозначением видимость кружков оседает подлинными яблоками на голые ветви яблони.

Но этого мало.

К несказанному ужасу благообразного старца — вероятно, двоюродного брата довыженковского старичка из «Земли», если не Ми-чурина из сценария под тем же названием*, — еще устанавливается и качественная разновидность и стадийная (динамическая) связь между этими, только что ставшими предметами, «абстракциями».

Зеленые кружки — это незрелые яблоки.

Красные — яблоки созревшие.



Только что еще беспредметные — с большой буквы: Красные и Зеленые — зажили плодовоовощными характеристиками. Втянули в алогизм игры сезоны и длительность времени.

Но диапазон игры расширяется.

Через глаза старичка, мигающие сквозь красно-зеленые очки, уже мир в целом рисуется последовательно то в красном, то в зеленом «свете», пародируя «розовые очки», через которые имеют обыкновение произвольно «окрашенно» воспринимать действительность чрезмерно оптимистические субъекты.

Но вот дело движется дальше.

В сцене со светофором зеленое и красное расцветают... эмоцией.

Расцветают влечением друг к другу.

В нем как бы перепев давно-давно, еще в 1928 году, решавшейся мной в *цвете* темы влечения друг к другу производителя-быка и коровы-невесты в фильме «Старое и новое».

Лишенный возможности «игрой» новобранных изложить их стремление друг к другу, лишенный цензурными соображениями возможности детального показа этого влечения, я в поисках субтитута этому... бросился в метафорически цветковое иносказание.

Дрожащая невеста-корова...

Мчащийся бык-жених...

И каскад смены зеленых и красных виражных кусков, путем укорочивающегося монтажа убыстряющий монтаж от переплетения кусков через сплетение к слиянию их: к взаимному вхождению цветковых кусков друг в друга.

Кусков зеленых, врезающихся в красные.

Красных — в зеленые.

Как бы ввергающиеся в объятия друг друга полярно разведенные, самостоятельные, противоположные и противостоящие друг другу индивиды: бык, замещенный красным, корова — зеленым.

Красным и зеленым, так же предельно полярно стоящими друг против друга в спектре,

как в быке и корове разведены мужское и женское начало этих благороднейших мясо-молочных представителей из славного рода парнокопытных!

Тоскующий по зелени красный глазок светофора устремляется вслед хороводу зеленых кружков.

Красное и Зеленое уже не только предметно — оно эмоционально.

Любопытно, что здесь эмоционально почти без связи с самим предметом, почти как чистая динамика влечения — черта, которую за свойствами дополнительных цветов друг к другу уже давно разгадали французские художники, хотя никогда так остро не переживавшие их и так парадоксально не писавшие об этом, как офранцузенный голландец Ван Гог.

Именно перу несравненного Винсента принадлежат слова*:

«Любовь двух любящих надо выражать посредством бракосочетания двух дополнительных цветов, посредством их смешения, а также их взаимного дополнения, через таинственную вибрацию родственных токов» (Винсент Ван Гог, «Письма», т. II, М.-Л., «Academia», 1935, с. 108).

А о том, чем было цветковое переживание взаимодействия дополнительных цветов в самой его биографии, не менее колоритно пишет [Лионелло Вентури:]*

«Видение Ван Гога было более абстрактным, нежели любого другого художника до него. Ни пластический рельеф, ни цветковые объемы его не интересовали — только плоские зоны цвета, лишь косвенно соотносящиеся со светом и тенью. Их гармония зиждется на контрасте цветов, и именно этот контраст лежит в основе голубой гаммы платья и волос на желтом фоне. (NB. Речь идет об «Арлезианке». Опять голубое и желтое, как в «Портрете друга», только в обратном соотношении цвета фигуры и фона.) От подобной гармонии цветов вне света и тени в живописи отказались еще в 15-м веке. Чтобы обнаружить гармонию качеств цвета без светового эффекта, следует вернуться к Симону Мартини. Однако у него используется золотой фон, символ Рая. Ван Гог использует желтый, который можно наложить на стену, оставаясь, таким образом, в границах иллюзии реальности. Верно, однако, что качества цвета гармонизируются безотносительно к эффекту освещения, но Ван Гог вовсе не игнорирует проверенный временем опыт использования света и тени, о чем Симон Мартини и не помышлял. Иными словами, Ван Гог определяет место качеств цвета там, где они приобретают символическую функцию света и тени. Такую функцию выполняют белая блузка и голубое платье «Арлезианки».

Красота портрета женщины из Арля, формы которого образуются цветовыми зонами, заключается в его цветах. Абстрактное видение цветовых зон идеально воплощает естественный образ, убеждая нас в том, что и естественный образ, и художественное видение рождаются одновременно. Художник создал новый образ реальности, отличный от того, что мы видим в реальности, но столь

же убедительный, как и сама реальность, сливающийся с ней в бесконечности. Это физическая красота образа, ее ценность как чистого искусства...» (Лионелло Вентури, «Живопись и живописцы. Как смотреть на картины от Джотто до Шагала», Scribneis, 1946).

Рядом с этой цитатой невозможно не поставить совершенно совпадающую с «космической» цветовой концепцией Ван Гога цветовую концепцию внутри китайской космогонии*.

Любопытно, что когда Серову понадобилось передать космическое ощущение от картины, он прибегнул именно к этому сочетанию.



Валентин Серов. «Похищение Европы» (1910)

При этом он взял это соотношение как бы «на модератор»: синее стало кобальтом с легким фиолетовым оттенком, а желтое соответственно — слегка золотистым светло-коричневым.

В основном сопоставлении этой гаммы решено сопоставление быка и океана в его «Похищении Европы», поразительной именно по атмосфере своей доисторической «первичности».

Эту атмосферу передают не только удивительные, как бы сонные перекаты этих лиловато-свинцовых валов, в которых первичные космические силы еще не приняли конкретных форм отдельных волн и взлетов пены (ср., например, «Волну» Хокусая*). Не только превосходные архаизированные головы Европы и Быка. Но, как видим, и цветовое соотношение, построенное на усложненной самостоятельной вариации двух спектральных тонов, однако растущих из одного и того же «лона» пары дополнительных цветов — «космической» пары синего и желтого китайцев или Ван Гога.

И сама приглушенность их сравнительно с пронзительностью их в обоих других случаях подчеркивает не мгновенность «становления», которое так великолепно в желто-синих экстазах Ван Гога, — но текучесть процесса, отодвинутого в неисчислимую глубь времен.

В самой сине-желтой гамме нет, конечно, ничего «мистического»: сотканная из цвета неба и солнечного диска, она просто принадлежит к тому тональному соотношению, которое с пленок связано для нас с представлениями простора, света и теплоты, что легко перерастает со временем в черты и элементы положительной космической бездонности, совершенно так же, как холод и реальная ночь становятся образом космоса негативного, подавляющего и зимнего (черный цвет у китайцев — цвет зимы!).

Однако дальнейший ход судьбы наших цветовых яблок идет развиваясь и расширяясь.

Вот уже отдельные красные и зеленые кружки пропадают.

Стихия красного и стихия зеленого, уже не только как видимость сквозь окрашенные стекла очков старичка, заполняют собой реальность видимой природы.

Зеленым ковром до горизонта легла стихия зеленых.

Красным закатным солнцем за ним скрывается сонм красных.

И вот быстро, быстро, промелькнув сквозь сцену влюбленных, где отвлеченная динамика влечений цветов друг к другу на мгновение становится бытовым признаком реальных эмоций в образе зардевшихся щек,

образ «красного фонаря» дает новый качественный оборот цветовой теме — договоренности о значении цветового обозначения.

Отсюда простительность поведения гуляющих тулонских матросов.

И вот трехфазная характеристика того, что мы сделали с цветом, — перед нами окончательно отчетлива.

Мы отделили цвет от эмпирического его сосуществования с предметом.

(Ведь ничего не меняется от того, если бы исходным материалом оказалась бы не раскрашенная вятская лошадка, а натурально окрашенный предмет: например, сбегали бы два румянца со щек покрасневшей барышни и вдогонку бы им пустился синяк из-под глаза незадачливого ухажера!)

Мы взяли в руки освобожденную таким образом стихию цветов.

И эта стихия цветов стала материализоваться в систему форм окрашенных предметов, которую угодно было ответно подставлять нашей фантазии из арсенала нашей памяти и наличия наших ассоциативных связей!

Бессмысленно и произвольно?

Да.

Ведь мы же не задавались ни темой, ни направленностью мысли, ни образом, ни идеей, ни сознательной установкой.

Мы позволили дать волю первичному блужданию ассоциаций и оборвали процесс на той стадии, когда из беспредметных элементов цветовой игры и ситуаций мог под влиянием мысли сконструироваться пусть гротескный, пусть комический, но цельнонаправленный мультипликационный замысел.

Образец этому мы дадим ниже в эпизоде уже не комическом, а драматическом, уже не мультипликационном, но трагедийном.

И мы поразимся тем, как в методе этой работы мы найдем все те же самые фазы, но не на стадии комического *reductio ad absurdum*, а в формах полного и подробного драматически образного осмысления цвета, в цветовой-драматургическом разрешении трагедийного эпизода.

Однако, прежде чем перейти к этому, остановимся на мгновение на первом звене тройственного обращения с цветом, свидетелем которого мы только что были.

«Разделяй и властвуй!» — мы знаем этот лозунг не как тактический частный случай, но как лозунг, воплотивший в себе продуманный опыт бесчисленных частных случаев империалистической методики в обращении с рабочим классом, с профсоюзами, с поработенными колониальными народами.

«Разделяй и властвуй» здесь не случай, а метод.

Не случайность, а принцип.

Лозунг пришел в голову по случайной звуковой созвучности с тем, что мы делали на первой фазе обращения с цветом.

Мы разделили.

Мы отделили цвет от предмета.

Мы разъяли эмпирически природное сожителство предмета с его цветовой окрашенностью.

И только с этого момента мы смогли начать произвольную с цветом игру воображения, эту ступень, предшествующую собственно творчеству, где подобная «вольная игра» уже имеет быть взятой в строгие очертания намерения, выражающего тему и идею.

Но, может быть, этот этап необходимого разъятия есть всюду — всегда и везде — обязательная фаза там, где предвидится и предполагается творческий акт, творческое действие?

И, может быть, здесь, в этой первичной стадии разъятия, лежит в основе такая же методологическая всеобщность в отношении творческого акта, как в только что разобранном случае малосимпатичного тактического приема в политике?

Есть образы, с которыми свылся очень давно.

Есть явления, с которыми знаком очень хорошо.

И можно знать те и другие очень долго и очень близко и вместе с тем вовсе проморгать их действительную сродственность с чем-то, что делаешь в течение десятка лет в совершенном с ними соответствии и вместе с тем совсем не замечая этих соответствий.

Так именно случается с разъединением — творчеством.

Хотя уж сколько лет и по освоению скольких областей я продельваю то же.

И хотя сколько уж лет передо мной маячит предельно обобщающий это образ.

И тем не менее при встрече с первичным освоением цвета сам метод снова и снова становится своеобразной Америкой, которую приходится все вновь и вновь открывать с азов, как и все то остальное новое, что приносила, приносит и будет приносить нам страница за страницей проблематика кинематографа.

И нужно подчас вовсе стороннее впечатление, вовсе по другому поводу оброненное чье-то — иногда, как в данном случае, даже анонимное — соображение, чтобы практически давно на собственной шкуре осознанное и освоенное отчеканилось законченной концепцией, способной опыт свести в систему и частный случай разрешения — в отчетливость метода.

Нужно было Микеланджело принять заказ на роспись потолка Сикстинской [капеллы].

Нужно было, чтобы труд его завершился бессмертным успехом.

Нужно было, чтобы покрылся он немеркнущей славой.

И нужно было, чтобы жадность тех, кому физически недоступно узреть сей потолок, породила спрос на репродукции.

Чтобы репродукции деталей потолка сбегались в серые папки с зеленым шрифтом обложек издательства «TEL».

И чтобы перед фалангой репродукций появились анонимные вводные статьи — хотя и на двух языках, но без подписи автора.

И нужнее всего, конечно, то, что темой Сикстинского потолка Микеланджело пришлось выбрать творчество в формах наивысшего его мифологически образного выражения — как акт Сотворения Мира.

Разве каждый акт творчества не есть сотворение своего мира новых и небывалых образов, мыслей и идей, вырастающих из клубка переплетающихся в сознании реальных отражений действительности, как сам мир в мифе о сотворении Вселенной, вырастающий из первозданного хаоса?

И нужно же было, чтобы строки вступления к этому альбому, как и весь альбом, внезапно самыми неисповедимыми путями оказались бы у меня на письменном столе — в дачной местности Кратово — в тот как раз момент, когда, осмысляя цветовую свою практику, я разражаюсь на бумаге мучительно выношенным и осознанным призывом к основе цветопонимания.

Оно записано выше, в другой главе*.

Но именно здесь уместно его вспомнить и напомнить:

«Durchbruch des empirischen Zusammenhanges in Namen des neu zu begründenden Verhältnisse in gewollten Ausdruck»¹.

Вот эти слова анонима со страниц предисловия к таблицам о мифе сотворения Вселенной, как его неизгладимо начертал на потолке Сикстинской капеллы — Микеланджело:

«Бог отделяет свет от тьмы. До этого они были одним и тем же — общим. Разделяя их, Бог отделяет истину от заблуждения.

Бог создает два светила для человечества: дневное и ночное.

Бог отделяет воды от суши, готовя жилище человеку.

Потом Бог, могуче ответственный и бесконечно осознающий последствия своего поступка, творит человека. Человек просыпается без удивления, без вопроса; у него еще нет памяти, потому что у него нет еще прошлого. Он глядит на Бога, первообраз.

И Бог, продолжая то, что является *необходимостью*, вновь усыпляет человека и заставляет его родить женщину. Человеческая единица стала двумя.

Сотворение оказалось разъединением. Отныне обе половины будут полны стремления друг к другу, жажды овладеть друг другом».

Я краснею.

Как же я в старом библейском сказании, известном мне и каждому из моего поколения, как же я никогда не выслушивал образа этого разъединения, который кладет основу волевому устремлению разъединенных к новому высшему воссоединению там, где до того была аморфная, бесформенная в слепоте эмпирии существующая диффузная неразобщенность вместо будущего торжествующего объединяющего единства?

Я краснею вторично.

Разве не со школьной скамьи мы помним этот же образ в интерпретации Платона?*

И если здесь этот образ мог быть несколько обужен и сексуально ограничен осязаемостью облика этих двух существ, сросшихся спинами, рассеченными неумолимостью судьбы и вынужденных бегать по свету для достижения единства в том, что красочно обозначено раблезианским глаголом «делать зверя о двух спинах» (*faire la bête à deux dos*)*, то все равно мне приходится краснеть в третий раз.

Разве в принципе раздвоения древнекитайского Дао на Инь и на Ян, лишь в оплошленном виде приравненных просто к мужскому и женскому началу, в принципах разделения Дао на Инь и на Ян, с чем я вожусь годами моего увлечения древним Китаем, не возможен тот же

1. «Разрыв эмпирической взаимосвязи во имя заново обоснованного соотношения в желаемой выразительности» (нем.).

фундаментальный первичный акт творчества и творческого осознания как прежде всего разъединения, без которого невозможно активное, целенаправленное, волево устанавливаемое единство?

«От Вечности

было

Дао.

Причина; Разум; Начало; Путь, которым невозможно идти; Имя, которое не может быть именовано; Непознаваемое.

Вначале

было

У.

Ничто (ничто, в чем не было бы Дао); или У — У Несуществующее или У — Ци Безграничное (границ которому не может найти разум).

Из которого эманацией выделился

Хун-Тун

или Первичный Хаос, синоним с

Тан-Ци,

или смешанная потенция Формы, Дыхания и Сущности.

И в этом хаосе произошло великое изменение

Тан-и,

именуемое Великим преобразованием.

И оттуда возникло

Тан-Чу,

Великое Начинание — начало форм,

вызвавшее

Тан-ши,

Великое начало — зарождение Дыхания,

за которым последовало

Тан-су,

Великая пустота — первая формация Субстанции,

которая породила

Лян И.

Два первичных символа

Инь

и

Ян

отрицательное начало положительное начало

которые через взаимодействие

произвели

У-Син,

или Пять Сил — воду, огонь, дерево, металл, землю, из которых через взаимное воздействие возникло

Ван У —

все явления и предметы, включая

Жэнь —

ЧЕЛОВЕКА,

который в свою очередь состоит из взаимодействия Инь и Ян, снабдившего его соответствующими рядами качеств, свойств как при земной, так и при загробной жизни»¹.

1. См. «Outlines of Chinese Symbolism and Art Motives» by C.A.S. Williams¹, Shanghai, Kelly & Walsh Ltd., 1932, p. 455–457) <«Основы китайского символизма и художественных мотивов» К.А.С. Уильямса» (англ.)...>

1. Существует мнение, что общей колыбелью для всех троих служил именно китайский прообраз, сохранивший для образа расчленяемого надвое мужского и женского начала соответственную картинку в древнейшем китайском словаре EUL— YA*, концепции которого должны были быть известны Платону, равно как и Моисею, который мог знать о нем через египетские источники.



«Китайский мудрец, созерцающий Ничто»
(иллюстрация из книги Лин Ютана «Как важно жить», 1937)

И как же мне раньше не замечалась эта неразрывная созвучность, в которой характеризуют высшую суть начала творческого акта почти в одних и тех же выражениях древнейшие космогонии Китая, Иудеи и Древней Греции?¹

И в четвертый раз я краснею за то, что с самых первых шагов творческого моего осознания средств искусства, которым мне выпадало оперировать, я каждый раз шаг за шагом начинал всегда с того же — с разъединения, с разъятия.

Но не «как труп музыку я разъял»*.

Не как труп я разымал область за областью искусства, дабы познавать ее.

Не как труп, но как живое раздвоение, стремящееся к новому высшему виду воссоединения.

И эту возможность давало кино.

Одновременно предметное, как архитектура, живопись, скульптура, и вместе с тем текучее, подвижное, как музыка, но не как музыка в той его возможности конкретно ощутимо расплываться на монтажном столе, подвергаясь зрительным манипуляциям и обработке временной длительности, присутствующей физической протяженностью.

Действительно, достаточно полистать самого себя за последние два с лишним десятилетия.

Разве завоевание любого этапа творческого осознания не шло неизменно и всегда под тем же знаком?...

Первый шаг я, конечно, сделал монтажом аттракционов, когда я сумел впервые отделить морфологическое сюжетно обусловленное со-присутствие воздействий в самостоятельную игру этих воздействий, собираемых согласно своему волевому графику, а не бытовой взаимобусловленности:

«...вместо статического «отражения» данного, по теме потребного события и возможности его разрешения единственно через воздействия, логически с таким событием сопряженные,

выдвигается новый прием — свободный монтаж произвольно выбранных, самостоятельных (также и вне данной композиции и сюжетной сцепки действующих) воздействий (аттракционов), но с точной установкой на определенный конечный тематический эффект — монтаж аттракционов»*.

Эстетика звукового кино начинается с момента разъятия предмета и его звучания.

См. «Заявку»: «Только контрапунктическое использование звука по отношению к зрительному монтажному куску дает новые возможности монтажного развития и совершенствования.

Первые опытные работы со звуком должны быть направлены в сторону его резкого несовпадения со зрительными образами.

И только такой «штурм» дает нужное ощущение, которое приведет впоследствии к созданию нового *оркестрового контрапункта* зрительных и звуковых образов».

Это же отмечает вслед нашей «Заявке» — и Gilbert Seldes¹:

«Когда в кино пришел звук, большинство русских режиссеров, будучи хорошими теоретиками, оказались впереди американцев.

Они понимали, что вещь видимая и вещь слышимая не обязательно должны совпадать во времени или ритму, но что «видимые образы» и «звуковые образы» могут быть, так сказать, оркестрованы. Именно этого первые режиссеры американского звукового кино не понимали и об этом узнали с опозданием. Американский режиссер показывал женщину, поющую любовную песенку — звук и конкретного исполнителя одновременно; русский режиссер мог дать мимолетное изображение певицы и позволить песне литься, когда на экране глазам зрителя предстанет несчастный мужчина, под звуки этой песни вспоминающий о женщине, которая ему изменила» (Гилберт Селдес, «Кино для миллионов», London-Batsford, 1937, p. 81).

Критикуя «Ивана Грозного», даже сейчас — 17 лет спустя! — на эти же положения ссылается, например, и Jacques Doniol-Valcrose в «La Revue du Cinéma»*, № 1, 1946 (oct.):

«Именно в той мере, в которой «Иван Грозный» нарушает эту теорию, и раскрываются его слабости».

Правильно атакуя те места, где диалог действительно берет верх над контрапунктом, автор, однако, не видит того, что искания «Грозного» уже на несколько ином этапе.

Он упускает из виду, что «разрыв» — это *начало* эстетики и что разъятие рекомендуется «на первых порах». «Невский» и во много раз больше... «Грозный» занят поисками второй фазы: соискания нового вида единения и сочетания «в угодных мастеру» формах и соотношениях стихии цвета и изображения!»

И сюжет, и цвет

1. ...стиля модерн
(франц.)...

...Из раннего детства помню, — это был период самого необузданного разгула *Style moderne*¹ — в Риге торговали фигурками.

Статуэтки типичных дам типа «Принцессы Грёзы» Врубеля*.

Верх пластической безвкусицы, они были еще к тому же очень своеобразно раскрашены.

Левая сторона — сплошь красная.

Правая — либо глубоко-синяя.

Либо — зеленая.

Получался странный объемно-живописный феномен. Иллюзорная рельефность объема во много [раз] превосходила реальную округлость статуэтки.

Цвет съедал реальные тени и вместо них создавал ощущение сверхнатуральной объемности, спорившей с реально осязаемым объемом.

Статуэтки казались живущими своей собственной световой стихией, клокотавшей в них.

Контраст цветов расpirал ощущение почти до физического ощущения разрыва формы.

Статуэтки казались из живого пламени.

Они горели.

Вот, вероятно, исходное живое впечатление, которое заставило так внутренне приветствовать мысль Ван Гога о том, что страсть двух любящих существ надо решать столкновением и переходом друг в друга двух дополнительных цветов.

И только что сейчас, на примере с вятской лошадкой, мы увидели, что «разъятие» в самом наглядном и буквальном, ибо смешном (и смешном, ибо буквальном!) виде имеет место и тогда, когда мы начинаем орудовать цветом.

Но разве этот принцип «самоопределения» цвета как самостоятельно выделяющегося фактора, как стихи[и] цвета, отделяющейся от окрашенного в него носителя, характер[ен] только для кино и внутри его только для самой его бесшабашной разновидности — комической мультипликации?

Разве не знает его и живопись?

Разве у истоков рисунка и живописи не стоит такая же раззятость?

Правда, точнее — не «раззятость», а «еще не сведенность» таких элементов, которые окажутся «разымаемыми» на высших ступенях эволюционной лестницы изобразительных искусств.

Одним из самых сильных впечатлений от детских рисунков у меня неизгладимо в памяти сохранился один.

Он из какого-то из бесчисленных сборников, посвященных детскому рисунку, которые неизбежно приходится листать, когда пытаешься вникнуть в первичные механизмы становления принципов наших искусств*.

По сюжету он мало примечателен.

Он — просто дерево.

Но дерево очень странного начертания.

Дерево, в котором абрис силуэта его кроны не совпадает с контуром, ограничивающим листву.

Рисунок — двоеконтурный.

На общий силуэт дерева, выведенный одним штрихом, наложен не совпадающий с ним краями пучок отдельных листьев кроны, выстраивающих свой самостоятельный абрис.

У рисующего еще нет сознания того, что общий контур очертания листвы и есть силуэт древесной кроны в целом.

Единства двух качественных планов это сознание еще не признает.

Силуэт дерева для него — одно.

Контур листвы — самостоятельно — другое.

Здесь сознанию еще не доступен тот факт, что они могут совпадать в одном начертании и вместе с тем существовать как два самостоятельных чтения и понимания.



Это не только в пластике.

Это в любом факте и случае.

Ибо это явление не пластического восприятия, а эволюционной фазы состояния сознания. Вернер в одной из работ по «Психологии развития» («Entwicklungspsychologie»)* приводит совершенно такой же пример из области многокачественной характеристики одного и того [же] персонажа, которая не укладывается в представление о том, что речь идет об одном действующем лице.

Маленький автор — малолетний мальчик — так и рисует их несколькими (двумя) самостоятельными фигурами.

Вернер задает ему изобразить в рисунке библейскую фразу: «Komm', Herr Jesu, sei unser Gast» — «Прииде, Христе, будь нашим гостем».

Мальчик рисует семью за столом.

Папа. Мама. Он сам.

Профессор Вернер (в очках).

Затем — Христа.

А затем — еще фигурку.

На вопрос: «А кто же это?» —

следует ответ: «Это — гость».

Маленькому художнику никак не уложить и «Христа» и «гостя» в один контур (в одно представление).

Они в его рисунке существуют так же отдельно и самостоятельно, как самостоятельно и отдельно существовали силуэт дерева и абрис листвы в рисунке его маленького коллеги, описанном выше.

Интересно при этом, что эта как бы «двойная» экспозиция будущего кинематографа отнюдь им не мешает, они прочитывают их как бы в «разомкнутом процессе» там, где взрослое сознание воспринимает их уже не в динамике становления, а в статике результата.

Насколько это именно так, насколько не мешает образованию единого впечатления подобная разомкнутость несовпадающих абрисов, мы можем убедиться на другом примере.

Это уже не инфантильный рисунок, но образец на инфантильной стадии развития изобразительных искусств.

И для нас [он] интересен тем, что несовпадение здесь — между контуром предмета и цветовым пятном его окраски.

Перед нами — лубок*.

Он из героических картинок народных сказаний о Еруслане Лазаевиче, поединках Бовы-королевича со страшным Полканом и т. д. и т. д.

Как и они, и этот лубок сделан «в литогр. Морозова» и «Дозволен Московской цензурою 1874 г.».

Подпись под ним:

«Сильный Славный Храбрый Богатырь Иван Царевич сын Царя Выслава Андроновича едет на Сером Волке везет Жар Птицу и Елену Прекрасную на златогривом Коне».

Через прямоугольник лубка скачут Конь и Волк. На Коне — Елена Прекрасная. На Волке — Иван-царевич.

В руках усатого Ивана-царевича в римском шлеме с перьями — аккуратно вырисованная кустарная канареечная клетка.

В ней птичка с длинным хвостом — Жар-птица.

Елена Прекрасная в царственном венце, отделанной горностаем душегрейке, с веером в руке.

Волк и Конь со всадниками перескакивают с холма на холм через речку, разделяющую низ лубка пополам.

По речке (пруду?) плавает лодка с трех пассажирах с поднятым парусом.

И вдали на берегу — каменная крепость.



Лубок (1874)

Лубок в основном — черно-белый. Контурный, с черной условной отштриховкой теневых сторон златогривого Коня.

В этот контурный рисунок вляпаны цветные плоские (без нюансов) пятна раскраски.

Их всего двадцать три.

И они пяти цветов.

Желтые, зеленовато-голубые, кирпично-красные и двух фиолетовых красок: одной с преобладанием лилового и другой — вишневого цвета.

Пятна эти — самостоятельного, весьма обобщенного контура, лишь очень отдаленно отвечающие весьма изысканно линией вырисованным абрисам и деталям самих предметов.

Голубизна неба отнюдь не распространяется на весь небесный фон, которому горизонт любезно отводит две трети верхней части картинке.

Вместо этого — одна лишь жирная голубая полоса вдоль верхнего края картинке. Остальная часть — чисто белая.

Невольно вспоминаешь Хokusая и Хиросигэ*, которые так же, только из верхнего края гравюр, дают сгущающуюся синюю полосу, вместо того чтобы окрашивать синим всю поверхность неба. Но там [это] делается в порядке рафинированной изысканности — как в порядке реального наблюдения (полоса эта одновременно и тень ресниц, затемняющая верхний край пейзажа, когда мы смотрим на реальный ландшафт), так и в расчете на достаточность голубого намека, чтобы вызвать в восприятии представление о небе.

Здесь дело проще.

Здесь дело идет о раскраске.

И полоса раскрашенного неба робко останавливается на два сантиметра от верхнего края картинке в видах на то, чтобы не затопить синевой скачущих фигур, проецирующихся на небесный фон.

Полоса останавливается, как раз достигнув верхнего края венца Елены Прекрасной, и услужливо разрывается, давая возможность перьям шлема Ивана-царевича не утонуть в ее голубизне.

Если такова деликатность голубого пятна в отношении центральных персонажей, то с персонажами второстепенными голубые пятна вовсе беззастенчивы.

Единым зеленовато-голубым пятном (того же цвета, что и полоса неба) окованы и воды реки, и крепость на берегу, и лодка, и парус, и фигурки в лодке.

Пейзажная даль справа и слева от реки — одинаково канареечно-желтая, и, охватывая слева холмы с усиками травы на их вершинах и равнины справа, [ее] желтая окраска захватывает в свои пятна задние ноги белого (неокрашенного) Коня слева, и передние его и Серого (лилового) Волка справа.

Желтое пятно пейзажа, ляпаясь на лиловые ноги Волка, смешивается в нечто рыжее, а край желтого пятна, случайно наехавшего на голубую реку, дает два непредусмотренных зеленых блика. Размещение других пятен так же беззастенчиво.

Первые планы пейзажа сделаны фиолетово-вишневым пятном справа и фиолетово-лиловым — слева.

В цветовой вязи первого тонут передние копыта Коня, в вязи второго — задние.

Фиолетовое пятно лат не совпадает ни с контуром плеч, ни с рисунком их очертаний.

Три пятна — вишневое, лиловое и красное — безотносительно ложатся на желтое, и под их яркими мазками почти не разглядеть подробно и изысканно прорисованных ложноклассических перьев и каски.

Жар-птица и клетка покрыты одним желтым бликом.

Конская сбруя — другим, задева[ющим] ноздри и широко раскрытый глаз.

И только для Серого Волка сделано исключение: морде его и двум передним скачущим лапам вторит соответственным силуэтом выгнутое фиолетовое пятно.

Впрочем, имеющее ровно столько же несовпадений с ним по контуру, как [и] описанный выше общий абрис дерева с контуром листвы!

И при всем том — примечательно! —

этот самостоятельный набор двадцати трех цветовых пятен и нигде не совпадающая с ними по контуру, скачущая сквозь них пара всадников воспринимаются в замечательном изобразительном единстве.

Больше того — в замечательной повышенной остроте особого обаяния, обаяния, вероятно, объяснимого тем, что картинка этим методом цветовой-изобразительного сказа как бы втягивает в себя нашу активность — наше активное сведение в единство того, что не столько волей художника, сколько ограниченностью технических средств скачет самостоятельно, пронизывая друг друга.

Почти как фонограмма, лишь где-то «программным» намеком совпадающая с материалом изображения, в остальном же вольно выстраивая линию своего бег, с бегом [линии] изображения сочетающаяся в изыске звукозрительного контрапункта!

Мы сказали выше о возрастающей остроте воздействия и добавочном обаянии.

Здесь мы встречаемся с тем же, о чем мы писали в статье «Монтаж 1938», противопоставляя живительный эффект «монтажного становления» — неподвижной данности съемки с одной точки*.

Концы искусств перекликаются с началами.

Распад искусств в период предоктябрьского торжества империализма на Западе в разложении своем не мог не перекликнуться с началами и начальными фазами.

Таковы инфантилизм дадаизма [и] «автоматическое письмо» невротического эксгибиционизма как «эстетическая» основа сюрреализма*.

Кульť примитива, перуанской керамики и негритянской пластики как прописи и прообраза для творений «современности» буржуазной культуры!

Раздвой регрессирующей психики не мог не плениться в порядке расщепления и регресса тем, что на первых фазах становления сознания шло под знаком прогрессивным как стремление к единению.

Если для мальчика несведение силуэта дерева и абриса листьев было полустанком на пути к достижению единства многокачественного представления, то для кубистов — а мы сейчас будем говорить о них — подобный раздвой был психологической тенденцией к возврату — регрессу на подобную стадию, как один из симптомов реакционного и регрессивного движения «назад» вообще, в видимых формах отчетливо запечатлевших внутренний раздвой и распад сознания человека империалистической поры буржуазного общества!

Близкое к этому из фонда собственных архаизирующих тенденций когда-то давно — на Первом Всесоюзном съезде писателей — говорил Борис Пастернак*.

Он влюбленно говорил о склонности своей к Пушкину.

О все более углубляющемся своем стремлении к творениям XIX века.

Об осязательной приближаемости к [их] творцам.

О том, как он скачет все глубже и глубже к живительным истокам расцвета литературы начала XIX века.

И о том, как *навстречу* ему из этих глубин скачут сами творцы.

— Куда вы? — спрашивают его встречные.

— Назад — к началам вашего века. А вы?

— Мы? Мы — вперед. Вперед к вашему времени. Вперед. В двадцатый век.

Пастернак говорил лучше.

Убедительнее и красивее.

Я помню его взволнованное выступление, в котором он сам стыдил свою архаизирующую тенденцию рядом с прогрессивным стремлением всей столь дорогой ему поэзии пушкинской поры.

Точных слов Пастернака я уже не помню.

Помню только основной образ того, как может быть прогрессивен отсчет от Пушкина вперед.

И как может быть регрессивен тот же Пушкин, когда он стоит финишем на пути скача назад...

Так несомненно регрессивен путь всего содружества докинематографических искусств на стадии своего предельного распада на этапе империализма, социально предшествующей победе Октября, а художественно — зре кинематографического искусства, только через победу социализма вслед Октябрю получившего свое становление как искусства современности и отправной точки для искусства бесклассового будущего.

Нас учат тому, что надо пристально изучать эпоху империализма.

Ведь в эту эпоху слагались окончательные черты того прообраза социалистического общества, которому было суждено стать на место одного из «империализмов», занимавшего одну шестую часть мира.

Совершенно так же пристально надо всматриваться и в черты процессов внутри культуры этого этапа, культуры, в которой многое под знаком увядания, в извращенном аспекте, с ног на голову бра[л]о[сь] — под регрессивным знаком, из того, что в зарождениях характерно для этапов начал.

С обратным знаком, в обратном повороте, с головы на ноги поставленное по своей тенденции, по смене своей динамикой статистики — многое встречается и перекликается с первыми шагами новой эры культуры. Иного качества. Иного уровня.

По восходящей спирали, повторяющей черты циклов доклассовых стадий на стадии циклов, уничтоживших классы.

[Стадии], на смену лозунгу «Разделяй и властвуй» поставившей лозунг «Пролетарии всех стран, соединяйтесь!»

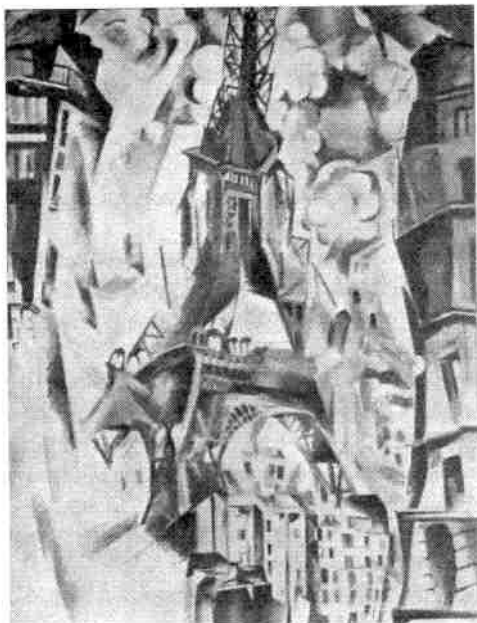
и в творчестве — после этапа «кривозеркального», обратной спиралью отразившись в концах культуры эксплуататорского общества — начало культур, восходящих до доклассовых начал, поставившее перед собой небывалые проблемы культуры общества уничтоженной классовости*.

А потому после фазы, почти исключительно диспропорционально гиперболизированной первой фазы творчества — «разъятия» — ставящей знак упора над второй — синтетизации.

Образы только что отошедшей эпохи, целиком стоящей на стадии предварительной фазы разъятия, — тем нагляднее для нас, владеющих через кинематограф тайной недоступной им второй фазы — динамического единства.

Здесь как под микроскопом, в неестественной исчерпывающей преувеличенности, стоит та творческая фаза, которая лишь ступень,

«предварительное действие» в собственно свершающем и завершающем процессе окончательной творческой фазы*.



Робер Делоне. «Эйфелева башня» (1911)

В том-то и есть примечательность кинематографа, что только ему дано свести в образное реалистическое единство то, что, расщепленное и несведенное, завязает в образах распада, законно отражая эру распада сознания досоциалистической стадии человеческого общества на этапах империализма как высшей стадии капитализма*.

Разве не поразительна и не трагична судьба творчества Делоне как «предшественника» динамического монтажного образа...*

[Делоне попытался на плоскости одного холста объединить не одну, а все восемь главных проекций, в которых с восьми главных точек зрения всесторонне раскрывается предмет.

В результате — на холсте осколки, щепки и фрагменты, подобные обломкам корабля, попытавшегося выбраться на берег и попавшего на рифы.]

Разве в этой тенденции Делоне не подхвачена мысль Бенвенуто Челлини*, считавшего живопись [не более чем одной из восьми проекций, в которых одинаково совершенна должна быть скульптура, рассматриваемая с восьми основных точек зрения?]

Разве в этом нет гордого вызова: живописью исполнить то, чем кичится скульптура?

И разве дерзновенным Икаром не разбивается сам Делоне, распластанный у ног необходимости отказа от реалистического результата своей дерзновенности?

Многоточечность, всесторонность видения удушается четырехсторонней рамкой одного ограниченного холста.

И только с приходом кинематографа в руки художника дается возможность последовательности изображений, одновременности всестороннего охвата явления.

Вне отказа от реальности образа.

Вне невозможности разъятия.

Вне необходимости жертвовать реализмом во имя всеохватности и многоточечности восприятия.

У кубистов «...форма назойливо раздробляется на составные элементы точно так же, как у пуантилистов цвет разлагается на отдельные пигменты. Тот же абсурд, то же преобладание анализа над синтезом...» И «...вместо чаемого на словах пластического равновесия и синтеза — новая дифференциация мира, новый дивизионизм...»¹.

1. Я.Тугендхольд, «Пейзаж во французской живописи», журнал «Аполлон», 1911, № 7, с. 19.



Юрий Анненков. Иллюстрации к поэме Александра Блока «Двенадцать» (1918)

Но... о Синяке и об оптическом «марьяже» цветов ниже и дальше. Сейчас мы еще на этапе остроты лубка с его разъединенной сферой системы цветowych пятен и сферой изобразительного начертания.

На этапе динамической остроты этих разъятых и стремящихся к заполнению друг друга сфер.

И на этапе того, как кубист в поисках первичной остроты и динамичности не мог пройти мимо, не мог не окунуться на стадию того раздвоя контура и цветового пятна, который так похож на стадию еще не сошедшейся в единстве двойственности первичного неустановившегося восприятия.

О синтетической роли кинематографа и под этой рубрикой мы скажем ниже. Пока обратимся к образцам.

Почти двоюродным братом разобранному выше лубку стоит графика Ю. Анненкова.

Мы можем взять образцы ее из [его] иллюстраций к «Двенадцати» Блока, из альбома его портретов или из серии иллюстраций к книге Шеронне «Extra muros» — о предместьях Парижа. Возьмем примеры именно отсюда. Потому что тут рядом, между крышками одного альбома, та же тенденция видна и в обращении с предметами и в обращении с самими средствами начертания предметов.

Вот перед нами литография утлого особнячка где-то в Нейи. Домик как домик.

В традиционные три окна по фасаду верхнего этажа.

С подъездом в центре первого и двумя окнами по бокам.

И с тремя окнами мансард в круто ниспадающих боках крыши.

Домик как домик.

Вырисован точной, графически исчерпывающей линией остро отточенного стило.

Но вот правая сторона домика на рисунке заплывла черным прямоугольником штриховки мягким жирным карандашом.

Мы вглядываемся в прямоугольник и видим его уже не просто пятном, но... интерьером домика вместе с вышивающей дамой под лампой — как бы выехавшим наружу из графического очертания фасада и как бы подчеркивающим свою иную природу общей принадлежности к обиталищу... другой техникой графического изложения.

«Карандашным» типом мягкого штриха и сплошной «заливкой» поверхности мягкой штриховкой жирным карандашом.

Остальное — внешнее домика — как бы выведено заостренным нервным штрихом пера.

Мы вполне вправе читать эти разные средства выражения как контур и цвет.

Тем более что кусок интерьера сквозь линейную сетку фасада ведет себя совершенно так же, как вели себя цветовые пятна в отношении контуров фигур на нашем лубке.

Мало того!

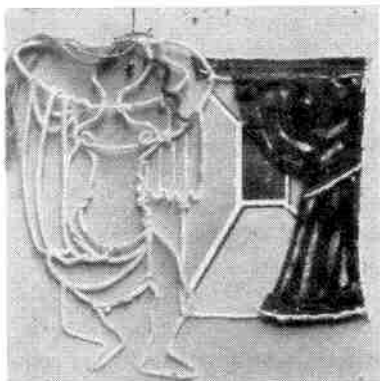
В левом углу литографии господин с белой эспаньолкой, в белых усах и черном котелке.

В отличие от домика он тоже тронут растушевкой жирным карандашом, которую мы прочитываем здесь цветом.

И «раскраска» фигуры ведет себя совершенно так же, как выше кусок совершенно так же заштрихованного интерьера:

и он «рвется» из контура, с которым он не совпадает.

И, листая картинку за картинкой альбома, мы набираемся все более и более наглядных примеров, где в самой системе начертания «внутреннее» — охваченное контуром темное пятно — ведет себя совершенно так же, как в сюжете тоже «внутреннее» — интерьер с комодом, лампой и дамой за рукоделием — вырывалось сквозь фасад.



Жан Кокто, «Купальщица причесывается» (1927)

Вот дом, чья сплошная черная окраска отступила на шаг в сторону от собственного контура, который кажется проволоочным скелетом, сквозь свободные части которого, не совпавшие с прямоугольным пятном окраски, играет вдали ночное небо, горизонтальными штрихами лежащее за Эйфелеву башню, горящую лампочками электрорекламы «Ситроэна».

А вот в левом углу литографии, посвященной Бобиньи*, уже вовсе нагло сплошной вертикальный черный мазок раскраски вовсе склонен вырваться из оков обнимающего его, как бы из дратвы согнутого контура фабричной трубы.

Следующим шагом было бы тенденцию разъятия продолжить и в разность материалов.

«Дратвенный штрих» обратить просто в проволоку и монтировать это с кусочками одноцветно записанных «пятен» разных материалов.

Примеры к этому мы можем найти в многоголосом и мало-разборчивом семействе кубистов и околокубистов.

Таковы сперва дратвенные барельефы, а затем дратвенная трехмерная скульптура ряда «произведений» Жана Кокто (образец 19[27] года воспроизведен у Моголи-Наги — «Von Material zu Architektur»¹, Bauhaus Bücher, № 14, 1929 г.)^{*}.

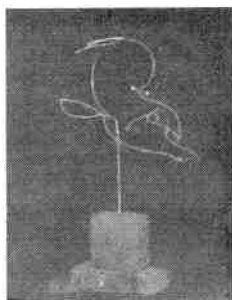
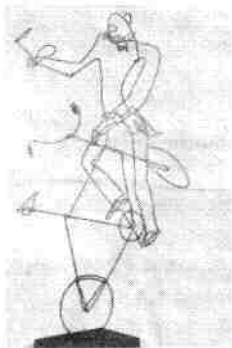
Однако в пределах плоского холста апогея тенденции несомненно достигает Кандинский.

Здесь контур и цвет уже вполне разъяты.

Цвет расплылся во взаимную игру ничем не очерченных разноцветных пятен.

Их пересекает взаимная игра скрещающихся и перекрещающихся прямых — как бы реминисценция о когда-то существ-

1. ...«От материала к архитектуре» (нем.)...



Александр Калдер,
«Эквилибрист»,
«Кальвин Кулидж»,
«Полицейский»
(скульптуры из
проволоки, 1920-е годы)

вовавших принципах контурного обвода пятен — или очерченных контуром поверхностей, когда-то ютивших внутри своих очертаний островки цвета...

Предмет растворился окончательно.

Но не как у Малевича — в абсолютную пустоту белого прямоугольника, перекликающегося с тем белым пропуском в живописи, который любят ставить китайские живописцы XII–XIII веков на путях направленного внутрь картины китайца-мудреца, созерцающего великое Ничто, порождающее — Всё...

Система пятен Кандинского вторит определенной эмоционально-цветовой каденции*.

Совершенно так же как система геометрических конструкций — своей.

От изобразительной конкретности контура (формы) и окрашенности (цвета) предмета здесь осталось не более подобия аромата воспоминания, и ценой своей обесплоченности обе стихии здесь сливаются в смутно эмоционально волнующее синтетическое единство!

Спаси нас бог, реалистов, от подобного идеала обеспредмеченного и дематериализованного синтеза и единства!

Были ли рассмотренные эксцессы Кандинского, Кокто или Анненкова чем-то с неба свалившимся на многострадальные холсты начала нашего века?

Или намечались эти тенденции уже и у менее неистовых их предшественников?

Свидетельств здесь хоть убавляй!

Им можно предпослать страничку из «Импрессионизма» Камилла Моклера о произвольном «природном» status quo взаимоотношения формы и цвета:

«В нашем восприятии зрительных впечатлений природы мы различаем два понятия — форму и краски, и понятия эти нераздельны. Только искусственно мы различаем рисунок от окраски, в природе они нераздельны. Свет вырывает формы и, пронизывая купы древесной листвы, играя на поверхности камней, проникая в глубину воздушных слоев, дает им различную окраску. Исчезает свет, пропадают вместе и форма и краски. Мы видим только краски, все имеет цвет, и только благодаря неодинаковости окраски различных поверхностей мы различаем форму предметов, то есть границы этих различно окрашенных поверхностей. Мы получаем понятие о расстоянии, перспективе и объеме благодаря более темным или более светлым краскам — тому, что в живописи называют силой отношений. Отношение — это степень интенсивности света и тени, дающая нашим глазам возможность различать расстояния...

...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»¹.

И сразу вслед за этим — осознанное бунтарское противопоставление своего творческого волеизъявления в высказываниях двух

1. Камилл Моклер,
«Импрессионизм, его
история, его эстетика, его
мастера», М., 1909, с.
19–20.

молодых американцев-«синхромистов», берущих под сомнение, обстрел и преодоление это миролюбиво уравновешенное status quo:

«Г-н С. Макдональд Райт предлагает нам свои личные мысли и раздумья.

«Форма, — говорит он, — читается в моем сознании как цвет; одновременно с этим мое воображение воспринимает композицию формы как организацию соответствующего цвета...

Понимание интимного взаимоотношения цвета с формой и пространством никогда не углублялось. В современной живописи, так же как и в старинной, сочетание цвета с формой являет постоянные противоречия, которые становятся все более и более тягостными по мере того, как обостряются наши чувства. Правда, некоторые художники поняли эту антипатию между формой и цветом, но сам факт признания этого противоречия опьянил их настолько, что сделал их неспособными приступить к разрешению трудности. Они остановились как ошеломленные перед простой констатацией».

«Синхромисты. Их представители — два молодых американских художника: гг. Морган Рассел и С. Макдональд Райт. В Салоне Независимых в 1913 году была выставлена первая синхромистская картина, представленная Морганом Расселом... «Синхромия в зеленом»...

Слово *синхромия* означает «соцветие», и своему введению в язык художников оно обязано следующему факту: ...Морган Рассел в поисках названия своей «Синхромии в зеленом», которое определяло бы сущность, а не сюжет его живописи, подставил слово «хром» (цвет) вместо слова «фон» (звук) в слово «симфония» (созвучие)».

«Уистлер хорошо почувствовал потребность в ином словесном обозначении, чем просто название сюжета. Но он знал, конечно, что слово «симфония», которым он пользовался, не могло быть приложено к живописи». (Это слова Макдональда Райта.)

Его же слова дают элегантное размежевание с орфистами (Робер Делоне):

«Поверхностное сходство произведений этой школы (орфизма) с синхромистским полотном, выставленным в последнем Салоне Независимых, позволило некоторой части критиков спутать их: это значит принять тигра за зебру под предлогом того, что у обоих полосатые шкуры»* (Gustave Coquiot, «Cubistes, Futuristes, Passésistes»¹, Paris, Olendorf, 1914, pp. 185, 177, 179).

Но и это не исключительно и не неожиданно. Вспомним, что писал еще Теофиль Готье о рисунке Делакруа:

«Его раскритикованный знатоками рисунок, сугубо ученый, несмотря на явные неправильности, которые может обнаружить любой подмастерье, — этот рисунок колыхается и дрожит, словно пламя, окружающее формы: чтобы не стеснять движение этих форм, он воздерживается от их строгого ограничения; контур скорее уж порвется, чем стеснит порыв вскинутой или напряженной руки». (Th. Gautier, «Histoire du romantisme»², 1874, p. 216).

1. ...Гюстав Кокио, «Кубисты, футуристы, пассеисты» (франц.)...

2. ...Т. Готье, «История романтизма» (франц.)...

Но двинемся в обратном ходе от этой молодой и агрессивной пары к более уравновешенным их предшественникам XIX-го века.

Вот ряд свидетельств для великолепной триады Мане — Дега — Сёра.

Приятно, что здесь я могу оперировать цитатами.

К тому же цитатами из одной и той же общей работы.

И работы, не только по теме своей занятой в основном проблемой рисунка, но и по времени написания (1929 год) стоящей совершенно вне проблематики цветного кинематографа.

И потому для нас особенно ценной своим «объективным» и безотносительным к нашим проблемам изложением тех именно признаков, которые нас здесь интересуют.

Последующие цитаты взяты из книги Вальдемара Жоржа* (Waldemar George, «Le Dessin français de David à Césanne et l'esprit de la tradition baroque. XIXe siècle»¹, Paris, editions «Chroniques du jour», 1929):

«Дега не желает вписывать в рамки картины (dans les cadres du tableau) некое органическое целое. Он разрезает фигуру и запечатлевает то, что вошло в его поле зрения. Эта аналогия некоторых его произведений с моментальным фотоснимком привела к тому, что его называли импрессионистом формы. Моне улавливал мимолетные лучи света. Дега улавливал движение, разложив его на составные части.

Если он изображает скачки, то получается краткий очерк ухваченных на лету типичнейших движений лошади или группы лошадей — он знает досконально строение их гибких тел. <...>

Благодаря изучению системы классического танца, Дега komponует линии в соответствии с запросами своего интеллекта. В картинах на театральные темы его исследования прекрасно проиллюстрированы выбором точки зрения. Выбирает ли он кресло в партере, чтобы представить сцену на одном уровне со зрителем, следит ли он за балеринами из первого ряда балкона, разрезает ли он фигуры, изображая лишь их бесформенные фрагменты, показывает ли он, наконец, *мисс Лолу*, акробатку, выполняющую опасные упражнения под куполом цирка, — никогда Дега не стремится копировать натуру как пассивный зритель. Он зарисовывает сознательно выбранный эффект и вступает в противоречие с привычками зрительного восприятия...

После выбора сюжета идет работа по кристаллизации. Нам известны его приемы в рисовании. Он делает эскизы с натуры, калькирует их, накладывает кальки друг на друга и, таким образом, добивается синтеза функционального движения. Его метод — метод аналитика, даже импрессиониста. Но достигнутые результаты таят в себе сюрприз. Игры чистых форм, которым можно уподобить некоторые полотна Дега и которые суть поистине «ментальные архитектурные конструкции», составлены в основном из непосредственных наблюдений.

Все произведения художника сотканы из таких противоречий.

1. ... «Французский рисунок от Давида до Сезанна и дух традиции барокко. XIX век» (франц.)...

Искусство Дега — жестокий конфликт между реалистическим понятием формы и желанием приспособить эту форму к законам картины. Похоже, к концу жизни художник сумел разрешить эту дилемму. Его фактура, образованная нервной штриховкой, унифицирует поверхность полотна. Фигуры, второстепенные детали и фон обработаны идентичным образом. Цвет у него строго приспосабливается к движению формы и выплескивается за пределы линейного охвата» (р. LXVI–LXVII).

Дега достигает «чуда»: все эти устремления он реализует, не разрушая видимости реально изобразительных форм и предметов.

В дальнейшем на несравненно повышенном градусе драматической интенсивности — это удастся только кинематографу.

Между Дега и кино лягут соединительным звеном «случаи», когда та же тенденция будет реализовываться за счет «слома» *изображения* (Делоне) и дальше за счет слома уже и *живописной формы* (Пикассо). Об этой связи ниже.

До какой степени подобное обращение с цветом целиком расстет из потенциального кинематографизма Дега, видно хотя бы из типично кинематографических характеристик, которые, «не ведая, что творит», раздает ему на каждом шагу Вальдемар Жорж:

«Достаточно рассмотреть проблему Дега под новым углом, чтобы понять: ни один художник того времени не обнажал свои выразительные методы и не демонтировал (*n'a démonté*) внутренний механизм своего творчества с такой откровенностью, как он.

Но какой концепции, какому видению мира, какой творческой воле соответствует это стремление варьировать углы съемки (*les angles de prise de vue*), создавать живые арабески из тел или воздвигать пространственные конструкции в пустыне не прописанного фона? Дега неведомо чувство покоя. Его фигуры, внешне неподвижные, суть синтезы непрерывного движения (*sont des synthèses d'un mouvement continu*). Если Дега и обращается — иными путями, чем Поль Сезанн, — к пластический абстракции, все-таки прежде всего он — живописец, скульптор и рисовальщик динамизма, расчета движений и сил, взаимодействие которых определяет свойства тел. <...>

Его поиски суть указующие стрелки. Будущее покажет, в какой мере этот предтеча определил эксперименты художников XX века. Но мы уже можем констатировать его реальное влияние на Пикассо. Таким образом, Дега играет в истории искусства роль, идентичную роли мастеров Кватроченто. Он — герой переходной эры. Он обязан недавнему прошлому своим бессилием воспринять статичный универсум, своим предвидением, прозрением вечной подвижности форм. Для мышления Дега притягательность движения как такового, его физических законов, его ритма — это дань, заплаченная человеком своей эпохе. Его преодоление оптического правдоподобия, свидетельством которого стали его рисунки, — это симптом нового.

У Мане замысел и его выражение творятся в красках, носителях его живой мысли. Его краски, тональные пятна, сохраняют в отношении самих мотивов широкую самостоятельность. Но сколь бы личностным ни был процесс работы Мане, в нем все же есть некое подчинение данным зрением, которое художник считает высшим способом восприятия. Схематическое письмо Мане и «натуралистический» лиризм Моне внесли, наверное, важнейший и до сих пор не оцененный вклад в узкую область живописи. Тем не менее, отношение этих художников к явлениям — сознательно пассивное.

Дега идет дальше Мане и Моне в своем чувстве относительности. Он отрицает общепринятые соотношения. Он использует неожиданные, как бы случайные композиции (виды сверху, эффекты обратной перспективы). Но в то же время он старается зафиксировать константы мимолетной и субъективной реальности. Штрих Дега был четок и резок во времена его молодости, когда он следовал Энгру. Этот штрих утолщается, ожесточается к концу его жизни. Он становится просто символом формы. Эллиптический стиль старого Дега воплощает трагический дуализм вечного движения, ищущего собственный закон, собственный принцип гармонии, собственную точку опоры и собственный шифр» (р. LXVII–LXVIII).

У Делоне отдельные впечатления, отдельные аспекты с разных точек уже не будут «*synthèses d'un mouvement continu*» <синтез непрерывного движения>, а будут поставлены *рядом*, в расчете на такое же *оптическое соединение*, как цветковые «пятнышки» импрессионистов (и пуантилистов [Сёра и Синьяка]). Однако этого «синтеза» в условиях холста для фрагментов, например, Эйфелевой башни не получается. Понадобился [феномен] бегающего холста... экрана, чтобы синтезировать эти отдельные аналитические «фрагманы» в цельный образ: кино.

1. «Le Dessin français de David à Cézanne...» par Waldemar George, p. LXVIII.

2. Там же.

3. Там же.

4. Там же, p. LXVII.



Эдуард Мане. «У отца Лантюля» (около 1879)

Вчитаемся внимательно в то, что отмечает Вальдемар Жорж у этих предшественников окончательного распада искусств:

О Мане: «Его краски, тональные пятна сохраняют в отношении самих мотивов широкую самостоятельность (*autonomie*)»¹.

О Дега: «...идет дальше Мане и Моне в своем чувстве относительности. Он отрицает общепринятые соотношения (*l'équilibre convenu*)»².

«Его преодоление оптического правдоподобия (*de la vérité optique*)... это симптом нового»³.

«Цвет у него строго приспосабливается (*s'adapte étroitement*) к движению формы и выплескивается за пределы линейного охвата (*déborde les limites linéaires*)»⁴.

О Сёра: «...не довольствуется тем, чтобы разъединить игру света от лепки формы... Ни контуров, ни органической замкнутости объемов...

Хроматические доминанты Сёра никогда не совпадают с его темами...»¹.

И последним аккордом можно было бы привести использованные Ван Гогом слова: «Je me suis foutu de la vérité!»²

Здесь еще нет неистовства Кандинского и Пикассо.

Здесь еще, несмотря на все это, сохраняется реалистическая цельность изображаемого.

Здесь только зарождается тот огонь, который бушующим пламенем в следующем поколении взорвет реальный и реалистический облик картины.

Здесь «раздвой» еще не въелся в мозг костей самих принципов колорита и формы.

Но здесь беззвучно, без особого треска фанфар, проделано другое разъятие — капитальное и первичное, после которого уже вольной волной могли безудержно хлынуть все последующие, более и более глубоко вгрызающиеся в тело картины, прочие «разъятия».

И если там, на стадии эксцессов, реализуется раздвой между предметом и... его видимостью, то здесь, намного предшествуя этой стадии, происходит не менее значительный и чреватый последствиями иной раздвой: раздвой между содержанием события и его зрительным представлением.

Раздвой этот происходит не в бурной схватке на самом холсте.

Не в мучительных противоречиях четырехугольника рамы, а беззвучным и тихим «вытеснением» — посредством живописно представленных видимостей предметов — той сюжетной драматикой, которая просится на холст.

Так на одном крыле.

И совершенно так же — на другом.

Здесь вновь пришедший тематический анекдот постепенно теснит с подвластных ему холстов колористическую задачу, которая, спасаясь, находит себе убежище на полотнах другого крыла.

Этого противоречия мы раньше не знали.

И разве что любопытно отметить, что вместе с тем появление этого несводимого противоречия XIX века на самой заре его предусмотрел и предвидел... Шиллер.

В письме к Гёте от 14 сентября 1797 года он пишет*:

«Современный художник, одаренный живой фантазией и душой, будучи не в состоянии свести окружающую его эмпирическую природу к эстетической норме, предпочитает вовсе покинуть ее почву, и в мире воображения он ищет спасения от мира эмпирии, от действительности. Он сообщает поэтическое содержание своему произведению, которое было бы иначе пустым и плоским, ибо нет в нем того содержания, которое должно быть почерпнуто из глубины предмета».

1. Там же, р. LXXV.

2. ...«Насрать мне на правдоподобие!»
(франц.).

В чем же дело?

И почему на протяжении XIX века происходит этот ранее никогда в таком объеме не мыслимый раздвой?

По линии сюжета — вот почему.

На рубеже XIX века постепенно отмирает тема заранее, заведомо известного сюжета.

Анекдотическое содержание живописно изображаемых сцен в большинстве случаев [было] априори — «заэкранно» — известно зрителю.

Либо широкому — в основной тематике живописи на сюжеты из Священного писания. Благовещение. Вознесение. Положение во гроб. Голгофа.

[Либо] для избранных — тоже из круга тем мифологических сказаний не Священного писания. Леда и Лебедь. Похищение Европы. Ганимед. Кузница Вулкана.

Для тех и других — баталии и памятные даты историко-национальных событий.

Во всех этих циклах художник был свободен от информационной задачи.

От сообщения.

От изложения фактов, своими сюжетными чертами зрителю не известных.

Дева Мария, ангел, место действия Благовещения зрителю известно.

И внеэмоциональные, внеживописные данные о них ни художник, ни законченное полотно не должны были давать.

Он мог заниматься вопросом наиболее колоритного сплетения Леды с Лебедем, мог заниматься проблемами передачи лебединого оперения в сочетании с мягкими формами нежного женского тела.

Но он был свободен от того, чтобы изъяснять, как могла случиться подобная встреча. Кто, по существу, скрывается под обложкой этого Лебеда. Каковы анкетные данные о самой Леде и т. д. и т. д.

Ему не нужно было разъяснять, кто такой этот элегантный парень, едва касающийся половиц, с веткой в руках входящий к Деве.

Никого из зрителей не удивляли крылья за его спиной, и живописное красноречие художника шло не на обоснование или техническую интерпретацию этих летательных приспособлений, а на ту долю живописного внимания, которое художнику было угодно излить на это оперение, или деталь каморки Девы, или занавески, или цветочный горшок в углу.

Но вот украдкой, постепенно, под личиной библейского или мифологического персонажа на поверхность холста пробирается современник.

И очень давно Мадонна Дюрера похожа на немецкую Гретхен, а итальянские Мадонны списываются с ренессансных великосветских барышень Италии.

Отрепья мифа постепенно ветшают на плечах этих носителей их; носителям скучно в чужих ситуациях.

Чужой рассказ облекается в видимость бытовой обстановки носителя.

Но носителю и этого мало.

Благо бы еще жанр, в котором, отлетая, божественный сюжет оставляет за собой уже не трапезу в Эммаусе, а только накрытый стол, от Каны Галилейской — одни сосуды и фляги с вином, а от пира Валтасара — нагромождение рыб, еще трепещущих базарной обстановкой, или туши мяса, выхваченные из-под рук соседнего мясника*.

Носителю этого мало.

Он хочет видеть перед собой свои, близкие ему сюжеты, драмы, эпопеи, романы.

Он делает обратное — он заставляет изображать себя в эпоху маркизов, мушкетеров, гугенотов.

Ранних христиан. Греков. Рыцарей Средневековья.

Не к сакраментальным образам прошлого он поступает носителем их идей и воплощением их тем.

Но он захватывает с собой на холст интересующие его «темки» и облекает их бутафорией и реквизитом небрежно вписанных деталей стаффажа прошлого.

Но вот анекдоты и темки становятся подлинно темами. И идеями.

А поверхность холста — зеркалом души человеческой в перипетиях ее исторически-современного бытия.

Такие сюжеты — уже не безобидный «жанр», группировавшийся в равной степени по признаку изобразительности и живописности.

Такому сюжету уже тесно делить жилплощадь с другими проблемами.

Где тут упиваться фактурой пиджака или колоритом кацавейки, когда на холсте надо документально утверждать самый приход в жизнь пиджака, котелка, калоши, пенсне, железной дороги, земско-го управления, крестного хода, картуза, крестьянских похорон.

Идейно-драматическое звучание неотрывно от этой тематики, сменившей бесконечные хороводы нимф и граций на холстах дорбуазной и в особенности доразночинной живописи.

Тематически-повествовательный, документально-информационный материал сюжетно записывает собой холст так же по-плюшкински скупко, как записывают, не оставляя полей и белых прогалов на страницах своих писем, старые скопидомы.

Колориту уже негде зацепиться.

Живописные валеры бегут с информационно выписанных бак, ряс, вицмундиров и армяков.

И требования живописной композиции смиренно ложатся под ноги потребности довести до зрителя необходимый показ лаптей, смазных сапог, конторок, арестантских халатов, кандалов и обнаженных сабель конвойных.



Эдгар Дега. «Площадь Согласия. Виконт Лепик с дочерьми» (1875)

Каков предел сюжетной нагрузки колористически сверкающего холста?

Минимален.

Одно схваченное настроение.

Один перехваченный взгляд в незабываемом «У Пэр Латюиля» Мане.

Один характерный излом фигуры рядом с двумя девочками и борзой в «Мсье Лепике» Дега.

Один осуждающий бросок сарказма, как в его «Женщинах в ваннах»*.

Или тяжкий физический уродующий труд, проступающий через волны кисеи пачек, таинственной дымкой вспыхивающих в неестественном свете рамп.

Намек.

Намек богатый. Полный. Таящий в себе гирлянды образов, потоки мыслей, ассоциаций, сопереживаний судеб, как долгие отзвуки, остающиеся в душе зрителя, как перекликающееся эхо, как симфония, развертывающаяся в чувствах и памяти.

Но и только.

Ни ансамбль. Ни главы романа.

Ни параграфы тезы.

Ни данные документа.

Ибо нет на холсте места двум хозяевам. И с того момента, как от повода — шаровар зуава — отделяется пылающее зарево их красноты или голубизна мундира разрастается в небо, а ореол кудрявых волос разгорается солнечным диском, их цветовая стихия уже поглотила не только поле холста, но и поле внимания зрителя, и уже исчезли шов и заплата с мундира, образ солдатской лямки с шаровар, пылающих алым пионом, или слипшиеся от военной муштры белокурые кудри на вспотевшем лбу!

Перед картиной, тематически и колористически перезрелой, стоит призрак раздвоя и распада, перекликающийся с начальном фазой. [когда] стихия разных сфер представлений еще не успевала слиться воедино.

Спрос колорита и темы XIX века так велик, что мало им распределенного нагрузкой холста на «50 и 50».

Каждый жадно требует целого:

не пятидесяти!

Ста!

Целого холста под бескомпромиссный разворот целостности своей тенденции.

И с треском прокатывается раздвой в виде раздвоя на два холста.

Холст тематический. С максимумом сюжета, анекдота, драмы.

И холст колористический. С разгулом цвета, ритмом красок, музыкой валеров.

С минимальной придиркой темы, как там с минимальным достижением цветописи.

Живописный Пегас в положении нашей вятской лошади.

Поэтика сюжета и сказа в суровой бурости бытовой окрашенности и резкой контурности сюжетной перипетии — покинуты хоромом вдаль умчавшейся игры цветового спектра.

В конце нашей мультифантазии цветные кружки катились обратно, возвращались в покинутое лоно.

Правда, исходная лошадка оказывалась перечеркнутой голубыми и желтыми полосами.

И пятна оседали на новой поверхности сарафана.

И случайная концовка нашего мультипликационного иносказания не так уж случайна — а скорее пророческая.

Ибо раздору, разобщению, раздвою колорита и драмы, так неуживчиво разошедшихся с поверхности единого холста в XIX веке, суждено снова сойтись в последовательности сменяющихся холстов — кадров цветового экрана.



Владимир Маяковский. «Крах банка» (1881)

Кадр — это аккорд.

Звучащая комплексная единица.

И как колористический элемент.

Но и как носитель драматической нагрузки.

Здесь так же не больше взгляда, слова, фразы по сюжету, как не более единого цветового образа на кадр, [на] монтажный кусок.

И неразрешимое прежде становится возможным.

Недоступное холсту — с легкостью одолевается сменяющимися кадрами на экране.

Где тот титан, который управился бы с колористической оркестровкой прелестного по бытовому драматизму и безнадежного по цвету — «Краха банка»?

И где тот... кретин, который, имея эту же картину, как смену эмоционально нарастающих в общем ходе составных частей ее, не сумеет свести ее в подвижную цветовую симфонию?

Вот исступленная вдовица в столкновении с увещивающим генералом.

Окованные рамкой кадрового выреза — разве станет их взаимная игра одним сознательно дисгармонирующим диссонансом — и ужели не решить его контрастом-цветом, как гармонией решает слияние влюбленных глаз в «Пэр Латюиле» Мане?

И разве нарастающая волна решенного психологически-бытовой игрой гнева не сумеет от кадра к кадру ширить тот аспект спектра, который угодно будет цветописцу приставить к цветовому выражению темы гнева?

Пусть восходящая линия гнева пройдет по тональности красного, а тема отчаяния — по нисходящей голубой.

И разве не перекликнутся обе в сплетающемся общем поступательном движении своим конечными точками: погружающейся в серую синеву старушкой, лишаящейся чувств, слева у окна, и взрыв[ом] серого форменного пальто, взорвавшегося разворотом алых генеральских отворотов?

К тому же не в порядке статической данности, а реальным пламенным распахом шинели на красной подкладке?!!

И разве не может сочиться сквозь эту бурю мажора негодования, подчеркнутого минором отчаяния мелких держателей, еще и сине-зеленая линия скрутков с рыжей подпалиной, [линия] разных оттенков париков, ящерящаяся, скользкая линия участников злодеяния — лукавых сотрудников банка?!

Уже из этих беглых двух-трех набросков видна та бездна возможностей и основная возможность, которую несет с собой цветовой кинематограф. Это воссоединение в новом синтезе полноценной драмы с полноценным же звучанием колористически осмысленного спектра.

Полноценная цветовая драма — без скидок на бедность ни в сторону колорита, ни в сторону драмы — возможна лишь в формах и средствах цветового кинематографа.

Мало того!

Вне концепции драмы не может быть и разумно цветового кинопроизведения вообще.

И причина тех цветовых катастроф, свидетелями которых мы перед цветовым экраном стоим по сей день, кроется именно в этом неосознании стихии цвета как стихии драмы, музыкальной драмы прежде всего. Музыкальной не только в смысле интимнейшей связи стихии цвета со стихией музыки, но глубоко идентичной с принципами музыкальной драмы как структурной разновидности драматургического произведения.

Родственной музыкальной драме в том и тем, что здесь активный поток цветообразов так же полнозвучно и полноценно должен мчаться сквозь строй и перипетии драматического хода ситуаций, как там это делают потоки оркестровых звучаний, пронизывающих и конструирующих ход и эмоциональное движение сюжетов!

Не однобокое «или — или».

Или цвет, или сюжет.

Но торжествующе победоносное —

«и — и».

И сюжет и цвет.

И каждое в сочетании с другим, в единовремении и едино мощности без ущерба друг для друга —

— на все сто.

На все сто процентов мощности воздействия.

Цветовая разработка сцены
«Пир в Александровой слободе»
из фильма «Иван Грозный»
(пост-аналитическая работа)



[«Пир» в сценарии был записан так:]*

ПАЛАТА

Лязг посуды.

Стук. Грохот.

Крики:

«Гойда! Гойда!»

Сорок мучеников со сводов низких вниз глядят.
Золотыми венчиками поблескивают.

Пир в разгаре.

Дико пляшут черные кафтаны.

Среди них — девка в сарафане.

Пьют опричники.

Кричат:

«Гойда! Гойда!»

Царский пир в разгаре.

Пьют опричники. Кричат.

И сам царь кричит:

«Гойда! Гойда!»

Девка вертится выюном.

Лицо девки машкером прикрито,
красками расписанным.

Под кокошником —
косы русые.

Глаза раскосые.

Лицо белое.

Румянец — кругами на щеках.

Посреди опричников затерялись «земские»,
родней бедной по углам жмутся...

Вдоль стены вереница слуг.

Среди них — послушник Петр.

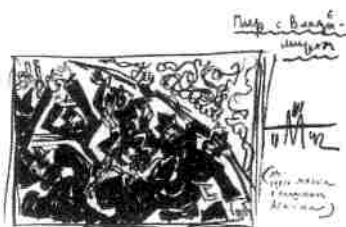
Черным вороненком среди белых слуг сидит.

Черной рубашкой атласной выделяется.

Рядом с царским местом — Владимир Андреевич.

Иван подливает ему вина.

Ласково подпавает.





Пляска (или борьба) в кафтане...
Сквозь плес неподвижного...
Сарафане...

(Величье — ласка)

А



Много выпил царь Иван...

Пляска (или борьба) в кафтане...

А

Владимир Андреевич сильно захмелел.
Хмель у него добродушный.

В пляске кружатся опричники.
Между ними — девка в сарафане.
Машкер мертвой хищной улыбкой улыбается.
Оскалом песью голову напоминает...

От лица того белого,
сквозь плес неподвижного,
еще хлеще пляс неистовый,
еще чернее кафтаны черные.

Благодушно над столом развалился Владимир Андреевич.

Царь ласково перебирает его кудри.

Много выпил царь Иван, но совершенно трезв.
И под крик и пляс наклоняется над Старицким:
«Эх, не любишь ты меня, брат Владимир...
Нет в тебе любви ко мне, одинокому...
Сирота я покинутый, пожалеть меня некому...»

Стукнул по столу кулак Басманова-отца:
«Не гоже царю с земщиной якшаться,
пуще всех со Старицким!»

Не выносит царь Иван порицания поступкам царским.
Грозою гневной раздражается:
«Не тебе, Алешка, царя учить.
Не тебе руку на царский род подымать!»

А Басманов в ответ:

«А не ты ли сам учил дубы-роды корчевать?»

Возражает царь:

«Царский род — родам род.
И подобен не дубу земному,
но дереву тамаринду небесному».

А Басманов все не унимается:

«А не мы ли новый лес, вокруг тебя вырастающий?»

Продолжает царь:

«Не затем дубы крушу, чтоб осиннику убогому
место расчищать.
Рода царского не трожь,
близость кровную к царю — святыней почитай!»

«А не мы ли ближние тебе,
с тобою иною —
пропитою —
кровью связанные?...»

Но в ответ роняет царь:
«Не родня вы мне.
Вы холопья мне.
От гноища поднял вас,
чтоб бояр-изменников подмять.
Через вас волю свою творю.
Не учить — служить — ваше дело холопское.
Место свое знайте, Басмановы!»

Царь Басманова злит.

Ухмыляется Малюта:
«Боярским пороком, Алешка, захварываешь...
Местничеством.
Другим завидуешь: сам одесную царя сидеть хочешь!»

Злобно тряхнул гривую седую львиною Басманов-отец:
«Я святой обет давал: с боярами, земщиной не знаться!»
Резким поворотом из-за трапезы поднялся.

С грохотом по рядам пирующих прошел.
Мимо пляса разудалого.
Взволновались плясуны, гнев Басманова заметили.

Завертелся сарафан. Взвился. Будто от земли отделился.

По хоромам ураганом прошелся.
Около царского места выюном завился.
Резким рывком остановился.
Бусы набок.
Косы вбок.
Из-под машкера — кудри черные.
Из-под бровей — знакомый глаз.
Из-под сарафана — знакомый стан.

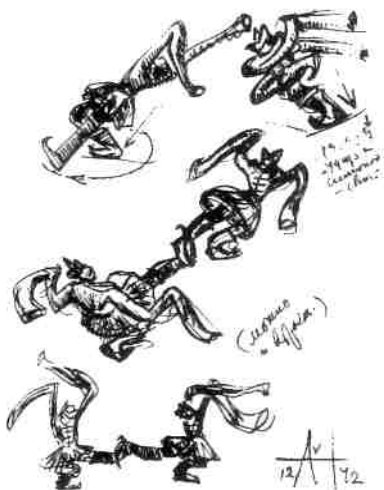
Любит царь рядиться.
Любит других наряжать.
Машкеры — потехи строить.
Вот и тешит пляскою царя Федька, наряжаясь ластихою.

Слышит Федька царские слова:
«Сирота я покинутый, любовь-жалеть меня некому...»
Обида Федора берет.

Ревность берет Басманова:
близость к царю Владимира волнует.
Тревогой глаза горят.

В полприщура глянул на него Иван.
Подмигнул.





Успокоился Басманов:
 понял, что игру заводит царь.
 Пуще прежнего व्यюном пошел.
 Пуще прежнего крики: «Гойда! Гойда!»

Поет Федька, заливается:
«Гости въехали к боярам во дворы,
Загуляли по боярам топоры...»

Дико пляшут опричники:
«Гойда, гойда!
Говори, говори!
Говори, приговаривай,
Говори, приговаривай!»

Федор:
«Топорами приколачивай!»

Свист пронзительный.

Опричники:
«Ой, жги, жги, жги!»

Сплюнул Алексей Басманов.
Мрачно в дверь ушел.

Пуще прежнего крики: «Гойда! Гойда!»
Пуще прежнего ор и пляс.
Пуще прежнего Федька заливается:
«Раскололися ворота пополам.
Ходят чаши золотые по рукам».

Пуще прежнего пляшут опричники:
«Гойда, гойда!
Говори, говори!
Говори, приговаривай,
Говори, приговаривай!»

Федор:
«Топорами приколачивай!»

Свист пронзительный.

Опричники:
«Ой, жги, жги, жги!»

И под пляс и ор пьяным лепетом
Владимир Андреевич царю твердит:
«Ай, не прав ты, царь всея Руси...
Есть друзья тебе...»

И совсем хмельной бессвязно лопочет.

Иван весело речи пьяные поддерживает.

Разговор звучит, как балагурство:

«Нет друзей!»

«Нет, есть!»

«А и кто?»

«А хошь я!»

«Ай, не верю!»

«Побожусь!»

«Не божись — делом докажи!»

«Докажу!»

Лукаво Федька негромко поет:

«А как гости с похмелья домой пошли,
Они терем за собой зажгли».

Понимающе вполголоса опричники поют:

«Гойда, гойда!
Говори, говори!
Говори, приговаривай,
Говори, приговаривай!»

С расстановкой Федор говорит:

«Топорами приколачивай...»

Дикий свист пронзительный.

Во все горло рявкнули опричники:

«Ой, жги, жги, жги!..»

Кончил Федор пляс.

На скамью вскочил.

С криком лезут плясуна обнять.

Тычут чаши пьяные.

Машкерадный сарафан на части рвут.

И сверкает Федор в белом кафтане ослепительном,
жемчугом расшитом.

Звонким смехом заливается.

Похвалам, восторгам радуется.

Вдруг улыбка с уст сошла.

В угол взгляд метнул: на Петра уставился.

Сдвинул брови.

И подручного Демьяна коротко спросил:

«Почему среди челядинцев чужой человек —
послушник епископа Пимена?»

Поясняет Федору подручный:

«Пимен его ныне отписал
к челяди Владимира Андреевича...»



Намотал на ус Басманов безусый, головой мотнул,
а сам в сторону царя внимательно глядит.
Царю на Петра глазом показывает.



Питр в Александровский сад бегу.
Питр в сад бегу, Питр в сад бегу.
«... Идет же кто-то...»

М. М. М.

А Иван продолжает будто балагурствовать,
пьяного Владимира дразнить:

«Не докажешь, врешь!»

«Докажу — не вру!»

«Гойда, гойда!»

Ор стоит пронзительный:
на блюдах — жареных лебедей несут.
Лебедей не белых —
черных.

Черных лебедей
слуги, в черное одетые,
[про]носят.

Плывут золотые блюда:
словно лебеди черные,
по воздуху над Владимиром проплывают.

Впереди самый большой,
венцом украшенный.

А Владимир пьяным шепотом лукавым,
хитро улыбаясь,
царю выбалтывает:
«Вот пируешь ты, а не чувствуешь, что убрать тебя хотят».

«Да ну?»

«Ей-богу!»

«А кого же заместо меня?»

«Ай, не отгадаешь!»



Еще хитрее лицо Владимира улыбается.
Владимир к лебедю на блюде — черному, венчан-
ному

тянется.

Рукавом солонку задел.

Опрокинул.

Соль просыпалась...

Оцепенели близ сидящие:
приметы зловещей испугались.

Петр Волынец со своего далекого места поднялся.
В малую дверь вышел...

Только Федор, Иван да Малюта его уход заметили.
Переглянулись.



Возвращение
«Возвращение
и...»

Возглашает:
«Прекратим блудодейство окаянное!»
И все мгновенно перестраивается
на монастырский лад.

«Воззовем, братие, ко господу!»

Все накинули рясы черные.

Федор на Ивана наряд игуменский надел,
мантией черной облек...
Черный клобук подал.

Любит царь рядиться,
Любит других наряжать.

«Вспомним о часе смертном!»

Надел Иван клобук.

Замерли напевы озорные:
по рукам свечи зажженные пошли...

Один на полу —
мертвую улыбкой —
Федькин машкер
улыбается.

Иван велит Владимиру:
«В собор веди!»

Владимир Андреевич в полном облачении ведет.

Около малой двери, у выхода,
Владимир Андреевич спохватывается.
С него сходит хмель,
Он не хочет дальше идти...

А Иван говорит ему наставительно:

«Не пристало царю отступать.
Царю надлежит всегда впереди идти...»

Заставляет всех кланяться, просить.

Владимир Андреевич хочет подойти к Ивану.
Не удается.
Вынужден идти.
Идет,—
зная, что его ожидает...



Возвращение Андреевича

В полумраке, между столбами левого крыла собора,
прошла и исчезла фигура Петра...

Шатаясь, в дверь выходит Владимир Андреевич.
Все — за ним.

Процесс [цветовой разработки] таков.

Рой сюжетно-тематических положений.

Рой смутных пастообразных ощущений.

Рой конкретных цветовых деталей, бытово связанных с данной сценой.

Процесс идет со всех концов сразу.

Вероятно, выбор свеч диктуется предощущением зловещей красной темы.

Золотые кафтаны — как повод поглотиться черными рясами и т. д.

Систематизировать, однако, можно так: перебираешь весь набор предметов, который слагается в цветовую гамму. (Отбрасывать беспощадно пестрящее, то, что выходит за пределы трех-четырех цветов. Поскольку и предметы, по существу, собираешь сам — уже в них есть *Vorgefühl*¹ образной гаммы.)

Точнее: родится какое-то цветовое созвучие. Оно же и предметное и оно же и цветовое. Свеча, венчик, шуба: красное — золотое — черное. И другое — фреска, венчик, шуба: голубое — золотое — черное.

К ним «подтягиваются» остальные.

Или из хаоса они расквартировываются.

Так или иначе возникает гамма.

В гамму устремляется тематически образное истолкование: темы локализуются в цветообразный строй.

Этап первый.

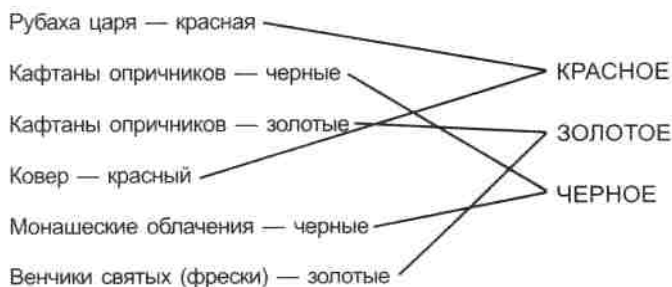
Налицо:

- 1) Набор тематически сюжетных задач.
- 2) Набор предметов, костюмов, обстановки.

Этап второй.

1) Выстраивается цепь движения темы через сюжетные разделы (см.: I, II, III, IV, V, VI, VII)*.

2) Производится цветовая инвентаризация среды.



И т. д.

1. ...предчувствие
(нем.)...

Этап третий.

- 1) Выводится *цветовая гамма*: пока — красное, черное, золотое.
- 2) Тематически-сюжетные задачи локализуются по цветовой гамме в систему и строй цветообразов.

Красное — тема заговора и возмездия.

Черное — тема гибели Владимира Андреевича.

Золотое — тема разгула.

Доработка цветовой гаммы, исходя из обоих столбцов требований: тематически образных и бытово еще не окрашенных.

В данном случае не решены:

1. Примиряющее начало в теме «Небосвод». «Рай» над «адам» его достижения.

2. Расцветка основной фрески на своде.

Тема толкает на... голубое.

Голубое для росписи свода — фона золотых ликов — вполне уместно.

Археологический материал знает такие фрески на сводах церкви Федора Стратилата (работы Феофана Грека) в Новгороде*.

Гамма дополняется голубым.

Окончательная гамма:

красное — черное — золотое — голубое.

Этап четвертый.

Уточняются цветовые лейтмотивы: *смысловые* уже цветообразные ходы, движущиеся через определенные цветовые предметы, детали и элементы.

Уточняются мажоры и миноры колорита.

Золото тусклое — в венчиках («минор»).

Золото блестящее — парчовые кафтаны («мажор»).

Черное — сукно кафтанов.

Черное — бархат шубы и накидок.

Черный атлас — рубаха убийцы.

Особенно голубое.

Голубое на фреске — царственный мажор.

Голубое — снежный рассвет на дворе — минор с прозеленью.

Уточняются цветовые аккорды.

Голубое с золотом.

Черное с красным.

Черное, поглощающее золото.

В их пластическом и тематическом звучании.

Воинствующая царственность — черно-красное.

Торжествующая царственность — голубое с золотом.

Надвигающийся на Владимира «рок» — черное, заглатывающее золото.

И т. д.

Этап пятый.

Прочерчиваются линия общего цветового хода и строй цветового контрапункта, локализованные через определенные этапы действия, и «материализуются» через набор и цвет деталей и цветоподсветку.

Экспозиция цветовой гаммы на вводном плясе. «Фейерверк» цветов, абстрагированных короткой резкой монтажа.

Наращение красной темы (подозрение в заговоре).

(На диалогах № 1 и № 2).

Выделение из танца обилия красных рубах.

Покраснение фона.

Появление черной темы.

В черной рубашке Волынец.

Продолжение красной темы (проверка подозрения).

(«Вот я говорю...» etc.).

Взрыв красной темы (испытание; красное — как испытательный «огонь»).

(«Принести уборы...»).

Взлет царской красной рубахи.

Подхват каскадом красных рубах.

Ироническое венчание.

Повторение цветового «фейерверка» — «остановленно»-протяжно — не монтажно, а элементами предметной среды. Пластическая «протяжность» в тон протяжности исполнения плясовой музыки.

Иронический отсюда эффект.

Красно-золотое с голубым фоном.

(Золото здесь иронично).

Разрастание черной темы.

Царь врезается черной шубой.

Черное на голубом с золотом (фреска и венчики).

Черное на красном с золотом (ковёр и кафтаны).

Поглощение золота черным (монашеские одеяния поглощают золото кафтанов).

Гамма остается черно-красной (черные монахи, царь на фоне красной части фрески: золотой с красной подпалиной).

Сквозь черно-красно-голубую гамму прорезается золотая фигура Владимира. (Там: красное — золотое — голубое и... черный царь. Здесь: красное — черное — голубое и... золотой Владимир Андреевич).

Выпадает красная тема.

Остается

голубое — золотое — черное («Царь должен всегда впереди идти»). (Легкий отсвет красного в рубашке под шубой.)

Переходит в

черное — золотое — голубое (Владимир и опричники).

(Легкий отсвет красного в свете свечи в руках Владимира.)

Потом черно-голубое (в дверях, рядом).

Черное — голубое (виразно слиянное).

Черное (нецветовые куски).

Устанавливаются куски цветового «глиссандо» — то есть случаи, когда изменение (скольжение) цветовой гаммы происходит *внутри одного кадра* (в любой степени заметности).

Таковы: 1) «наливающиеся» красным крупные планы Грозного и Басманова-отца*;

2) «синеющий» Владимир перед выходом из трапезной.

Оба случая «отстукивают» вступление новой цветовой темы.

Этап шестой.

Окончательная детализация цветовой оркестровки и выверка контрапунктических ходов цветовых лейтмотивов.

Проверяются отдельные линии ходов каждого лейтмотива.

Как движется черное?

Через какие «инструменты» движется черная тема?

В общем *exposé*¹ —

черные смазные сапоги опричников,

черные суконные кафтаны.

Как самостоятельная тема:

черный *атлас* рубахи Волынца,

черное *сукно* кафтана Малюты,

черные *лебеди* на блюдах,

черный *бархат* шубы царя,

черный *бархат* черной массы облачений опричников,

черная (не цветовая) фотография.

Красное: в *exposé* — красные рубахи пляшущих. Первое нарастание красного — еще как бы беспредметно-бесшабашно.

Зловещая тема вступает через «красное глиссандо» посредством подсветки.

Краснеет фресочный потолок (красная подсветка потолка, подчеркнутая красновато-золотым отблеском подсвеченных венчиков).

Вскакивает в красной рубахе царь.

Красное царской рубахи подхвачено группой красных рубах устремляющихся опричников.

Раскатывается красный ковер.

Красное усиливается золотом: уже не тусклым золотом потолка, но ядовитым — парчи: красный царь и золотой Федор; на красном фоне возлагают золотую шапку Мономаха.

Красно-золотое (золото, как степень красного! — «красное солнышко», по существу — золотое) ковра, рядов опричников, фона и барм на Владимире.

Красно-черное. Черное как пятно в красно-золотом (царь на ковре перед Владимиром Андреевичем).

Красно-черное (золотое исчезло): черная шуба царя и красное лицо от подсветки свечкой (повтор в новом аспекте первичного «глиссандо»).

Последний «штрих» красного: «полоса» красного ковра перед черной массой.

1. ...экспозиции, введении (франц.)...

Последняя «точка» красного: огонек свечи в руках Владимира Андреевича — пятно крови (убийство)*.

Etc.



Теперь на мгновение надо вернуться вспять.

К первой фазе всего процесса.

К фазе отбора первоначальных предметных деталей (тех самых деталей, исходя из которых мы шли к цветообобщениям и эмоционально-драматическим «истолкованиям» их применительно к данной сцене).

Совершенно ли свободен их выбор?

И действительно ли целиком определяется обобщенная цветовая драматургия оттого, что свечи оказываются горящими красным пламенем, что венчики святых — желто-золотистые и что царь Иван наряжал опричников в черные кафтаны?

Ведь с таким же успехом можно было бы исходить из цвета рубах плясунов, которые «стали» красными уже как дериватив от красного цвета свечек.

Ведь именно они — многоцветные и тонально разнообразные рубахи — могли быть взяты за «исходное», а бытовым определителем их цветового подбора могли служить и иные, не менее употребительные для того времени цветосочетания.

Правда, о значительной роли красного (алого) цвета и золота для живописи эпохи Грозного пишет Грабарь* («История русского искусства», том VI, «Живопись», с. 318).

Описывая особенности иконы св. Троицы «с бытием», относящейся к этому времени, — «...сбитая композиция, нагромождение полурусских форм в архитектуре и низведение горного ландшафта до степени простого узора...» — Грабарь пишет:

«Все это московские черты, чертой же, преимущественно свойственной времени Ивана Грозного, является яркий алый цвет, который «выскакивает» из общей низкой тональности желто-коричневых охр и начинающих чернеть теневых мест.

Этот алый цвет мы встречаем, например, на царских вратах в верхнем приделе московского старообрядческого храма Успения, где следует отметить и более значительную, по сравнению с новгородскими иконами, сложность, даже как бы тревожность линий в драпировках.

...Вместо прежних легких, светлых красок появились плотные и землистые оттенки. Иконы перестали сиять и светиться. Убранство же их с большей охотой, чем это бывало в новгородской иконописи, стало доверяться теперь золоту».

Как видим, наша красно-золотая гамма из элементов, в соответствующие моменты «начинающих чернеть», интуитивно следует даже исторически складывающейся во времена Грозного доминирующей цветовой гамме.

И вместе с тем все это, однако, отнюдь не исключает того частного употребления оливково-зеленого и синего, которое мы так часто встречаем на иконах рядом с пурпуром и оранжевым.

Следует ли отсюда вывод о том, что если бы мы шли не от перечисленного нами ряда одних бытовых «определителей» (свечи, венчики, кафтаны), а взяли бы за исходное другой ряд бытово-характерных цветовых признаков эпохи, то и цветовые обобщения и образно-драматические их истолкования тоже оказались бы другими?

И сцена ведущей своей гаммой имела бы зелено-голубое цветосочетание, а на долю красного и оранжевого выпала бы скромная роль контрастных «подпалин» — цветовых рефлексов в духе Делакруа?

Конечно, да.

Но какой отсюда следует делать вывод?

Следует ли полагать, что здесь все дело за случаем?

Что все дело в том, что на глаза автору раньше попались и раньше успели его соответственно впечатлить и увлечь — свечи, венчики и кафтаны, а не оливковая зелень, небесная лазурь или глубокие лиловые тона, скажем, ангельских или святительских групп на иконах?

Такой вывод был бы ошибочным.

Так в чем же дело?

А дело в том, что уже сам процесс первичного отбора не случаен.

Уже он идет под знаком некоего смутного предощущения тех будущих цветовых «выводов», которые дает обобщенное чтение цветовых признаков, этих отдельных отобранных цветовых характеристик бытово-возможного и бытово-характерного.

И увлекает автора один ряд бытовых определителей цвета, а не другой не потому, что один раньше попал в его поле зрения, а другой — позже.

Но потому, что одни предметы и элементы своей цветовой характеристикой оказываются созвучными тому смутному общему предощущению общего звучания сцены, которое имеется у автора.

А другие элементы своим «цветовым звучанием» выпадают из того эмоционального тона, в котором автор ощущает будущую сцену.

У автора еще не сложилась окончательная цветовая характеристика того цветового «трезвучия», из черт которого он построит всю цветовую образность своей сцены, но уже на этих порах он отчетливо знает, что идет вразрез с его общим ощущением сцены и что идет «в тон» с ней.

Так бывает всегда: почти что с первых же шагов на любом участке художественной работы автор уже знает, что будет «типичным не то»; и это иногда очень задолго до того, пока он сумеет найти нужное и исчерпывающее «То» с большой буквы!

Так «забегает вперед» смутное предощущение окончательного целого и обобщенного в фазы начальные и предварительные; вли-

яет на них и пока еще подспудно и неосознанно для самого мастера определяет первичный набор тех цветовых элементов эпохи и быта, из которых потом уже «сверстается» твердая «цветовая гамма» драматического разрешения эпизода, сцены, а иногда и целого фильма.

Ведь и в этом случае, как всегда в начале композиционной работы, всегда должно быть ощущение целого, — все же остальные фазы работы есть этапы кристаллизации, чеканки и доведения до осязаемой конкретности этого основного, первичного и решающего ощущения, рождающегося в мыслях и чувствах художника при встрече со своей темой, с предметом своего будущего сказа.

Может быть, нас менее удивит это «опережение» окончательного «забегающего вперед» уже на фазах начальных и предварительных, если мы вспомним о том, что нечто очень похожее имеет место и в других отраслях человеческой деятельности, — например, во взаимосвязи деятельности аналитической и синтезирующей.

Обычно принято сравнивать деятельность кинорежиссера с деятельностью полководца.

Поэтому пример, касающийся связи и координации работы предварительного анализа и последующего синтеза я позволю себе взять из разбора творческой деятельности полководцев.

Тем более, что здесь можно обойтись цитатами из очень интересной и поучительной работы на эту тему Б.М.Теплова¹.

«...в основе аналитической работы ума, — пишет Б.М.Теплов, — уже лежат некоторые — по терминологии Полана — «системы-анализаторы» (*Systèmes analyseurs*), которые сами создаются синтезами².

Синтез не только следует за анализом, но и предшествует ему. Такими «системами-анализаторами» являются известные руководящие идеи, контуры будущих оперативных планов, замыслы возможных комбинаций, с точки зрения которых производится анализ обстановки. Анализ, характерный для больших полководцев, это всегда анализ с какой-то точки зрения, анализ применительно к каким-то идеям и комбинациям».

Как видим, и здесь уже самому началу работы предшествует некая общая концепция, некоторое общее ощущение целого, некоторая «предвзятость».

О природе этой «предвзятости» очень хорошо Теплов пишет дальше: и то, что он здесь говорит об уме полководца, целиком применимо и к режиссеру, и к необходимейшим его качествам не только применительно к проблемам цветовой композиции, но и к любой области его конструктивно-созидательной работы:

«При этом, однако, — здесь мы касаемся пункта исключительно важного, — требуется величайшая гибкость и свобода ума. Ум полководца никогда не должен быть заранее скован и связан этими предварительными точками зрения. Полководец должен иметь достаточный запас возможных планов и комбинаций и обладать способностью быстро менять их или выбирать между ними. Человек,

1. Б.М.Теплов, «К вопросу о практическом мышлении (опыт психологического исследования мышления полководца по военно-историческим материалам)». — Ученые записки МГУ, 1945, выпуск девяностый, с. 167.

2. «*Analystes et Esprits Synthétiques*» par Fr.Paulhan <«Аналитики и синтетические умы» Фр.Полана», Paris, Alcan, 1928.

склонный превращать работу анализа в подтверждение заранее принятой им идеи, человек, находящийся во власти предвзятых точек зрения, никогда не может быть хорошим полководцем.

Нельзя разобраться в сложнейших данных обстановки без помощи «систем-анализаторов». Но хороший полководец является хозяином этих «систем», а не рабом их»*.

В этих соображениях очень точно указаны пределы этой «предвзятости» как в ту, так и в другую сторону, и в течение более чем двадцатилетней своей педагогической практики я не устаю почти ежелекционно твердить о том же моим студентам применительно к композиционной их деятельности.

Хуан Грис

Является ли подробно здесь изложенный драматически-цветовой творческий процесс чем-то, никакими своими чертами не перекликающимся с другими областями работы в искусстве?

Или он только специфичен по обстановке и средствам выражения, и принципы его всеобщы и схожи с тем, что делается и за пределами кинематографической цветовой композиции?

Утвердительно можно было бы ответить априори и сразу же.

Но лучше это же самое наглядно показать на ряде примеров из области чисто живописного творчества и творчества поэтического, которые как частности, по-своему преломляясь, вступают здесь, в кинематографе, — и цветовом прежде всего — в свое контрапунктическое содружество. Приводимые примеры из поэзии и живописи (несколько отвлеченного типа) одновременно же скажут нам и о творчестве в музыке.

Маленькая оговорка.

Примеры мы здесь выбираем прежде всего по рельефности самих интересующих нас признаков.

И тут особенно рельефными окажутся такие случаи, где будет иметь место некоторое нарушение общего гармонического равновесия в целом.

Некоторая гипертрофия известных частных за счет известной возможной неполноценности других, чего бы не встретилось в произведениях «безусловной» реалистической классики.

Но, повторяем, благодаря этой известной диспропорции примеры выигрывают в наглядности.

При этом следует, однако, твердо помнить, ни минуты не забывая, что в данных примерах перед нами случаи, где единичный частный элемент, характерный для полного, нормального творческого процесса, чрезмерно выдвинут на первый план с риском даже заслонить остальные фазы, черты и элементы, неотъемлемые от полноценного произведения искусства.

С этой оговоркой о самих авторах, в рассуждениях (и практике) которых «часть» угрожающе пытается стать на место «целого», мы

уже без риска быть ложно понятыми обратимся к творческой кухне Хуана Гриса, Александра Блока и Эдгара По.

А о последнем авторе нам даже не понадобится оговорок.

Это Маяковский.

И то, что он имеет сказать по этому поводу, как раз поможет нам дополнить до полной картины именно то наиболее ценное, что не без крупнейшего изъяна будет иметь место у первых трех авторов.

Но прежде чем перейти к этим авторам, примеры чьей деятельности подтвердят нам всеобщность среднего звена и цепи творческих фаз, как они изложены на примере из «Грозного», мы приведем пример и заэкранного наличия первой фазы.

Фазы, в которой, согласно нашему примеру с вятской лошадкой, цвет отделяется от предмета, или — по сцене пира в Александровой слободе — переходит в стихию цветового обобщения, в дальнейшем чреватого образными возможностями (и без чего не была бы налицо сама эта возможность).

После всего сказанного нас не должно удивлять, что полного по всем фазам аналога всему процессу, который мы изложили выше, мы вряд ли найдем.

И не только потому, что у художников досоциалистической поры и особенно предсоциалистической, отражая внутреннюю дисгармонию буржуазного общества, в сознании, творчестве и методике неминуемо должна быть диспропорция и неуравновешенность отдельных фаз нормального и целостного творческого процесса.

Но и потому, что области творческого приложения их талантов не обладают той [полнотой] всестороннего охвата и сопутствующей ему ясностью и последовательностью принципов, каковые могут раскрыться (да и вообще впервые установиться) только с приходом того совершеннейшего средства творческого выражения, каковым является кинематограф, и кинематограф цветовой драматургии прежде всего.

Поэтому будем готовы к тому, что по той или иной причине — но в каждом случае неизбежно — мы будем иметь дело с весьма рельефно обрисованной, но неминуемо частной фазой интересующего нас в целом творческого процесса.

Частной фазой, воспринятой тем или иным автором как исчерпывающее целое, всеобщее и окончательное.

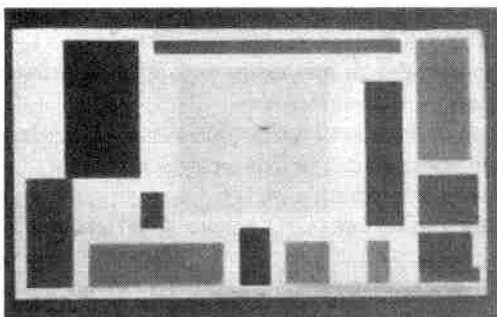
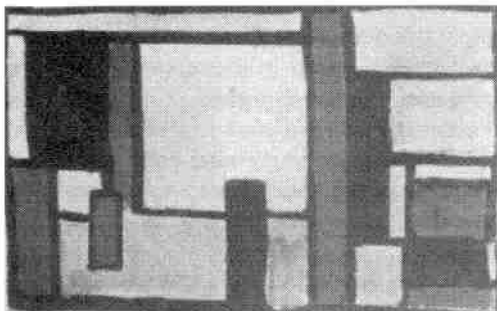
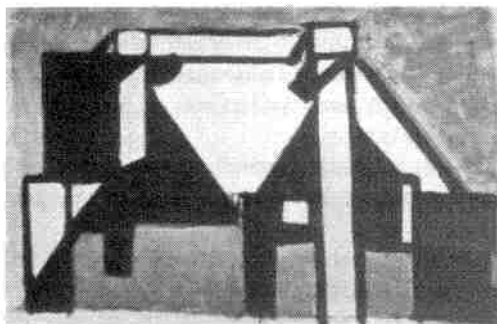
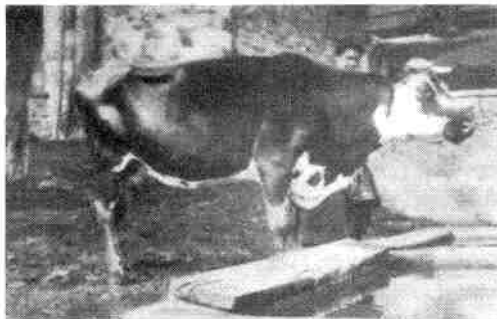
Конечно, наиболее полно подобная односторонность будет выражена у представителей эпохи распада буржуазной культуры.

У представителей левых искусств.

С одного такого, наиболее, может быть, яркого — с Пикассо — мы и начнем.

Я сейчас приведу отрывок одного из его высказываний, бережно записанных Кристианом Зервоссом (издателем журнала «Cahiers d'art»)*.

И разве не удивительно точно похоже это описание его творческих действий на то, что мы описали выше как одну, первоначальную



Тео ван Дусбург. «Эстетическое преобразование предмета. (Фотоизображение. Формосвязующее акцентирования соотношений. Обобщение форм. Картина)» (1915–1917)

фазу всего сложного процесса фигурации кинодрамы, решаемой в цвете?

И разве Пикассо в силу ограничения как возможностями холста, так и пределами мышления — разве Пикассо не отчетливо останавливается на той точке полпути — стадии диффузии бытовых предметов в цветовую стихию, которая для нас не предел и [не] самоцель, а лишь завершение начального этапа на подступах ко второму, самому существенному, самому важному — рождению осмысленного и соответственно оформленного цветообраза как носителя идеи и мысли?

Действительно, именно на этом этапе, на пороге к нему — Пикассо останавливается, «обрывая» органическое развитие произведения на произвольно выбранной внепредметной стадии, отдав пластическую поверхность самого произведения под игру «всяческих проблем»!

Разве не звучит приводимое ниже почти как дословное описание того, как мы излагали первую фазу цветовой композиции эпизода по «Грозному»?

«Не существует абстрактного искусства. Вы всегда должны начать с чего-то. После вы можете убрать все следы реального повода: впрочем, уже нет никакого риска, потому что к этому моменту идея предмета уже оставила свой неизгладимый след. Это — то, что побудило художника к действию, возбудило его идеи и зажгло его эмоции. Идеи и эмоции в конце концов окажутся узниками его полотна; как бы им этого ни хотелось — им не скрыться из картины; они составляют неотъемлемую составную часть даже в том случае, когда присутствие их перестает восприниматься... (!)

...Также нет и «предметного» и «беспредметного» искусства. Все нам представляется в виде предмета — «фигуры». Даже в метафизике идеи выражены посредством символических «фигур» и предметов: так что согласитесь с тем, как нелепо думать о живописи, лишенной предметности.

Человек, вещь, круг — все это предметы — «фигуры»; они действуют на нас бо-

лее или менее интенсивно. Некоторые ближе к нашему чувственному восприятию и вызывают эмоции, задевающие наши аффекты; другие направлены более непосредственно к интеллекту...

...Неужели вы думаете, что для меня важен тот факт, что какая-то из моих картин изображает двух человек? Хотя эти двое людей когда-то и существовали, тем не менее сейчас они более для меня не существуют.

Их образ (vision) вызвал во мне отправную (первоначальную) эмоцию; затем мало-помалу их конкретное присутствие стало диффузным (blurred); они превратились в фикцию и затем исчезли вовсе или, точнее — они видоизменились в целый ряд (живописных) проблем. Они, видите ли, уже не два персонажа, но формы и краски: формы и краски, которые впитали в себя *идею*¹ этих двух персонажей и продолжают сохранять вибрацию их жизни» (цитировано по сборнику: «The Painters Object», edited and with an introduction by Myfanwy Evans², London, 1937, p. 84.).

Графически наглядно этот же процесс в том же самом виде показывает Тео ван Дусбург* в иллюстрации к своей книге, написанной еще в 1917 году и в дальнейшем вышедшей под знаком мастерских «Баухауза» в Дессау (1925 год).

Здесь под общим заголовком «Эстетическое преобразование предмета» он в четырех последовательных картинках показывает, как невинная беззаботная корова перерастает в ритмическую взаимную игру ровно окрашенных прямоугольников, столь характерных для внеизобразительных полотен его индивидуального стиля! (см. Bauhaus Bücher, № 6, Theo van Doesburg, «Grundbegriffe der neuen gestaltenden Kunst»³, Abb. 5, 6, 7, 8).

Можно сказать, что эта творческая фаза непременно имеет место всегда, когда дело касается подлинного (поэтического) творчества, и дело не ограничивается только тем, чтобы по возможности подробно и неосмысленно-фотографически «списать» с натуры кусок природы.

Вопрос лишь в том, что происходит с этим продуктом абстрагированной цветовой природы явления, после того как она так по-вышенно и обобщенно была воспринята из окраски окружающих нас предметов действительности.

По Пикассо, это спонтанное извержение на холст собственных цветовых впечатлений — произвольно, капризно [и] на поводу у самого процесса заполнения холста красками, в порядке непредвзятой «лотереи» в отношении того, что получится.

В виде процесса самого непосредственного самоосвобождения от стихии живых впечатлений, без каких бы то ни было изобразительных и образных намерений.

Отсюда и физиологический биологизм сравнений, в которых он говорит об этом процессе,

О самом зарождении импульса он пишет (там же):

«Художник проходит через стадии наполнения и опустошения. В этом весь секрет. Я отправляюсь на прогулку в Фонтенбло. Я за-

1. Здесь, конечно, не в том смысле, как мы понимаем идею — в качестве выражения идеологического содержания, сознания, а как некая «идея о предмете», представление об его качествах и (здесь) прежде всего — видимость.

2. ...«Объект художника», под редакцией и с предисловием Майфанви Эванса (англ.)...

3. ...Тео ван Дусбург, «Базовые понятия нового изобразительного искусства» (нем.)...

1. Пикассо так и пишет:
«I get «green»
indigestion».

хварываю «зеленым» поносом¹. Я должен освободиться от этих впечатлений в картину. Зеленое будет ею управлять. Художник пишет для того, чтобы разгрузить себя от чувств и видений».

[Что касается] преднамеренности ожидаемых результатов — он выносит нефиксируемую, текучую и случайную изменчивость живописного явления на холсте даже за пределы стадии окончания картины:

«Картина не задумана и не определена заранее; пока ее делаешь, она видоизменяется совершенно так же, как меняются мысли. И когда картина окончена, она продолжает видоизменяться в соответствии с состоянием мыслей любого из тех, кто на нее смотрит...

...Это естественно, ибо картина живет лишь через человека, который на нее глядит».

Иначе поступают другие.

Для Мане, глядя на его картины, процесс мне рисовался бы таким:

Пусть те же кусты, трава, деревья, лес.

Зелень.

Совершенно [так же] и для него здесь, вероятно, прежде всего отделяясь от фактических предметов, возникает некое суммарно обобщенное [ощущение], некая сложная «стихия» перемежающихся зеленых звучаний.

Очищенных от бытовых случайностей, гармонизированных в определенном ключе, сверкающих предельной интенсивностью, до которой поднят любой цветовой оттенок.

И дальше?

Дальше, мне кажется, идет путь... обратно, назад, к покинутым контурам и очертаниям исходных предметов — тоже очищенных от случайного в строгости своих форм.

И в новое воссоединение этих гармонически облагороженных, тонально интенсифицированных, музыкально осмысленных цветковых случайностей, ставших живописными валерами, — с их первичными носителями, с образами действительных их в природе носителей.

Иначе поступает китаец.

Из многообразия оттенков природной зелени уловив одно обобщенное представление о зелени («идею зеленого»), он закрепляет психологически достигнутое знаком — ровным зеленым пятном на поверхности.

Пятном столь же ровным и свободным от преходящих теней и оттенков, как свободна, вневременна и сверхпространственна «идея зеленого» рядом с мишурой реальной трепещущей листвы, подверженной капризной игре световых пятен и смене случайных световых эффектов, видоизменяющих внешнюю видимость вечнозеленой сущности...

Цветовое кино идет далее «зеленого в себе» предела, в котором изображает его китаец.

Отворачивается от пути нецеленаправленного художественного каприза Пикассо.

И распространяет полученный из реальности клубок цветовой стихии еще одной фазой далее, нежели Мане, — обратно пронизывая породившие эту стихию предметы, оно устремляет возможности своего красочного симфонизма в область смыслов и образного воплощения идей.

Однако обратимся теперь к свидетельствам того, как и в каком виде в смежных искусствах имеет место средний этап описанного нами выше процесса.

Начнем наш обзор с живописи Хуана Гриса (1887–1927).

Достаточно сказать, что этот уроженец Мадрида смолоду — восемнадцати лет от роду — попадает в Париж и вместе с Аполлинером, Пикассо, Максом Жакобом и Браком становится одним из организаторов направления кубизма*, — чтобы само собой стало ясно, чего в его высказываниях и творчестве мы не найдем.

Живопись эта, конечно, будет внетематической и если не вовсе беспредметной, то, во всяком случае, достаточно безразличной к предметной значимости и значительности.

Из полной картины цветового переживания темы и воплощения его в систему тематических цветообразных лейтмотивов, как мы это изложили выше, в высказываниях Хуана Гриса мы найдем описание только средней части этого процесса.

Прямо соответствующей тому, что в «Вятской лошадке» отвечало моменту конкретизации зеленых и красных пятен в систему новых предметов или в эпизоде из «Ивана Грозного» — моменту только что абстрагировавшейся от предметов общей цветовой гаммы и перехода ее через систему цветовых метафор в строй цветковых образов. Принципиальной разницей здесь окажется, что Хуан Грис останавливается на пороге возможностей возникновения цветковых образов — как носителей смысла и идеи — и ограничивается тем, что заставляет эти абстрактные цветковые стихии принимать видимость предметов, вне всякой попытки включения их в строй тематической осмысленности.

Но дадим слово самому Хуану Грису. В «L'Esprit nouveau» за 1921 год он пишет:

«Я работаю элементами воображения; я пытаюсь конкретизировать то, что является абстрактным, я иду от общего к частному (*du général au particulier*), что означает, что я отправляюсь от абстракции с тем, чтобы прийти к реальному факту (явлению)...

...Я хочу прийти к созданию новой качественности, я хочу прийти к тому, чтобы породить (*fabriquer*) индивидуализированные частности, отправляясь от типизированной общности. Я считаю, что конструктивная сторона живописи (*le côté architectural*) — это математика, ее абстрактная сторона¹; я хочу ее очеловечить: Сезанн из бутылки делает цилиндр; я отправляюсь от цилиндра, с тем чтобы создать индивидуальное явление специфического типа (*un*

1. Следует иметь в виду, что Хуан Грис был близок к известному математику Морису Пренсе (*Princet*) и математической стороной своего склада ума значительно влиял на математизм внутри кубизма. Это, однако, никак не мешало широте и вольности его воображения и полету его фантазии.

individu d'un type spécial). Из цилиндра я делаю бутылку, индивидуальную бутылку. Сезанн стремится к архитектуре, я от нее отрываюсь; вот почему я komponую абстракции (цвета) и аранжирую потом, когда цвета эти стали предметами. Я, например, komponую белое с черным и аранжирую тогда, когда это белое стало бумагой, а черное — тенью; я хочу сказать, что я обращаюсь с белым так, чтобы заставить его стать бумагой, а с черным так, чтобы оно стало тенью.

Этот тип живописи относится к другому, как поэзия к прозе».

Дальше, разбирая поэтов, мы убедимся, насколько аналогичен этот путь тому, что по-своему делает поэзия, и внутри ее еще раз каждый по-своему: и По, и Блок, и Маяковский.

Интересно отметить, что так описанный процесс возникновения у него образов Хуан Грис рассматривает отнюдь не как индивидуальную и оригинальную особенность.

Он пишет:

«...в методе моем мне некуда скрыться от Лувра; мой метод — это метод всегдашний, тот, который пользовали мастера; это основные приемы, они постоянны».

И в известной степени он глубоко прав. В той степени, в какой подобный этап — как часть полного процесса — действительно имеет место в любом процессе поэтического творчества.

В 1927 году он писал:

«Сейчас я замечаю за собой, что до 1918 года я проходил этап исключительно изобразительной живописи (représentative). Вскоре после этого он превратился в этап композиции, позже — в этап цвета. Вместе взятые, эти этапы как бы определяют собой аналитический период в моей работе.

Сегодня, приближаясь к моему сорокалетию, мне кажется, я приближаюсь к новому периоду, который я назвал бы периодом экспрессии (выражения), живописной выразительности, выразительности картины, где все сплавлено воедино, завершено. Одним словом, период синтеза на смену периоду анализа».

В этом же году Хуан Грис умирает.

Куда бы его повел дальнейший его путь, путь обретаемого синтеза, сказать трудно.

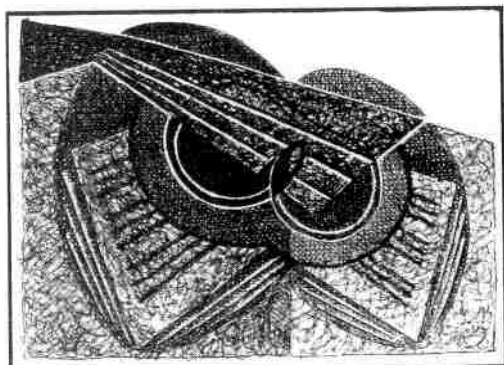
Вряд ли в сторону тематически осмысленной живописи.

На пройденных же им этапах в области цветового воплощения Хуан Грис, как видим, нигде не возвышается над уровнем создания цветных явлений и предметов, не достигая областей идейных и тематических.

В полном соответствии с этим и тот факт, что в самом пластическом разрешении своих проблем Хуан Грис не может и подняться до высоты цветового образа.

Образ предполагает идею и мысль.

И Хуан Грис естественно остается на уровне пластической — линейной и цветовой — метафоры и катахрезы*.



Хуан Грис. «Натюрморт с гитарой» (около 1915);
«Бутылка Бордо» (1915); «Барабанщик» (1926);
«Сидящая женщина» (1916); «Крестьянка» (1925)



Так как цветовая метафора как одно из средств выражения имеет свое вполне законное место в поэтике цветового кинематографа и так как в вопросы цветовой метафоры мы почти что нигде здесь не вдавались, не лишено, быть может, интереса привести то, что пишет в связи с Хуаном Грисом о пластической его метафоре Морис Рейналь (Maurice Raynal, «Anthologie de la Peinture en France de 1906 à nos jours»¹, Paris, 1929):

1. ...Морис Рейналь, «Антология живописи Франции с 1906 года до наших дней» (франц.)...

2. Термин «сюжет» здесь, конечно, не следует понимать в том смысле, как мы себе представляем сюжет — в виде определенной действенно-смысловой нагрузки полотна. Сюжетами здесь будут пусть и «Крестьянка» (1925), и «Голубая скатерть» (1925), или «Барабанщик» (1926) — все они не имеют никакого отношения к связанным с ними темам, а служат лишь конечными формами, в которые по частным случаям вылились абстрактно-цветовые ощущения автора.

«Хуан Грис отчетливо сформулировал свою собственную эстетику. У него живописью управляет не сюжет. У него сюжет² родится сам из объекта, который он создает в процессе возникновения картины. Чтобы достигнуть этого, Хуан Грис, который прежде всего живописец, питает очаг своего воображения прежде всего взаимной игрой окрашенных объемов. От них он не требует большего, нежели все обновляющихся форм связей и соотношений (rapports), новых, сверкающих, согретых лучами самой индивидуальной поэзии. Можно было бы называть его мастером пластических взаимоотношений, до такой степени это является основой принципов его эстетики...

...Невозможность выразить языком живописи все оттенки пластически выражаемых эмоций в строго очерченных самостоятельных аспектах вынуждает художника, который хочет их воплотить, пользоваться аналогиями и сближениями, на что его толкает скудость неполноценного пластического букваря. Вот что заставляет его прибегнуть к тому средству сравнений, без которого не может обойтись, и — поскольку дело здесь касается художника — к наиболее его лирической и изобретательной разновидности, чем является *метафора*.

Под пластической метафорой следует здесь понимать акт чистейшего творческого воображения, потому что, как известно, в отличие от сравнения, метафора не ограничивается тем, чтобы только сравнивать явления, но из факта сродственности (affinité) объектов (предметов) извлекать явления самостоятельно новые, хотя связанные как бы голосом крови с элементами, их породившими. В этом смысле сравнение — элемент словаря, тогда как метафора — продукт творчества.

Таким образом, касается ли дело контура тела гитары или линеек нотной бумаги, волнистых линий печатных строк, спиралей усиков винограда или грифа скрипки, везде Хуан Грис находит случай проявлять свое умение устанавливать лирическую связь и взаимоотношения с той степенью изобретательно[сти], которая имеет источником владение пластическими ассоциациями и дает художнику возможности наиболее богатого музыкального построения его произведения (meilleure cadence de son oeuvre).

Прием законный, имевший место в творчестве мастеров и учителей, но которому в руках Хуана Гриса было суждено развиться до пределов наиболее чистых степеней лиризма формы».

Здесь требуется некоторое пояснение.

Система подобных пластических, я бы сказал, «перезвонов» характерна для множества образцов высокого искусства разнообразных эпох.

Особенно строго выражено это в образцах нашей иконописной живописи, где графическое взаимное повторение очертаний и перепевы отдельных повторяющихся мотивов действительно средствами живописи и начертания способствуют тому удивительному внутреннему лиризму, который струится с древних памятников иконописи.

В отличие от индивидуально-безотносительного лиризма Хуана Гриса здесь этот лиризм целиком вытекает из темы, построен в тон ее эмоционального ключа и служит более глубокому эмоциональному внедрению самого сюжета и содержания иконы в чувства воспринимающего*.

Однако не в меньшей степени имеет место подобная же система пластических перепевов или, вернее, пластически расширяющегося охвата и в произведениях вовсе иных школ и вовсе иного живописного характера.



Гравюра с картины Петра-Пауля Рубенса
«Падающая телега»

Древнерусская икона и... Рубенс.

Что, казалось бы, могло быть менее похоже друг на друга!

А между тем в пластическом разрешении такой картины, как, например, его «Падающая телега» — то есть даже никак не лирико-эмоциональный или религиозный сюжет, — имеет место вовсе родственная этому методика.

Во избежание подозрений в том, что я мог бы описательно «подтасовать» подобную сродственность, я цитирую разбор этой картины по книге «Сезанн и Ходлер», где автор ее — Бургер — проводит анализ, доказывая преемственность и дальнейшее развитие общеживописных приемов и положений у Сезанна.

Сопоставлением этого разбора с работами Хуана Гриса мы прослеживаем эту сродственность еще на одну ступень развития дальше, на ступень еще большей степени музыкальной очищенности архитектоники еще менее предметно существенной живописи, чем полотно Сезанна.

«Рубенс в своем ландшафте извлек из мотива опрокидывающейся телеги принцип живописной организации пространства всей картины, подняв мелочь повседневного эпизода до чего-то вроде чисто бетховенского музыкального бешенства, в которое он умел переложить чувство досады за потерянный грош: дорога великолепным изгибом обрушивается вниз, и только нечеловеческому упорству человека, упершегося в телегу, удастся удержать ее от того, чтобы ей безнадежно закатиться вниз; за этой группой — холм, который, как бы вторя движению телеги, сам кажется вздыбленно взвертывшимся вокруг собственной оси, с тем чтобы потом по мягкой кривой разливающейся волны самому сползти книзу. Так же наклоняясь, туда же устремлены и деревья, которые охватывает единый нарастающий по темноте тон, заставляющий как бы кру-

житься вокруг холма их объединенный силуэт и совместно низвергаться, так что и земля в целом, и холм, и деревья в равной мере вовлечены в общее крутящееся низвержение, и все они как бы сливаются в единый образ самого «Низвержения» (с большой буквы). Правда, при всем этом этот обобщающий образ одновременно здесь же материализован и в конкретную частность — в телегу...

...Но не следует упускать из виду, что помимо этого и само пространство приведено здесь Рубенсом в стихию подобного же буйства» (Fritz Burger, «Cézanne und Hodler», München, 1923, S. 105–107).

Бургер отмечает, что, взятый тематически, этот прием вскрывает всю ситуацию под знаком «Много шума из ничего»: опрокидывающейся телеге здесь как бы иронически воздано значение мирового катаклизма.

Здесь приемом чистой композиции через перепев пластических метафор почти что реализован сознательный иронический каламбур.

И каламбур — неизбежный спутник в приемах, оперирующих метафорой и в еще большей степени катахрезой.

И от обвинения в пластических каламбурах поспешно старается оградить Хуана Гриса Морис Рейналь.

Чтобы дальше не прерывать рассуждений, напомним вкратце, чем, не в пример общеизвестным свойствам метафоры, являются черты менее популярной по своему названию катахрезы. В «Литературной энциклопедии» можем прочесть: «Катахреза... — термин традиционной стилистики, обозначающий употребление слов в переносном смысле, противоречащем их прямому, буквальному значению, причем противоречие это выступает или благодаря необычному соединению слов в переносном значении, или благодаря одновременному употреблению слова в прямом и переносном значении. Примеры: «С другой стороны сидел, *облокотивши* на руку свою... *голову*, граф Остерман-Толстой» (Л. Толстой), «В безмолвии ночном живеи *горят* во мне змеи сердечной *угрызенья!*...» (Пушкин...).

В широком смысле под понятие катахрезы может быть подведено всякое употребление слова, при котором забывается его этимологическое значение, — ср. «цветное белье», «красные чернила», «путешествовать по морю». Это отмечалось уже античными теоретиками, которые выделяют катахрезу «необходимую» (*abusio necessaria* — Квинтилиан) — «когда на не имеющее своего наименования переносится наименование ближайшее». В этом смысле катахреза — необходимый момент почти всякого семантического развития».

Близка к этому на ранних ступенях развития речи и мышления метафора по своей служебной роли.

Язык чисто колористических живописных средств — по признаку степени своей точности и определенности своих высказываний, — конечно, должен быть отнесен к разряду очень ранних по типу развития языков.

Языков, неизбежно тоже как раз очень «живописных» и «колотых», в ущерб точности избыливающих нескончаемым богатством метафорических обозначений.

Таков, например, китайский язык, сохранивший и по сей час весь аромат и цветистую пышность самых древних ступеней своего развития и вместе с тем безнадежно неточный, расплывчатый в своих определениях и намеренно и умышленно пытающийся не столько передать отточенность мысли, сколько комплекс ощущений, сопутствующих данному слову или представлению.

Не удивительно, что столь мало предметно конкретный, но зато столь ассоциативный и чувственный «язык колорита» неизбежно сродни по методу «цветистым» и «живописным» языкам типа китайского и в структуре своей столь подчеркнуто вынужден пользоваться одним из характернейших средств выражения подобных языков — все той же катахрезой и метафорой!

Как уже сказано, их всюду подстерегает призрак каламбура и неожиданно смешного непредвиденного оборота:

«Как неправильный троп, катахреза производит обычно непредусмотренное автором комическое впечатление логической несовместимостью соединенных образных выражений: «Правое крыло фракции *разбилось* на несколько *ручейков*».

Сюда же можно отнести славный знаменитый возглас мсье Прюдомма, одновременного карикатурного героя Анри Моннье* (который играл это воплощение напыщенной глупости французского буржуа сороковых годов XIX века на сцене) и Оноре Домье (запечатлевшего его в этой роли на одной из самых великолепных своих литографий).

Мсье Прюдомм зачислен в национальную гвардию. Ему приносят шарф и шпагу.

Схватив ее в руки, он подымает ее к небу, патетически возглашая: «Этот меч — лучший день моей жизни!»

Однако вернемся к тому, как Морис Рейналь защищает мастера пластической метафоры — Хуана Гриса — от обвинений в пластических каламбурах:

«Говорят о «каламбурах», и вовсе ошибочно. Каламбур не отвечает никакой внутренней структурной необходимости; он не возникает ни из наблюдения, ни из суждения. Пластическая метафора, напротив, содержит в себе результат правдивого (оптического) суждения; она в известном смысле нечто синтезирующее, вытекающее из сопоставления элементов с одинаковыми признаками. Поскольку у Хуана Гриса одновременно налицо и синусоида гитары и синусоида очертания холма, одна из них может стать другой (перейти в другую) и наоборот, ибо по пластической своей природе они идентичны.

Помимо этого метафоры Хуана Гриса закономерны еще и потому, что по природе своей они чисто пластические: я хочу подчеркнуть, что никакое внеживописное вмешательство их собой не определяет. Круглое отверстие гитары и округлое очертание стака-

на сопоставляются как элементы одного измерения, так как с чисто пластической точки зрения они одного и того же качества.

И разве здесь сопоставление будет не в более высокой степени закономерно, чем связь, которую мы привыкли устанавливать, например, в портретах между выдающимся подбородком и представлением о волевом характере оригинала и, хуже того, — между воздетыми к небу глазами и аллегорической интерпретацией этого как признака религиозности? Вот уж поистине сопоставления, которые действительно стоят каламбуров!

Пластические метафоры Хуана Гриса — конечно, не более лирических иллюзий, но эти иллюзии не задаются целью кого-либо обманывать. И уж если окончательно нам пришлось бы защищать право на подобные приемы, разве не нашли бы мы наибольшее подтверждение этому в том, как этим же пользуются грамматика и синтаксис, то есть средства прямого выражения мысли?

Среди их риторических фигур *катахреза* — та из них, которая позволяет воображению выбирать известное слово, с тем чтобы посредством его обозначить новый объект, новое явление.

Таким образом, говоря о *листе бумаги*, *ножке стола*, *крыльях мельницы*, творческое воображение занимает от двух разных предметов свойства, для того чтобы сконструировать новое третье. Больше того, *катахреза* допускает такие заливчатские образы смелости, как «*ferrer d'argent une monture*» («подковать серебром коня» — дословно «обжелезить серебром») или «*se tenir à cheval sur un âne*» («сидеть верхом на осле» — дословно «быть у осла на спине лошади») совершенно в том же методе, как в выражении поэта: «облаченный в невинную честность и белизну холстов» («*vêtu de probité candide et de lin blanc*»).

Как видно, принцип всегда один и тот же; варьируются только лирические находки, более или менее удачные.

И совершенно так же, когда Хуан Грис на поприще пластики находит по зову своей фантазии, что нескольким группам элементов необходим в целях общей гармонии картины известный параллелизм, он не останавливается перед тем, чтобы неоднократно в разных чтениях вновь и вновь повторять под разными аспектами одну и ту же пластическую идею¹. И если в полном соответствии с приемами риторики крылья птицы могут стать крыльями мельницы, у Хуана Гриса так же закономерно очертания пюпитра могут стать линиями струн гитары...

...Формы, которые он придает подобным метафорам, тем или иным объемным сближениям или удалениям отдельных элементов, никогда не предусматриваются им *a priori*; но лишь в самом процессе развития картины, вызванные требованиями композиции.

И это возвращает нас снова к первым самостоятельным высказываниям самого Хуана Гриса о том, как игра абстрактных стихий в его творчестве «обращается» предметами. Здесь мы видим уже не только само возникновение предметов, но и рождение тех конструктивных

1. Мы сказали бы: «один и тот же пластический мотив».

скрепов, которыми через скользящее посредство пластических метафор достигается композиционное единство его холстов.

Здесь оно безыдейно и безмысленно, а потому и по средствам выражения на более низком и примитивном уровне мы видим то, что в области цветовой драматургии мы можем наблюдать на уровне новой, повышенной качественности и значимости.

Качественности и значимости, где цветовой консонанс или диссонансирующе противостоящий аккорд синего с золотом и трезвучие золотого — красного — черного могут звучать уже не только метафорой и катахрезой, но могут прозвенеть живым ощущением мысли о победной возвышенности великой идеи, свободно и царственно возвышающейся над необходимостью ради достижения ее подчас углубиться в ночь, озариться отсветом пламени и не побрезгать ударом ножа или лужей крови...

И в этой смежности — я бы не побоялся сказать, синхронности — мысли и цветового звучания, обходящей пошлость словесного каламбура, примитивность сравнения и манерность метафоры или катахрезы, мы присутствуем при слиянии их в непосредственно чувственное ощущение, которое мысли придает ее расцветание в цветовой образ.

Непримиримо, зловеще и несводимо полярно этому стоит другая крайность, куда по пути путешествия «к краю ночи» (Селин!) вслед за кубизмом еще более стремглав катится... сюрреализм*.

Здесь, в этих цепких и мертвящих руках, катахреза переживает не перспективы перерастания на стадию осмысленного образного сказа, но деревенеет в мертвечину буквализации.

Буквальзация метафоры — одно из средств смешного.

Буквальзация катахрезы — уже не смешное, а зловещее, непонятное: из области кошмара ночных видений.

Этой некрофилией затравленных насмерть фигур поэтики упирается сюрреализм.

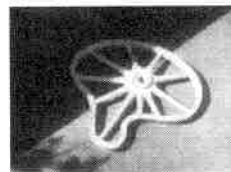
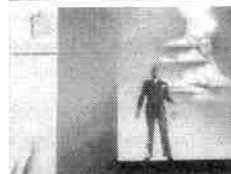
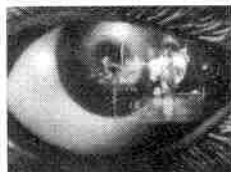
Сюрреализм — эта последняя гримаса умирающего и разлагающегося трупа искусства буржуазной Европы, кривой усмешкой Сальвадора Дали сейчас старающаяся прикинуться живой и обмануть своей мнимой живучестью легковых американцев, [к которым] широкая мода на художественное явление докатывается как раз к тому моменту, когда совершается внутренний «коллапс» самой жизненности явления и направления.

Стадию распада в сюрреализме мы могли бы оценить одним взглядом — взглядом на то, что случается с катахрезой в руках этих идейных мертвецов, позирующих в качестве жизнерадостных фавнов.

Здесь катахреза буквализируется.

Здесь ей — «коллапс».

Ножки стола буквально становятся «ножками»: отрезанными ножками девиц с жирными икрами — по-трое подставленными под круглую крышку стола.



Это уже не смешно.

Это — зловеще.

Ибо здесь из созидательной напряженности катахрезы, возникающей как понятийное третье из сопоставления двух привычно предметных данностей, выпущен дух.

Вынута динамика.

И перед нами коллапс живительной напряженности становления — обе видимости статически стали на место друг друга, и вместо напряженности дуги между двумя полюсами противоречия перед нами нечто вроде захлопнувшегося складного табурета или ярмарочной свинки, под пронзительное «уди, уди, уди!» испускающей тот живой воздух, который во взаимной игре собственной упругости с упругостью, стремящейся к сокращению резиновой оболочки, держал форму надувной игрушки.

Воздух вышел.

И сам баллон, испускающий воздух, — по-своему комическая катахреза на тему буржуазного искусства, испустившего... дух.

Коллапс резинового баллона.

И три бутафорских обрубленных женских ноги, болтающихся между коленками сидящих вокруг круглого столика живых...

Хорошо, что Дали вынес их на экран в сюиту сновидений кинокартины «Spellbound»*.

Только здесь, в наиболее темных закоулках шизофренического сновидения, место безобразности и безобразности этих атрибутов «края ночи» и кошмарных видений.

Но не забудем того, что только деловитая предусмотрительность режиссера Хичкока заключила их в рамки образов невротического кошмара.

Но что в остальном эта разлагающаяся пададь продолжает существовать вне экрана под видом совершенных достижений культуры и искусства эпохи XX века.

Не забудем и того, что остатки основоположников парижской группы сюрреализма, окончательно сбросив маски и полумаски заигрывания с идеологией революционных масс, наконец открыто примкнули ко всему, что есть наиболее смрадного в хлевах европейской реакции.

Но вернемся еще раз к пластическим метафорам в том виде, как они были описаны касательно Хуана Гриса.

Мы видели, что при отсутствии не только сюжета, но и всякого содержания вообще единственным средством достигнуть известной гармонии и композиционного единства его холстов оказались чисто пластические метафоры*.

Холсты эти безыдейны и безмысленны, даже бездумны.

Но это вытекает целиком из мировоззрения художника, а отнюдь не из того, что он пользуется пластической метафорой.

С другой стороны, и сама пластическая метафора отнюдь не ограничивает свои возможности тем, чтобы служить искусству, ли-

шенному мысли и сводящему предметность изображения на одну гармоническую взаимную игру очертаний.

Совершенно такие же переходы от предмета к предмету — «вскальзывания» одного предмета в другой — мы часто пользуем в развертывающемся клубке простого литературного описания.

То, что пишет Рейналь об «отверстии гитары» и «очертании стакана», переходящих у Хуана Гриса друг в друга, прямо приводит мне на память отрывок из одного собственного моего путевого очерка.

Весной 1945 [года] я впервые после блокады ездил в Ленинград.

Впечатления о поездке в форме маленькой статьи «Возрождение» были напечатаны в «Литературной газете»*.

Отрывки из нее, может быть, стоит привести здесь.

Во-первых, в самой манере изложения они средствами описания прямо перекликаются с методом пластической метафоры.

Во-вторых, любопытно проследить последовательность метода одного и того же автора, который на вовсе ином участке работы — в «литературном» очерке — пользуется те же средства выразительности, как при композиции кадра или при разрешении цветовых построений.

(Единство очертаний связывает для него воронки от снарядов с пустыми рамами Эрмитажа; и те же рамы — со шпилем Инженерного замка, с которым их объединяет — при резком расхождении формы и абриса — цветовое единство: общая обоим... позолота.)

В-третьих, здесь еще, быть может, нагляднее и более непосредственно, чем на цветовых схемах, видно, как через схожесть материала и общность места действия (группа детей на набережной) одна сцена (дети послевоенного Ленинграда, глядя на Неву, рассуждают о китах) переплывает в другую (такие же дети восемнадцать лет тому назад с этого же места смотрят на затмение солнца), с тем чтобы затем, слившись воедино, метафорически перерасти в тематически осмысляющийся действенный образ, втягивающий в себя и пронесшееся время, и детей, ставших взрослыми, и затмение солнца, и оборону Ленинграда, и засверкавшее окончание войны.

Вот эти отрывки очерка, отнюдь не претендующие на литературные качества и интересные здесь лишь тем, по какому принципу в них сменяют друг друга живые впечатления «путешественника»:

«Чем ближе к Ленинграду, тем больше следов разрушения. И тем ощутимее возрождение.

Полоса обгорелых лесов. Вдоль полотна железной дороги густо посажены невысокие ели. Их цвет — черный, рыжий, зеленый. Цвет сгоревшего, цвет опаленного и цвет возрождающегося.

Зелень поглощает опаленные рыжие деревца, перекидывается через сгоревшие черные, тянется к жизни.

Вдоль рельс — воронки, воронки, воронки...

Я помню воронки снарядов около Вердена и изрытые войной поля Франции*.

На многие годы сохранились они, обнаженные, оголенные края голой земли...

Воронки под Ленинградом кажутся ранами, начавшими затягиваться.

Края обросли мохом, и густой травяной покров спускается в их углубления, залитые темной задумчивой водой.

Воронка втянута в пейзаж. Мох и травы усыновили ее. Березы приняли ее в свою среду, болота и топи — в свою семью.

Время залечивает раны.

Другие «воронки» еще не залечены: это громадные золотые воронки пустующих рам в пустынных залах Эрмитажа.

Вчера еще Аничков мост тоже стоял оголенный — по четырём углам его высились четыре пустых пьедестала. Сегодня на них снова в бешеном порыве — четыре клодтовских коня.

Из-под земли еще не вынырнул на поверхность захороненный памятник Петру перед Инженерным замком.

Но острая игла самого Павловского дворца уже пробила тряпичный чехол, которым она была заботливо укутана в дни блокады.

Сейчас она торчит золотым концом в небо, как перевернутый зонтик, прорвавший слишком узкий футляр, как золотая шпага, прорвавшаяся сквозь ножны.

Золотому шпилью Инженерного замка завидуют золотые рамы Эрмитажа.

Картины еще не подняты из подвалов: частью еще не распакуют, частью еще в пути.

Фантастично это зрелище необъятных зал с зияющей пустотой золотых рам.

Одни из них глядят со стен, другие к ним приставлены. И осторожная нога случайного посетителя проходит сквозь золотое обрамление, когда-то охватывавшее полотна батальи, конные фигуры полководцев, пышную театральность исторических композиций.

Еще какой-нибудь месяц, и этот неожиданный образ пустых галерей навсегда уйдет в прошлое — снова засверкают и заискрятся красками стены богатейшего нашего собрания памятников культуры и живописи» («Литературная газета», 23 июня 1945).

Воронки и «воронки».

Одни уже зарастают побегами молодой травы.

Другие — не сегодня-завтра засверкают вернувшимися в них полотнами.

Клодтовские кони уже взгромоздились на свои пьедесталы.

А конная статуя Петра еще в земле.

Золотая игла замка, перед которым пустой постамент из-под памятника Петру, уже вонзилась в небо.

Но картины Эрмитажа все еще в подвалах.

Здесь уже связь по движению.

Одно перегоняет другое. Или одно сменяет другое по признаку «вверх и вниз»: на пьедестале — в земле, вонзившись в небо — еще в подвалах...

Глаз внимательно вглядывается в определяющие пластические детали.

Случайная общность очертаний, цветовых пятен, рисунка движения связывает их между собой; переводит их через пластический облик друг в друга.

Но это не случайные детали.

И детали не безотносительные.

И держит их вместе не случайное пластическое «перекликанье», но предвзятый, зарождающийся из первых же двух-трех «признаков» — образ.

Образ Ленинграда, на теле которого затягиваются раны, и отсюда — воронки, зарастающие травой (натуральная деталь), подчеркнутые пустыми рамами, которые заполнятся игрой красок (деталь, подхваченная «в перенос»).

Образ Ленинграда, вырастающего к жизни, и отсюда — томление в подвалах Эрмитажа, Петр, еще не поднявшийся на поверхность земли, клодтовские кони, взгромоздившиеся на свои пьедесталы, золотой шпиль, вонзившийся в небо.

Тема подхватывается дальше и разворачивается во всю ширь:

«На набережной против Эрмитажа сидят дети.

Отгадайте, о чем они разговаривают, глядя на необъятную ширину Невы. О войне? О военных кораблях, которые виднеются на воде? О Гитлере? О Берлине?

Ничего подобного. Дети говорят... о китах.

Девочек интересует вопрос, можно ли в Неве увидеть кита. И с чувством гордого превосходства мальчик объясняет им, что китам в Неве водиться не положено.

Эти дети, только что вышедшие из войны, уже целиком — дети мирного времени и мирных интересов.

И я вдруг вспоминаю, что вот на этой самой набережной восемнадцать лет тому назад я видел совершенно таких же детей.

Их носы были вымазаны закопченными стеклами, и они с любопытством глядели в небо: дети наблюдали солнечное затмение 1927 года.

Сперва сияет солнце.

Потом оно темнеет.

По городу пробегает пронизывающий холод тени.

Но тень проходит.

И снова — ослепительный свет.

Те самые дети, что пачкали свои носы восемнадцать лет тому назад о закопченные стекла, своими руками прогнали зловещую тень, грозно нависшую над Ленинградом.

Их руками освобожден этот великолепный город.

Их руками он возвращен к великолепию жизни.

Их руками дана возможность новому поколению ребят на чудных набережных его божественной реки обсуждать, почему в Неве не водится китов.

И так по всей России, по всей необъятной нашей стране» (там же).

Облик детей вызывает в памяти других детей.

На этом же месте.

Но в расстоянии лет.

Разница лет 1945 – 1927 дает восемнадцать.

Возраст молодых бойцов, защитников Ленинграда.

Дети вырастают в двадцатидвухлетних подлинных защитников Ленинграда, и, вторя этому, факт временного затмения через формулу: свет — мрак — снова свет (как прежде: верх — низ — верх) вырастает в образ: города радостного — города, скованного блокадой, — города, вновь засверкавшего солнцем в лучах освобождения.

Совершенно так же мы движемся от кадра к кадру в кино.

Взять предмет из ряда необходимых по теме.

Пусть это будет — юрта*.

Очертание ее — полуциркуль.

И полуциркуль отделяется от нее в качестве того пластического условия, которому должно подчиниться очертание предмета в следующем кадре.

Пусть это будет голова лапландца.

Мы уже знаем то очертание, в которое она пластически должна вписаться.

От юрты «отделяется» полуциркуль.

Полуциркуль оживает лицом.

Ведь из всех возможных объектов на данной фазе мы отбираем именно тот и те, которые сейчас впишутся в первый графический лейтмотив начальных кусков.

И дальше мы скорее выберем диск солнца, чем группу острых силуэтов лаек, сидящих на снегу, потому что с двух кусков еще не прозвучит их пластический обертон, по которому они связаны, и только с третьего будет ощутим закон пластического их объединения.

Четвертый мы не рискуем решать в той же формуле: графический лейтмотив перестанет «ощущаться» и начнет «прочитываться».

Воздейственность его сразу ослабнет: прием заслонит собой воздействие.

А графическая монотонность окажется столь же навязчивой, как столбец строк стихотворения, заканчивающихся одной и той же — да еще к тому же глагольной — рифмой!

Недаром рифмы плетутся в самых разнообразных узорах, сплетаясь, переплетаясь, врезываясь и пересекаясь.

Мужские и женские.

Первые могли соответствовать графическому перепеву, вторые — тональному перезвону, и каждый кусок, таким образом, сразу же принадлежал бы двум рядам, тональному и графическому, и каждый от кадра к кадру вил бы линию своих связей с последующими кадрами.

Очертания полуциркуля менялись бы на зигзаг северного сияния, айсберга, осколка льда, настороженных ушей трех лаек.

В ногу с ним, опережая или отставая, через эти же куски стекла бы стихия тональности, тоном «спаивая» столкновение округлой формы с угольчатой, или наоборот, внося свой тональный разрыв там, где графический ход медленно переходил бы от формы к форме. Многообразны и разнохарактерны пути подобного движения через кадры.

Иногда — и чаще всего — графический абрис вовсе не элемент формального упорядочения предметов в кадре.

Чаще он — не более чем до конца абстрагированное предметное представление, связанное с темой.

Тогда он может стать сквозным лейтмотивом сквозь целую сцену, и определяющие поворотные точки внутри его окажутся пластически нанизанными на этот сквозной пространственный мотив.

От пирамид еще тянется ассоциация образов смерти с формой треугольника.

И сколько можно привести надгробий из мавзолеев самых разнообразных стран, где черный или белый мраморный треугольник, украшенный барельефом «супруга-благодетеля» или «верной и добродетельной жены», тянется вверх с подножия гранитного постамента.

Разное может «вчитываться» в эту форму.

Для кого она, как форма максимальной устойчивости, говорит о вечности.

Другим она говорит о вознесении горé вместе с третьей вершиной, устремленной вверх.

А кому она кажется спокойной покатостью своих граней — образом умиротворения в печали...

Но никому очертание треугольника не мешает внутри этой темы смерти и траура.

Не удивительно поэтому, что для сцены болезни и соборования Ивана Грозного (в первой серии картины) сам собой вплелся в тему композиции — треугольник.

Треугольником спадает черный бархат платка Ефросиньи, жадно вглядывающейся в умирающего Ивана.

Серебряным треугольником раскрыта люлька с законным наследником Ивана — Дмитрием.

И наконец, апогея достигает треугольник в тяжелом, окованном Евангелии, как могильным камнем лежащем на живое лицо Ивана.

Другие сцены пронизаны другими мотивами. Это подсмотрела критика во Франции. И среди критиков наиболее тонкий — Жорж Садюль*:

«В любой из частей этого фильма легко можно обнаружить тот зрительный мотив, который служит ключом пластической темы каждой сцены: линия S в сцене брачного пира; подобие заглавного A в

сценах болезни, диагональ в сцене у гроба царицы, и замечательный зигзаг, подобный молнии, — для финала».

Иногда пластический мотив определенной темы может выйти за пределы даже одной картины.

Так, совершенно так же — треугольниками — решена тема подавления батрацкого восстания и гибель вожака пеонов в моей мексиканской картине, когда, разбитый копытами помещичьих лошадей, он умирает с упрямо — треугольником — вздернутым в небо подбородком среди необъятных полей магея; одновременно переключаясь и с треугольной палаткой в одесском порту, под которой покоится тело другого борца за дело угнетенных — матроса Вакулинчука, и с тяжелыми створками Евангелия над изголовьем прогрессивного царя, о чьей гибели мечтает алчная и себялюбивая свора феодалов.

В другом месте (в третьей статье о вертикальном монтаже — «Искусство кино» № 1 за 1941 год) я подробно разобрал в связи с «Александром Невским» процесс того, как основной пластический мотив изображения через общность жеста, диктующего и бег линии по экрану и ход интонации голоса, становится одновременно и предпосылкой к созданию хода музыкального эквивалента изображению — в порядке консонанса или диссонанса, но, во всяком случае и прежде всего, через общность образа и эмоцию, диктующую самый жест.

Не будем здесь останавливаться на этой стороне звукозрительной проблематики.

Отметим лучше 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. И тогда сквозь предметность объекта одновременно звучит и его образное осмысление.

Так пишет опять же француз. На этот раз — Жорж Альтман*.

И по поводу «Потемкина»:

«...море: что может быть доступнее для дешевых эффектов? Легко охватить всю выигрышность, которую из него сумеет извлечь одаренный синеаст, но работающий приемами, традиционными для «морского» фильма: восходы и закаты солнца, волны, разбивающиеся об утесы, оживленность портовых сцен и т. д.

В «Потемкине» образ моря сведен только к тем решающим элементам, которые могут подчеркнуть или усилить действие; оно никогда не присутствует в виде описательного или декоративного элемента; вместо этого — несколькими краткими деталями оно «втянуто в игру». Фильм начинается просто с набега волны, набега бешеного, но краткого, тут [же] распадающегося брызгами пены, — образ, [который] сведен к самому существенному и который *есть* революция.

...А теперь о поводе к восстанию — о скверном питании. И здесь одна из дерзновенностей фильма. Занимая всю поверхность экра-

на, внезапно появляется громадный кусок мяса, кишасий червями. И ничего, кроме этого серого пейзажа, исполосованного, изрытого, изъеденного тысячами червей; чудовищный образ жизни, поглощенной разложением. Образ, призванный к тому, чтобы заставить кричать от отвращения. Цель достигнута вполне.

Отталкиваясь от реальности, Эйзенштейн продельывает над ней какое-то чудовищное пластическое перевоплощение, которое еще более глубоко, чем сама реальность, и которое заставляет нас подчиниться чувству необходимости революции» («Le Cinéma Russe» par Georges Altman — в сборнике «L'Art cinématographique»¹, VIII, p. 100–101. Librairie Felix Alcan, Paris, 1931).

Крайне любопытно отметить, что обнаруженное нами явление имеет еще и очень широкое распространение за пределами тех рамок, в которых мы с ним знакомимся.

Оно, как оказывается, иногда (часто? всегда?) встречается и в процессе возникновения всей композиционной концепции в целом.

Здесь тоже бывает, что в основе какой-либо будущей композиции лежит первоначальное впечатление иногда вовсе другого предметного наполнения.

Но и здесь, как в нашем случае, от этого предметного впечатления остается некоторое абстрагированное обобщение, которое в какой-то момент — при встрече художника с соответствующей задачей воплощения какой-либо темы — может лечь в основу совершенно новой и независимой композиции, которая «облечется» предметностью совершенно иного тематического порядка.

Можно ли утверждать, что это «всегда» так? Или следует придерживаться утверждения, что это бывает «часто»?

Или вовсе ограничить это положение соображением «иногда»?

Ответить на это категорически, конечно, трудно. Но я думаю, что в очень общем смысле это, вероятно, в известной степени имеет место всегда. Относительно-отчетливо — вероятно, довольно часто.

Вовсе же наглядно — иногда.

Дело в степени.

А мы знаем, что «степени» могут быть столь разнообразны, что между отдельными из них уже проходят линии качественного размежевания.

А потому высказавшись предположительно о всеналиции этого обстоятельства, обратимся к одному из случаев большой наглядности.

Тем более, что строй этот относится все к тому же Делакруа, которому мы в этой работе уделяем так много внимания вообще.

Имеются свидетельства самого Делакруа о том, что при создании своих произведений он неизменно исходил из каких-то прежде увиденных конкретных зрительных впечатлений.

На тему, на «сюжет» его обычно наводили трагические произведения литературы.

1. ...«Кино России» Жоржа Альтмана [в сборнике] «Киноискусство» (франц.)...

1. Интересно отметить, что его могли вдохновлять и вовсе посредственные произведения литературы:

«Прочел стихи некоего г. Бельмонте; хотя они и полны напыщенности и романтизма, все же они заставили еще сильнее работать мое воображение» (9 мая 1824).

Шекспир. Гёте. Данте. Байрон¹.

Они питали фанатизм его произведений.

Иногда он даже пишет отдельные детали своих произведений непосредственно под чтение подходящего текста, особенно если это чтение — драматически акцентированное.

«Лучшая голова на моем полотне «Данте»* была написана с невероятной быстротой и увлечением именно тогда, когда Пьерре читал мне одну песнь из «Ада», которую я знал и раньше, но он своей интонацией придал ей энергию, наэлектризовавшую меня. Это голова человека, находящегося против зрителя в глубине, он пытается влезть в лодку, зацепившись рукой за борт». (24 декабря 1823)

Громадную роль в его работе играет музыка.

С особым наслаждением вспоминает он случаи, когда ему удалось непосредственно писать под музыку.

Так, десять лет спустя он с восторгом вспоминает о том, как ему посчастливилось писать свою знаменитую «Пиету», опьяняясь церковным пением и звуками органа:

«Вспоминаю свой энтузиазм, когда, работая в Сен-Дени-Сен-Сакреман, я услышал музыку мессы. Воскресенье бывало для меня двойным праздником: в этот день я всегда успевал сделать очень много». (24 декабря 1823)

О «Женитьбе Фигаро» он писал:

«Музыка часто внушает мне глубокие мысли. Слушая ее, я испытываю огромное желание творить». (12 октября 1822)

По поводу «Moise en Egypte» (Rossini)^{2*}:

«Музыка — это сладострастие воображения». (4 марта 1824)

Невольно вспоминается Эль Греко — в живописи предвосхитившего так много из цветовой техники Делакруа (достаточно вспомнить зигзаги *дополнительных цветов*, которыми он моделирует плащи и облачения апостолов в «Сошествии св. Духа»).

[...] обвиняет Эль Греко в расточительности за то, что тот часто зазывал к себе в мастерскую музыкантов, заставляя их играть в то время, как он писал картины*.

И если литературное чтение вдохновляло Делакруа на предметный драматизм его живописных концепций, то также наглядно ощущаешь, как стихия музыки воплощалась у него в драматизм чисто цветового порядка³.

(Пишет же Сезанн о «трагическом цветоведении» произведений Делакруа!)

Такую же «опору извне» имел обычно Делакруа и в области чисто композиционного разрешения своих живописных проблем.

Исходным моментом в этом направлении для него являлся не только «Словарь» природы, но очень часто уже кем-либо скомпонованное произведение.

В основных своих чертах оно хранилось у него где-то в памяти и в нужный момент возникало, как исходный, отправной мотив для собственного сочинения.

2. ...«Моисей в Египте»
(Россини) (франц.)...

3. Не забудем и того, что прежде чем отдаться живописи, молодой Делакруа собирался стать музыкантом!

И о приверженности к музыке — не только по линии образного лирического строя, но и к структурным ее чертам и особенностям, свидетельствуют хотя бы записи Делакруа после встречи и совместной прогулки с больным Шопеном (7 avril 1849):

«В продолжение дня он говорил со мной о музыке, и это оживляло его. Я спросил его, что такое логика в музыке. Он мне в общих чертах разъяснил, что такое гармония и контрапункт, почему именно fuga является как бы чистой логикой в музыке и почему изучить фугу — значит познать основу всякого смысла и последовательности в музыке. Я подумал, как был бы я счастлив, изучив все это, — все, что приводит в отчаяние невежественных музыкантов. Это чувство дало мне некоторое представление о том наслаждении, какое находит ученый, достойный этого имени, в своей науке. Подлинная наука совсем не то, что обычно понимают под этим словом, то есть не область познания, совершенно отличная от искусства, — нет! Наука, как ее понимают и представляют себе люди, подобные Шопену, есть не что иное, как само искусство, и наоборот, искусство совсем не то, чем считает его невежда, то есть, некое вдохновение, которое приходит неизвестно откуда, движется случайно и отображает только внешнюю оболочку вещей. Это — сам разум, увенчанный гением, но следующий неизбежным путем, установленным высшими законами».

Об этом сам он рассказывает своему другу — пейзажисту Полю Юэ (Paul Huet, 1803–1869) во время последнего к нему визита за несколько месяцев до смерти.

Поль Юэ под эту дату — 28 марта 1863 года — записал такие слова Делакруа. Они как бы резюмируют опыт долгих лет конкретной практической работы:

«Никогда идея не приходит ко мне как единое целое и в непосредственном порыве; моя мысль всегда заимствует ее исходную точку у чего-то, мною увиденного, у чего-то воспринятого, будь то зримый образ или звук, или безобразный лубок. И оттуда начинается ее путешествие вдаль, насколько хватает глаз, и не стоит даже говорить, что достигнутая цель не имеет ничего общего с исходной точкой. Однако точка эта существовала».

□ □ □

В настоящее время достаточно известно и не требует особых обоснований то положение, что качественное отличие ненормальной психики от психики здоровой базируется на *количественной* разнице и степени наличия определенных признаков у одной из них в отличие от другой.

В этом смысле данные и наблюдения над психикой ненормальной помогают разглядеть элементы психики здоровой, присутствующие в этих случаях в преувеличенном виде — как бы под микроскопом или увеличительным стеклом.

Психологический механизм, как он изложен [в заметках] о собственном творчестве Хуаном Грисом, иногда имеет место в еще более повышенной интенсивности.

В таких случаях он связан с психозом.

Но контуры отдельных фаз в этом процессе сохраняют все те же признаки, что и в процессе творчески нормальном.

Здесь же — в случае психоза — они лишь как бы взяты под увеличительное стекло.

И здесь они не управляют уже творчески-изобретательской деятельностью на холсте; не являются частью творческого волеизъявления сознательного художника, но держат в своей власти волю больного, скованную навязчивыми представлениями, вторгающимися в его реальную жизнь и разрушающими логику его поступков.

Можно было бы привести немало примеров этому из специальной литературы по психопатологии.

Однако в отношении этого феномена мы, кинематографисты, оказываемся в очень выгодном положении.

Среди кинофильмов последних лет имеется один, где темой как раз оказывается история человека, находящегося во власти навязчивых представлений, и в сюжет фильма вплетен показ методики психотерапии, которая в конце концов помогает ему вылечиться. Интересующий нас феномен представлен в этом фильме в наиболее популяризованной форме.

И поэтому, вместо того, чтобы излагать сложные случаи истории болезней из специальных сочинений, мы можем взять подобный случай прямо в том виде, как он представлен в этом фильме¹.

Фильм этот — «Spellbound» Хичкока.

В этом фильме меня сейчас интересует только та линия действия, которая связана с постепенным выяснением основной «травмы» героя через последовательность различных конкретных образов, через которые ему вспоминаются основные черты ситуации, с которой связано возникновение у него психоза.

В присутствии героя один из собеседников чертит вилкой по белой скатерти, объясняя ему расположение парка.

Героя это приводит в состояние острейшего нервного возбуждения.

Во время объяснения в любви глаз его замечает рисунок халата девушки.

Халатик — белый с черными полосами.

Герой — близок к припадку.

Он проводит ночь в одной комнате с ней.

Одеяло имеет черные полосы по белому фону.

В страшном возбуждении он бросается из комнаты в ванную.

Здесь на него наступают образы белого умывальника.

Белого стула.

Белого стола.

1. Для тех же, кто знаком с самим фильмом, это будет иметь еще то преимущество, что это будет ссылкой на знакомый материал.

Белой ванны.

Схвативши бритву, он бросается вон из помещения.

Героя успокаивает доктор.

Он пьет стакан... молока.

Молоко белизной заволакивает весь экран.

Больной теряет сознание.

Во время докторской консультации — за окном идет снег.

Снег покрывает белой пеленой пейзаж за окном.

Волнение больного нарастает.

Один из врачей видит за окном ребят, съезжающих на санках с горы.

За санками остаются... темные следы полозьев...

И наконец удается расшифровать, что психический «шок» получен больным во время прогулки на лыжах с другим врачом, который лечил больного раньше.

Во время этой прогулки врач погиб от несчастного случая — сорвавшись с обрыва (в дальнейшем оказывается, что его выстрелом из-за дерева пристрелил один из его противников).

Но у больного создается, в силу ряда сопутствующих обстоятельств, представление о том, что он — больной — повинен в смерти врача.

Под влиянием ужаса у больного в порядке психологического «вытеснения» происходит выпадение из памяти пугающей его реальной обстановки катастрофы.

В порядке «бегства» от этих пугающих его впечатлений он забывает полной потерей памяти, то есть амнезией.

Таким образом, выпадает из его памяти реальная картина травмировавшей его сцены.

Остается только смутное представление каких-то абстрагированно-обобщенных элементов наиболее сильного зрительного впечатления, оставшегося от сцены в целом.

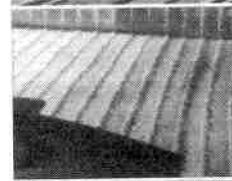
Это — след промчавшихся лыж на белой пелене снега.

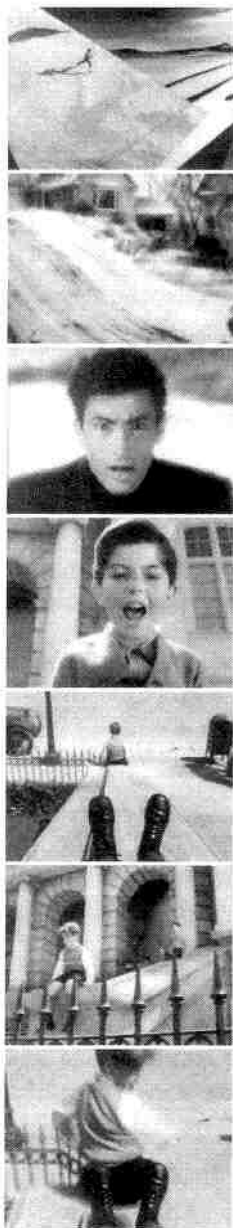
Абстрагируясь и обобщаясь, он становится просто узором из черных линий, пересекающих белую поверхность.

И в какие бы частные предметные формы ни облекался этот абстрактный «узор», везде и всегда он вызывает к жизни эмоциональное потрясение, которое когда-то возбудила в нем сцена.

Возбуждение это тем более сильно, что весь внутренний психический механизм устремлен на то, чтобы не допустить в отчетливое сознательное представление образ реальной сцены, которую сознание и память больного всемерно стараются вытеснить.

«Материализуется» ли этот узор черных линий по белому фону — в следы вилки на скатерти или в форму черных полос на поверхности белого халатика, черной прошивки на одеяле, черных полос тени, упавшей на белое покрывало, или даже просто в предметы ничем не пересеченной белизны — везде и всюду они вызывают в больном одинаково острое эмоциональное возбуждение.





На с. 305–306:
Кадры из фильма
Альфреда Хичкока
«Завороженный» (1945)

Если мы все это соотнесем с тем, что мы приводили из писаний Хуана Гриса, то мы увидим, что в чертах психологического «механизма» здесь очень много общего.

Разница лишь в активно волевой направленности и деятельности художника в отличие от пассивной подчиненности больного.

Для первого — поднявшего случайное цветоприсутствие двух тонов до обобщенно-тематического чтения его как драматического взаимодействия — широко открыто поле возможностей активно претворять это абстрагированное соотношение в реально предметные и образные воплощения.

Для второго — больного — скованного, «околдованного» (что означает дословно «Spellbound») определенной травмой, оставшейся в сознании смутным образом характерных для нее цветовых черт, — всякий предмет, случайно обладающий таким же цветовым соотношением, эмоционально приравнивается к взволновавшим его первоначальным впечатлениям.

Когда-то я цитировал по этому поводу Дидро, уже знавшего об этом феномене (из писем к мад[муазель] Воллан, см. «Вертикальный монтаж» — статья вторая).

В остальном же — оба этих трехфазных процесса переключаются по основной своей схеме.

У художника — со всеми поправками к односторонности Хуана Гриса — мы имеем: реальное цветовое впечатление — абстрагированное цветовое обобщение до степеней тематической значимости — и новое воплощение в серию новых цветовых предметов, носителей.

У больного: реальное цветовое впечатление от конкретной сцены — остающееся цветовое обобщение, доведенное до схемы, способной рефлекторно вызвать весь эмоциональный комплекс, связанный с исходной ситуацией, — возникающий эмоциональный комплекс от встречи с любым конкретным предметом, случайно обладающим тем же признаком линейно-цветовых соотношений.

В сличении обоих совершенно наглядны как общность, так и качественное различие обоих случаев.

Самое интересное, однако, в том, что такой же трехфазный процесс совершенно таких же признаков имеет место еще на одном участке психической деятельности.

От трехфазного процесса в том виде, как он имеет место в работе художника, мы только что глянули как бы влево — в одну сторону от него — в сторону тех случаев, когда гармонически сбалансированное в художнике взаимодействие начал эмоционального и рационального — нарушается в сторону превалирования начала «безумственного». Здесь мы неизбежно натолкнулись и должны были натолкнуться на психоз — на те формы, которые наш трехфазный процесс принимает в условиях... безумия.

Теперь попробую глянуть как бы вправо — в ту сторону, где начнет превалировать начало «умственное».

Естественно, что этой областью окажется сфера не образного и художественного творчества, но деятельность не менее творческая — деятельность умственная.

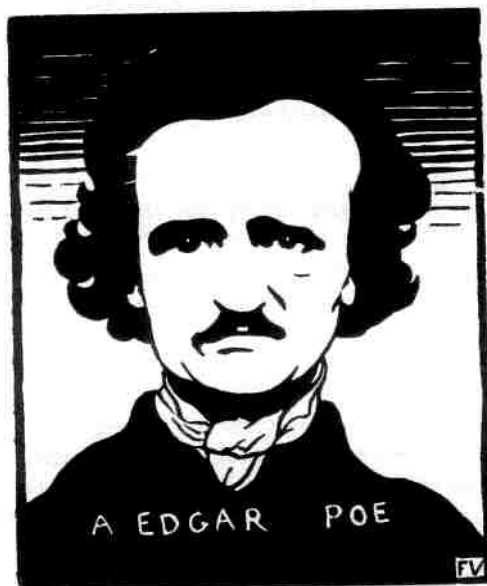
И тут-то оказывается, что в основе становления этой деятельности опять-таки лежит все та же наша трехфазная схема.

Пусть еще в новом качественном аспекте, но со всеми основными чертами его именно в таком же виде, как мы обрисовали его выше. <...>

Не только общая схема последовательных фаз здесь совершенно такова же, как и в описанных нами случаях, но и здесь — в умственной деятельности — имеются отдельные разновидности ее в зависимости от того, какая фаза из целостного процесса акцентируется более или менее.

Таким образом, мы видим, что прощупанный нами в творческой практике метод в работе с цветом целиком примыкает к своду тех же закономерностей, по которым протекает человеческая практика, и по областям столь серьезным и ответственным, как умственная деятельность — и в обоих ее наиболее отчетливых проявлениях: и в теоретическом, и в практическом мышлении.

«Психология композиции» Эдгара По



Феликс Валлотон. «Эдгар По» (1894)

Рядом с Хуаном Грисом мы сразу же поставим другой пример высказывания.

Другой эпохи.

Другого времени.

И даже — другой области мастерства.

Тем отчетливее будет картина общности метода работы художников — независимо от того, орудуют ли они спектром красок или словами и словесными образами.

Пример наш коснется человека из другого — XIX-го — века.

С другого континента — он американец.

И не живописец, а поэт.

Мы остановимся на той его работе, в которой он изложил процесс собственной работы над самым известным своим творением.

Это — статья Эдгара По «Философия композиции», описывающая то, как он писал своего «Ворона».

Работа эта в целом очень интересна, а поэтому я ограничусь лишь выборками из нее, непосредственно примыкающими к тому, как мы обрисовали процесс становления цвето-

вых образов и проследили этот же процесс на творчестве упомянутого выше испанского живописца.

Статья эта до сих пор продолжает оставаться объектом контроверз самых различных авторов.

Ганс Гейнц Эверс*, во многом (не очень успешный) подражатель Эдгара По, восторженно превозносит эту работу как первый образец развернутой картины «логики художественного творчества» («Edgar Allan Poe» von Hanns Heinz Evers, 1905).

Большинство критиков отказываются принять эту работу за чистую монету.

А многие даже считают ее за такой же типичный «фоак» («розыгрыш») на поприще литературоведения, какой на поприще журналистики Эдгар По позволил себе в порядке небезызвестной шумихи, поднятой им в газете «Нью-Йорк сан» вокруг полета не только никогда никуда не летавшего, но и вообще не существовавшего воздушного шара «Виктория» — «Трансатлантической Летной Машины мистера Монка Мэзона».

Позже все это было напечатано в виде рассказа «The Balloon-Noah»* со вступительной разоблачающей заметкой автора. Но в момент напечатания в газете этот дневник записи полета вызвал невообразимую сенсацию «в течение тех нескольких часов, — как пишет Эдгар По, — которые протекли между двумя почтовыми сообщениями из Чарльстона».

«И если (как утверждают некоторые), — прибавляет далее Э. По с почти что Твеновской логикой, — «Виктория» и не совершила описанного путешествия, было бы трудно привести доказательства против того, почему бы ей, собственно говоря, не иметь оснований к тому, чтобы совершить подобный полет»¹.

Критик Джозеф Вуд Кратч (Joseph Wood Krutch), когда-то давно-давно приезжавший в Москву*, считает все это простым вымыслом, утверждая, что «никто из когда-либо живших писателей не кажется менее всех приспособленным к такому творчеству, чем сам По» («Edgar Allan Poe: A Study in Genius»², N.Y., 1926, p. 113).

А Мари Бонапарт («Edgar Poe», Paris, 1933) считает, что как эта статья, так и впервые введенный Эдгаром По в литературу тип сыщика-аналитика, да и сам жанр детективного романа* — и наравне с ними отдельные аналитические работы вроде действительно весьма педантично проведенного разоблачения «автоматического игрока в шахматы Мелцеля» («Maelzel's chess-player») или исследования о криптографии [«A Few Words on Secret Writing»³] и т. п. — служили психически неуравновешенному автору для того, чтобы убедить — прежде всего самого себя — в том, что не безумие постепенно берет над ним верх, но что вся та фантастика, которая пронизывает его творения, создается им произвольно, нарочито, вполне сознательно, «с точностью и строгой последовательностью, с которыми разрешаются математические проблемы» (Э. По), вовсе помимо каких-то иррациональных импульсов и даже вне обыкновенной нормальной интуиции.

Мне лично кажется, что секрет всей контroversы здесь в том, что «статья» о «философии композиции» — одновременно же и

1. Другой исторический пример подобного — на этот раз театрального — «фоак» — это небезызвестный фельетон Жюль Жанена, которым он в один день одною статьей в «Figaro» из безызвестного каботина маленького бульварного театрака «Фюнамбюль» создал фигуру неувядающей и бессмертной славы. Много лет спустя ворчливый Сарсэ неодобрительно описывает историю этого «скандального розыгрыша», который намеренно проделал с целью надсмеяться над публикой всесильный тогда «король фельетона». Мода действительно создалась неслыханная, но самое забавное то, что центральный образ этого «фоак» а в действительности оказался потрясающим и поразительным артистом пантомимы... Дебюро!

2. ...«Эдгар Аллан По: этюд о гениальности» (англ.)...

3. ...«Несколько слов о тайнописи» (англ.)...

своего рода рассказ. И «рассказ» в том самом американском значении, которое обозначает и вымышленную историю и фикцию одним и тем же словом *fiction*.

Типичный для Эдгара По рассказ, однако рассказ, не примыкающий к группе литературных «розыгрышей» типа «The Balloon-*Noah*», но рассказ, принадлежащий к группе детективных новелл.

И построенный совсем по образу наиболее типичного для всего этого жанра образца — «The Purloined Letter»¹ — с той лишь разницей, что здесь полуобнаруженное письмо так и продолжает оставаться полуспрятанным до самого конца.

Ибо Эдгару По в данном случае вовсе неудобно вытаскивать до конца развернутую разгадку в целом на ясный божий белый свет.

И с этой целью он умышленно посылает читателя по пути хитро придуманных ошибочных умозаключений о главном (ср.) «Five Red Herrings»^{*} — по пути намеренно ложно расставленных второстепенных «улик».

В технике детективного романа обычно говорится, что, как только установлен точный мотив, неминуемо должно выясниться, кто именно преступник², — и разгадается вся тайна в целом.

Точно так же поступим и мы.

Постараемся разгадать истинный мотив написания этой статьи.

И тут-то окажется, что сама форма «исследования» служит здесь лишь таким же композиционным видоизменением неизменно повторяющейся темы в интересах того, чтобы не было скучно, как сам По в этой же статье пишет о непрестанном видоизменении (с той же самой целью!) композиционной разработки в себе неизменяющегося рефрена «Nevermore».

И под этим углом зрения окажется, что истинным побуждением, истинным мотивом для написания этого разбора «Ворона» будет вовсе не столько сущность «разбора», сколько то же самое, что в действительности побудило автора написать самого «Ворона».

А как раз об этом-то По в этой статье и умалчивает: «Отбросим как не относящуюся к стихотворению *per se*³ причину или, скажем, необходимость, которая и породила вначале намерение написать такое стихотворение, способное удовлетворить вкусы как широкой публики, так и критики»⁴.

И мотив этот, на мой взгляд, окажется тем же самым, что вызвал к жизни не только «Ворона», но и «Аннабел Ли», и «Мореллу», и «Лигейю», и «Беренику», и «Ленору», если не выходить за пределы самых основных воплощений этого побудительного «мотива».

Однако... остановимся на этом.

Введем здесь сами обязательный для детективной новеллы момент «торможения», предшествующий разгадке.

Ведь основной наш интерес все же — на фазах и аспектах творческого процесса.

А Эдгару По было угодно — вслед [за] с самого начала сбивающимся с верного пути заглавием «Философия композиции» — в

1. ... «Похищенное письмо» (англ.)...

2. См. об этом хотя бы романе «Busman's Honeymoon» у такого крупнейшего специалиста, как Дороти Сейерс, которая прилагает метод научной детекции даже к библейским ситуациям, устанавливая, например, как и при каких обстоятельствах был отвален камень от пещеры с гробницей Христа («The Man [Born] to Be King»).

3. ...как к таковому (*nam*)...

4. Пер. В.В.Порова.

1. ...местного колорита
(франц.)...

порядке *couleur locale*¹ для этой своей детективной новеллы избрать не руины средневекового замка, не страшные трущобы городских подонков, не лаборатории таинственных созданий, где фабрикуют Франкенштейнов*, или утлую, герметически-закупоренную комнатку на улице Морг, куда пробирается через дымоход обезьяна с бритвой.

Здесь роль улик, прочитываемых, разгадываемых сыщиком, играют смены фаз творческого процесса, а объектом разоблачения тайн служат отдельные закоулки его лабиринта, которые последовательно пронизываются блеском слепящих лучей логики.

И здесь — в порядке строжайшего соблюдения жанрового канона — выполнено и другое условие детективного романа или новеллы (кстати же, и фантастической литературы, где опять-таки наш автор — блистательный образец!).

Это — абсолютная достоверность отдельных конкретных элементов повествования.

(Только при этом условии приобретает подлинную фантастичность то, что выводится за пределы достоверности логической видимости в область невероятного.)

Такого добросовестного и правдивого изложения самих элементов процесса Эдгар По придерживается всюду.

Но изложим вкратце самый этот анализ и те черты его, которые правдиво и реально обрисовывают интересующие нас фазы творческого процесса.

А краткий детективный «пересмотр» улик, изобличающих истинные мотивы самого сочинения, отнесем в конец, как этого опять-таки требует хорошая традиция детективного романа: лишь после «клаймакса» — апогея самого факта изобличения «преступника» — кратко разъяснительно пройтись по тем звеньям, которые складывались в цепь окончательного разоблачения.

[«Прежде всего возникает мысль относительно объема. Если какое-либо литературное произведение не может быть из-за своей длины прочитано за один присест, нам надо будет примириться с необходимостью отказа от крайне важного эффекта, рожденного единством впечатления; ибо если придется читать в два приема, то вмешиваются будничные дела, и всякое единство сразу гибнет. <...>

Имея в виду эти соображения, равно как и ту степень взволнованности, которую я счел не выше вкусов критики, я сразу же решил, какой объем будет наиболее подходящим для задуманного стихотворения: около ста строк. Его окончательный объем — сто восемь строк.

Следующая мысль была о выборе впечатления или эффекта, которого *должно достичь*, и тут я могу заодно заметить, что в процессе писания я постоянно имел в виду цель сделать эти стихи доступными *всем*. <...> Наслаждение одновременно наиболее полное, наиболее возвышающее и наиболее чистое, — по-моему, то, которое обретают при созерцании прекрасного. И когда говорят о прекрасном, то подразумевают не качество, как обычно предполагается, но эффект; коротко говоря, имеют в виду то полное и чистое возвышение не сердца или

интеллекта, но души, о котором я упоминал и которое испытывают в итоге созерцания «прекрасного» <...>.

Итак, считая своей сферой прекрасное, следующий вопрос, которым я задался, относился к интонации, наилучшим образом его выражающей, и весь мой опыт показал мне, что интонация эта — печальная. Прекрасное любого рода в высшем своем выражении неизменно трогает чувствительную душу до слез. Следовательно, меланхолическая интонация — наиболее законная из всех поэтических интонаций.

Определив таким образом объем, сферу и интонацию, я решил путем индукции найти что-нибудь острое в художественном отношении, способное послужить мне ключевой нотой в конструкции стихотворения, какую-нибудь ось, способную вращать все построение. Тщательно перебрав все художественные эффекты или, говоря по-театральному, приемы, я не мог не заметить сразу же, что ни один прием не использовался столь универсально, как прием рефрена. <...> Я решил быть разнообразным и тем повысить эффект, придерживаясь в целом однообразия в звучании и вместе с тем постоянно меняя смысл: иными словами, я решил постоянно производить новый эффект, варьируя применение рефрена, но оставляя сам рефрен неизменным¹.]

Пусть ему угодно считать, что формы эти суть истинная характеристика первичных фаз творческого процесса (а мы знаем, что это так не на стадии начального импульса, а на этапе селекции) — тем не менее, взятая по себе и в отдельности, каждая из них обрисована верно.

Все эти элементы так по-своему в определенные моменты творчества и существуют.

И тот факт, что По собирает эти отдельные камни в произвольно им организованную предвзято-логическую архитектуру самого процесса в целом, есть, пожалуй, прежде всего дань Красоте, а не Правдивости — в точном понимании этих обозначений самим Эдгаром По. А следовательно, сам очерк, согласно «законам, самим же поэтом установленным»*, в этой своей части, есть не столько аналитический документ, сколько... поэма.

Пусть неожиданная и своеобразная по форме. Но поэма...

Но поэма же, все согласно тем же концепциям, есть средство избежать «уродливости» (homeliness), неизбежно сопутствующей страсти.

И, таким образом, уже сам факт, что перед нами под маскою аналитической работы — поэма о композиции «Ворона», свидетельствует о том, что здесь налицо типичное для самого автора бегство: такое же освобождение от уродливой прозы реальной страсти в область поэтической красоты, переводящей реальное страдание и страсть в отвлеченно-музыкальное звучание и переживание.

Но это уже вовсе отчетливо говорит о том, что в основе этой работы лежит такая же и та же отчетливо мучающая страсть, как и

1. Пер. В.В.Рогова.

в других поэмах, с той лишь разницей, что на этот раз автор не хочет ее назвать, хочет спрятаться от нее и достигает этого тем, что прячет ее от самого себя, скрывая ее от читателя необычной формой сказа и наводя этого читателя на ложный след уже самим названием статьи, называя «философией композиции» то, что должно было бы именоваться «поэмой» и вовсе не о «композиции» (и дальше заставляя анализ проделывать над фазами творчества то, что сыщик делает с интерпретацией улики!).

Истинным содержанием, истинным «мотивом» написания этого сочинения будет — на мой взгляд — даже не уверения себя в своей полной и сознательной творческой свободе (что из всех прежних толкований кажется наиболее психологически убедительным и, вероятно, соответствует главному — второму по интенсивности — сопутствующему, а не основному, мотиву).

Мотив этот, конечно, другой.

И мотив этот, я думаю, состоит в том, чтобы еще раз, вторично, через тот же самый круг образов и представлений «Ворона» — и, может быть, раз десятый вообще — пережить ту же сладостную мучительность основной темы любви к умершей и умирающей девушке, которая стоит личной лирической трагедией и над реальной биографией автора, и отсюда же над всем его творчеством.

Этот одухотворенный поэзией центральный образ творений Эдгара По трогательно-конкретен, и, вероятно, потому он, в отличие от другого неотвязного образа — «прекрасной дамы» другого поэта, бесчисленное количество раз воплощаясь, носит бесчисленное разнообразие странных по звучанию, но конкретных имен и нигде не именуется... «Незнакомкой».

В далеком прообразе — это смутное воспоминание о юной, умирающей от чахотки матери Эдгара По, актрисе Елизавете Арнольд, умершей, когда поэту было два с половиной года. А реальная «модель» — столь же трагически умершая от той же болезни молодая жена самого Эдгара По, его кузина Вирджиния Клемм*. Бракосочетание было тайным ввиду того, что родители ему противились.

Из-за юности невесты.

Ей было всего-навсего 13 лет.

Именно так о Вирджинии как [про]образе Леноры пишет в своем дневнике одна из долголетних будущих подруг Эдгара По — одна из его «сестер звездного содружества» Елизавета Оокс Смит:

«Первый раз я увидела мистера По во время визита, который он мне нанес вместе со своей красивой женой-ребенком, которая, конечно, была для него — в той степени, в которой это доступно земному существу, — его «Ленорой», с ее продолговатыми блестящими глазами и лицом серьезным и восхитительным» («Diary of Elisabeth Oakes Smith», который цитирует Херви Аллен в биографии Э.По «Israfel»*).

А пре[подобный] Джео Джилфиллан (Rev. Geo Gilfillan) обвиняет Эдгара По в том, что он ускорил смерть своей жены, чтобы написать «Ворона». Столкновения По с «пре[подобными]» были часты-

1. ...«Наиболее известные произведения Эдгара Аллана По» (англ.)...
2. Я остановился на этих деталях не только потому, что нам вскозь нужны были детали о «Леноре», но еще и потому, что мотивы из поэмы «To Helen» перекликнулись со строками Блока, которые мы разберем ниже (а сама неотступность темы «Ленора» — по своему с блоковской «Незнакомкой», которой мы касаемся там же).
3. История же юной влюбленности в миссис Стэнфорд нам вспомнится тогда, когда мы займемся изложением драматическо-цветового построения сценария о Пушкине, в сюжетной своей стороне базирующегося на концепции «Безымянной любви» Ю. Тынянова*.
4. Склонность к бесконечной повторяемости крайне характерна для всех творцов особенно обостренной экзатичности. Совершенно так же, как в формах экзатических заклинаний повтор играет решающую роль, так и в творчестве подобных художников мы наблюдаем это же в бесконечно повторяющихся произведениях. Достаточно вспомнить Эль Греко с его бесчисленными повторами одних и тех же обликов сквозь разные сюжеты, бесконечные вариации на одни и те же темы и простые повторения раз написанных картин с единственно разве внутри их пластической композиции меняющейся цветовой гаммой*.

ми и ожесточенными, причем и вежливость и правда целиком были на стороне поэта. (См. заметку к «Ворону» в одномомнике «The Best Known Works of Edgar Allan Poe»¹, N. Y., 1925.)

Но образы любви и смерти связались воедино для Эдгара По еще и в период между этими двумя драмами, в эпизоде не менее трагическом, в тот самый момент, когда впервые пробуждаются чувства.

К четырнадцатилетнему возрасту относится его пламенное и романтическое увлечение матерью одного из своих школьных товарищей — Роберта Стэнарда.

Но это длится не очень долго — Джейн Стит Стэнфорд (Jane Stith Stanard) вскоре умирает.

Впечатление на По было страшным (смерти предшествовала душевная болезнь).

По не совсем проверенным данным, он еженощно блуждал по одинокому кладбищу около ее могилы.

Но достоверно известно, что одно из самых надрывных позднейших стихотворений — «To Helen» («К Елене») — обращено именно к ней².

Так или иначе, тема связи любви и смерти, тема любви к умирающей прекрасной молодой женщине становится у По одной из неразлучных с ним тем³.

И под этим углом зрения мне кажется, что вслед поэме о Вороне мнимое «исследование» о том, как «Ворон» скомпонован, есть прежде всего вторичное, еще раз повторенное переживание того же самого круга образов и представлений, облаченных в те же образы и формы, которыми пела об излюбленной теме автора сама поэма о Вороне.

По существу — прямой перепев.

Но «перепев», облаченный в такую неожиданную, оригинальную форму, что его не разгадали многие и многие поколения, сбитые с толку системой хитроумно расставленных автором «ложных улик».

Навязчивую склонность к повторности (не говоря уже о том, что прием повторности — одно из основных средств самого «Ворона») отмечает у По даже наименее, пожалуй, вдохновенный из его биографов — Юна Поуп-Хеннесси, подчеркивая усиление этой нормальной в себе тенденции под влиянием пристрастия По к наркотикам:

«Все мы вырабатываем в себе известные автоматизмы, чтобы управляться с повторяющимися явлениями жизни, но кажется, что По в результате его пристрастия к наркотикам перенес в мир своих воображаемых образов такой автоматизм, заставлявший его беспрестанно перебирать одни и те же струны» («Edgar Allan Poe, a critical biography» by Dame Una Pope-Hennessy, [London: 1934], p. 148).

Осуществлением этой же тенденции к повторности мне рисуется этот разбор «Ворона» вслед «Ворону» самому⁴.

Просто повториться?

Просто написать вариацию на ту же тему, в тех же ритмах или в тех же образах?

Для безоговорочного поборника «оригинальности» прежде всего — это немислимо и невозможно!

Сам же о себе он пишет, что выбор не столько средства, не только темы, но и самого будущего эффекта произведения делается им, «всегда имея в виду оригинальность — ибо враг себе тот, кто упускает возможность такого очевидного и легко доступного источника интереса»*.

И вот для удовлетворения необходимости еще раз повторно пройти через переживания, дорогие ему в «Вороне», он действительно избирает форму наиболее *оригинальную*.

Он избирает единственную форму, действительно допускающую еще раз творчески пройти по собственному произведению, по частям, по особенностям его, по этапам становления и вместе с тем сделать это под видимой личиной вовсе иного и вовсе нового, — избирает форму анализа и творческой истории собственного произведения.

Но мало того — вторичное это прохождение дает еще возможность «разъять» любимые образы, как в анатомическом театре, находя в этом особое сладострастие, захватывающее для того и тех, в ком представления о любви и смерти связаны воедино, для того и тех, в ком живой облик и мертвый облик распада способны вызвать одно и то же лирическое содрогание.

Разве мы не знаем истории с Данте Габриэлем Россети*, через много лет вскрывшего гробницу своей умершей жены и скорбно упивавшегося видом сохранившихся каскадов ее золотисто-белых волос.

И Эдгар По, конечно, избирает наперекор этому прямому, примитивному, «лобовому» пути гораздо более изысканный, «оригинальный» путь удовлетворения этой же потребности — не путем вскрытия реального склепа, но путем анатомирования сонма дорогих ему образов, в которые излилась дорогая ему тема, — путем во многом поэтически вымышленного разбора творческого процесса, в действительности же прежде всего направленного к тому, чтобы скальпелем анализа «как труп разъять» музыку любимых образов.

«Никто до него так не расчленял собственного произведения, никто так, до тончайших волокон, анатомически не разлагал его», — пишет Ганс Гейнц Эверс.

«Расчленял» (zergliedert), «до тончайших волокон» (letzte Faser), «анатомически» (anatomisch), «разлагал» (zersetzt) — сами эти термины из области физиологического разъятия, в которых рисуется стороннему наблюдателю процесс «литературного анализа» Эдгара По, уже толкуют о том, как остро ощущается здесь под видом, казалось бы, хладно-логического математического анализа литературной формы — подлинный страшный процесс иссечения в куски живого образа, вызванного к жизни самим поэтом.

Рассекая его, сам поэт при этом испытывает то же странное и своеобразное, чуждое и недоступное нам чувство сладострастного

«восторга самоистязания» — «delights in selftorture» — которое приписывает автор своему герою, заставляя его растравлять свою скорбь тем, чтобы ставить такие вопросы, на которые он заведомо ожидает наперед известный ему ответ «Nevermore» — «никогда», и среди них самый для него страшный: увидит ли он в других мирах свою Ленору?

«Quot the Raven — Nevermore».

«Никогда».

Мне кажется, что подобная картина «субститута» — образного замещения непосредственного мотива иносказанием — здесь очевидна.

Но можно было привести и другой пример из практики того же По, на этот раз облекающий реальное действие «разложения»¹ тоже в формы анализа.

С той лишь разницей, что здесь По делает свою аналитическую «аутопсию» (вскрытие) в формах литературного анализа над им же созданным образом, а в другом случае — в порядке аналитических дедукций «детективного» порядка касательно убийства вовсе не известной ему девушки — Мари Роже, детали которого берутся якобы из газетных сообщений.

В основе рассказа лежит подлинное нераскрытое убийство некоей Мэри Роджерс в Нью-Йорке, которому По уделял обостренное внимание.

Вполне понятно, ибо и это дело входило в круг наиболее — по его же утверждениям — «поэтических сюжетов на меланхолическую тему» и по материалу где-то внутренне перекликалось с одним из драгоценнейших для него сквозных лейтмотивов, определивших его собственную меланхолию.

Совсем интересно и весьма в пользу моего сопоставления говорит краткая характеристика (совсем краткая — в две строки, а потому несомненно ухватывающая в ней самое рельефное!), которую дает «Тайне Мари Роже» все та же Юна Поуп-Хеннесси:

«Полицейские протоколы и подробное исследование (study) разложения человеческого тела (трупа) играют большую роль в этом повествовании» («Edgar Allan Poe», p. 203).

Интересно, что Поуп-Хеннесси пишет даже не «desintegration», а «decomposition», что в равной мере отвечает понятию распада и разложения тела после смерти.

А это уже вовсе устанавливает родственность обоих сочинений и единство мотива в них: ведь анализ «Ворона» есть совершенно такая же пристальная «декомпозиция» средствами исследования прекрасного образа «совершенной Красоты» созданного им стихотворения.

Сличая «Тайну Мари Роже» с анализом «Ворона», мы видим, что в обоих случаях дело идет о «субститутах», о различных обликах, которые принимает рельефная неотступность темы, о которой поет поэт.

1. Надо не забывать, что слово «разложение» (и в русском языке, и в немецком — Zersetzung, и в английском — decomposition, desintegration) обнимает собою две формы — и активную («разлагать»), и пассивную («разлагаться»), объединяя и поэзию к действию со стороны автора, и то, что происходит с умершим.

В этом смысле сама рефренная структура «Ворона» тоже прежде всего «автобиографическая проекция» — на этот раз в структуру произведения, а не результат хладного расчета.

И отличие одного от другого лишь в той степени, в которой преобразуется исходный волнующий Эдгара По образ по мере того, как не переложимые обследования «декомпозиции» тела, лишённого жизни, переходят в декомпозицию «в цепях анализа» тела стихотворения.

И совсем у «нижнего» края подобного ступенчатого ряда «субституты» может стать — да простит мне это память великого поэта, впрочем, достаточно ироничного и саркастичного, чтобы и заочно не обидеться! — та любопытная «фирма», с которой мне случилось столкнуться в донацистском Берлине.

«Фирма» занималась тем, что по фотографии поставляла жаждущему точный субститут той девушки, о которой он безнадежно мечтал... Одного увлекали недоступные ему Грета Гарбо или Марлен Дитрих. Другого — подруга детства, вышедшая замуж за другого. Третьего — подобно Эдгару По — давно умерший объект обожания. Средства субститута бывают самые разнообразные. А фирма делала блестящие дела!

Мы несколько задержали свое внимание на этом вопросе «субститута».

Мы рассмотрели его не только в том облике, в котором сама Ленора как поэтический обобщающий образ большинства героинь «заменяет» собой слившихся вместе, навеки потерянных и неизменно оплакиваемых Елизавету Арнольд, Джейн Стенард и Френсис Аллан*.

Мы проследили его и на стадии почти полной «дематериализации» в формах, казалось бы, совершенно абстрагированного анализа.

Отсюда мы опустились к почти клинически-любовому решению этого же в формах полицейской новеллы о «Тайне Мари Роже».

Мы даже не побрезгали вспомнить о малопривлекательной «фабрике» реальных субститутов, организованной практически берлинцами, достойными сородичами тех, кто в дальнейшем завел крупные утилизационные предприятия по использованию человеческой кожи, человеческого жира и волос, поступавших из фашистских концлагерей.

Задержались мы на этой теме субститута не напрасно. В дальнейших главах, касаясь темы сценария о Пушкине и оттеняя ее чертами из биографии... Чаплина*, мы коснемся этого вопроса в ином драматическом разрезе. И пусть несколько подробное упоминание этой темы здесь послужит первому знакомству с одним из лейтмотивов будущих глав.

Теперь, зная истинный мотив и истинную эмоциональную установку, которая лежит под самим стихотворением, мы шаг за шагом сможем уточнять и заново прочитывать все то, о чем пишет По.

Задачей всей статьи является еще раз и к тому же через ту же самую систему дорогих ему по «Ворону» образов — здесь в процессе их разложения — повторно пережить тот круг эмоций, который вызвал к жизни само стихотворение.

Повторно, еще раз потерзать себя сладостным самоистязанием воспоминаний о Леноре.

На этот раз — под видом литературного анализа «как труп» расчленяя, разлагая и разывая тот общий образ стихотворения, в который как бы воплотилась душа любимой им Леноры.

В свете этого материал статьи естественно расслаивается в три разряда.

Сами собой отходят в сторону, как ложные, все декларации и аргументации в пользу того, что стихотворение написано вне всякого внутреннего побуждения или необходимости — лишь в порядке «расчета на эффект» (подчеркнуто самим Э.По), что «авторское намерение состоит в том, чтобы сделать наглядным тот факт, что ни один элемент композиции не может быть отнесен за счет случайности или интуиции»; что «вся работа движется шаг за шагом к своему завершению, с точностью и строгой последовательностью разрешения математической проблемы».

Мы откажемся принимать в расчет и пренебрежительно-горделивое утверждение автора: «Отметим, как ничего не раскрывающие (irrelevant) для поэмы в себе (per se) те обстоятельства — или, скажем, ту необходимость, которая с самого начала породила (намерение) сочинить такую поэму, которая одновременно удовлетворила бы вкусам и широкой публики, и критики».

Мы совершенно согласны с автором в том, что подобная «необходимость», конечно, очень мало поможет пониманию поэмы, но мы так же знаем, что основная необходимость написать не только поэму, но даже *post factum* и этот анализ ее композиции растет из вовсе иной и совершенно отчетливой подлинной «необходимости» автора, грубо выражаясь, «потосковать» о Леноре, «потерзаться» памятью о ней.

И на эту «необходимость», на этот «побудитель», на этот «двигающий мотив» мы будем обращать внимание прежде всего как на истинный источник всех тех своеобразий, которые сам Эдгар По хотел бы изобразить в виде чистой абстракции зарождающихся в ретортах гомункулов!

Вторую группу материалов статьи являются всяческие соображения общеконструктивного и композиционного порядка, не имеющие узко непосредственного отношения к воплощению той темы, которая, наперекор утверждениям автора, вовсе не из математических абстракций породила ее привлекательность, глубину и трагическую эмоциональность.

Сюда относится и первое положение статьи, на первый взгляд парадоксальное, но, к сожалению, слишком редко на практике применяемое, о том, что вещь должна писаться «от конца к началу».

Что нужно точно знать, куда идет, где находится и чем определяет-ся точка апогея или куда должны приводить героя перипетии, — прежде чем пускаться в разработку их, что невозможно без того, чтобы не иметь окончательных «приходов».

Утверждение это, конечно, во многом спорное в той категори-ческой форме, в которой излагает его По.

Учет здесь, несомненно, нужен, но самый творческий процесс, конечно, гораздо сложнее.

Он, прежде всего, процесс живой — это определение, конечно, не укладывается в рамки того «математического» образа, который хочет ему придать Эдгар По.

И как живой — он склонен видоизменяться и расти в самом про-цессе своего развития.

Я здесь меньше всего имею в виду то, что говорит о творческом процессе Пикассо — как о процессе подлинного «без руля и без ветрил».

Скорее мне бы хотелось сослаться на такой пример, как роман «Война и мир», как известно, от стадии первоначального замысла до окончательного завершения претерпевший сложнейшие перерожде-ния не только материала, трактовки, но и замысла, мировоззрения и взглядов на историю и роль личности со стороны самого Толстого.

Интересно, что По считает эти «стихийные» видоизменения и «метания» в процессе творчества чем-то постыдным — и в особен-ности случаи, когда «the true purpose» оказываются «seised at the last moment» («истинные намерения произведения, вырисовываю-щиеся в самый последний момент»), что именно так безумно соот-ветствует истине, когда имеешь дело с широко эмоционально вос-принятой концепцией, а не пьесой à these¹, занятой тем, чтобы «оживлять параграфы».

Он даже считает, что «неблаговидность» подобных элементов внутри творческого процесса является одной из причин того, поче-му естественная скромность авторов заставляет их стесняться и удерживаться от того, чтобы описывать истории создания своих творений.

Да и сам По «решается» на это только [постольку], поскольку он считает себя — а точнее, представляет себя — в позе свободного от всего этого, последовательно логичного творца.

К разряду подобных же соображений можно отнести и вовсе рассудительные соображения об объеме и длительности поэмы.

(Соображения, кстати же, весьма полезные для кинематографи-стов, до сих пор поголовно пасующих перед этой проблемой.)

Таковы же рассуждения о Красоте, Правде и Страсти, которых мы коснулись выше по другому поводу, и о возвышающей роли по-этической красоты как средства достижения всеобщего отклика на поэму.

И только после этого мы подходим к тем собственно элемен-там, которые интересны нам как поэтическая и последовательная

1. ...на заданную тезу
(франц.)...

«материализация» в конкретные образы воплощения тех обобщенных эмоциональных чувств, которые, как исходный импульс, служат поэту.

Основная, определяющая поэму эмоция — грусть (*sadness*).

Появление ее в качестве основной тональности поэмы По опять-таки мотивирует спекулятивно-предвзятым «расчетом».

«Избрав, таким образом, Красоту за основное для моей будущей поэмы, следующим для меня вопросом оказалась проблема *тональности*, в которой она бы могла достигнуть наивысшего своего проявления, — ведь существующий опыт наглядно доказал, что подобным тоном является *грусть*. Красота, какого бы порядка ни было ее проявление, на высших ступенях этого проявления неизменно исторгает у чувствительных сердец слезы. И меланхолия, таким образом, является наиболее закономерной из всех поэтических тональностей».

По уверяет нас в том, что он «математически» вывел меланхолию из всех предшествующих условий: необходимость Красоты; грусть как высшая манифестация Красоты; меланхолия как наиболее закономерное воплощение тональности грусти.

Он продолжает этот ход и прямо в приеме вопросов и ответов сделает последующий вывод.

Правда, для того, чтобы снова отвлечь читателя в сторону от истинных мотивов написания поэмы, он предположит этому картину того, как из этой же предпосылки родятся принцип рефрена, звучание рефрена, сам рефрен и далее из него образ самого ворона (о чем ниже).

Но это кусок, явно «включенный» в непосредственную последовательность с явной целью отвлечь внимание от уж чрезмерно отчетливой «подстроенности» хода логического рассуждения.

И даже после этого, перед последними вопросами, которые ставит себе По, он торопливо вклинивает еще раз ссылку на еще один, тоже совсем не истинный «мотив».

«И, ни на минуту не теряя из поля внимания основной задачи — *высшего* совершенства во всех отношениях (!), я спрашиваю себя:

— Какой из всех меланхолических сюжетов, согласно общечеловеческому пониманию, есть *наиболее* печальный?

— Смерть, — очевидный ответ на этот вопрос.

— И когда, — спросил я себя дальше, — этот наиболее меланхолический сюжет наиболее поэтичен?

И, вытекая из того, о чем я говорил раньше, так же очевиден ответ и на этот вопрос:

— Когда он наиболее тесно связан с *Красотой*: и совершенно очевидно, что таким образом смерть прекрасной женщины — несомненно, наиболее поэтичный сюжет в мире, и так же вне сомнений то, что уста, наиболее призванные к тому, чтобы сказать о нем, — уста потерявшего ее возлюбленного».

Вышеприведенный ряд логически продолжен:

1. ...следовательно
(лат.)...

меланхолия — наиболее закономерное выражение тональности грусти; наиболее меланхолический сюжет — смерть; наиболее поэтичная смерть — это смерть, связанная с красотой, — ergo¹, принимая во внимание требование «непревзойденного совершенства» прежде всего, — сюжетом может быть только смерть молодой прекрасной женщины, и об этом наиболее совершенно могут сказать только уста покинутого ею возлюбленного.

Все математически великолепно, как великолепно математические выкладки Декарта, Лейбница или Ньютона.

С одним лишь «но».

С тем «но», что здесь процесс поставлен с ног на голову.

И в полном соответствии с исходной «тезой» здесь дело представлено в обратном порядке — от конца на начало.

У исходной фазы стоит сам покинутый По и покинувшая его умершая Ленора (умирающая в этот период Виржиния, овеянная воспоминаниями о миссис Стэнард и Елизавете Арнольд).

Океан грусти, меланхолией наполняющий душу поэта от лицезрения умирающей молодой женщины, разрастается в тональную стихию грусти...

2. ...перестраивает
(нем.)...

Таков, конечно, реальный путь, который überbaut² поэт, как бы стесняясь того, что так, в обнаженном виде, собственная личная тема непосредственно и вошла и развернулась в поэму.

Ему нужно было подменить подлинную картину своего непосредственного самовыражения сложным графиком якобы математического расчета, совершенно так же, как подлинный мотив написания еще одного произведения о Леноре — формой якобы анализа первого.

Нам же было важно привести в обстановку реального порядка возникновения и появления той стихии грусти, чья *тональность* уже, видимо, действительно переложилась (вторую фазу процесса) и в структуру рефрена, и в ритм его, и в словесный образ его, и в облик носителя, какими-то путями схожими с тем, что описывает Эдгар По.

Описание этой стадии составляет для нас, пожалуй, наиболее интересное:

«Решение применить рефрен имело своим следствием разбивку стихотворения на строфы, каждая из которых оканчивалась бы рефреном. То, что подобное окончание для силы воздействия должно быть звучным и способным к подчеркиванию и растягиванию, не подлежало сомнению; все эти соображения неизбежно привели меня к долготу «о» как к наиболее звучной гласной в комбинации с «р» как с наиболее сочетаемой согласной.

Когда звучание рефрена было подобным образом определено, стало необходимым выбрать слово, заключающее эти звуки и в то же время более полно соответствующее печали, выбранной мною в качестве определяющей интонации стихотворения. В подобных поисках было бы абсолютно невозможно пропустить слово «nevermore» — «больше никогда». Да это и было первое слово, которое пришло в голову. <...>

К этому времени я пришел к представлению о Вороне, птице, предвещающей зло, монотонно повторяющей единственное слово «nevermore» в конце каждой строфы стихотворения... <...>

Теперь мне следовало сочетать две идеи: влюбленного, оплакивающего свою усопшую, и Ворона, постоянно повторяющего слово «Nevermore»¹.

Выбор «Nevermore» возник из «заказа» на *O* и *R*.

Сам выбор *O* и *R* — конечно, не из мотивов, которые он приводит, а из принадлежности их к имени Lenore, и Nevermore, сразу появившееся, — прежде всего, конечно, прямо рифма на это еще не произнесенное имя.

Не зря же и сам По пишет: «In fact it was the very first which presented itself»².

Но... хуже того!

Как выясняется, и имя это произносилось. И даже не просто. А самим же По, и в эту же самую рифму, да еще за несколько лет до написания самого «Ворона». Действительно, вышеизложенное соображение пришло мне на ум почти мгновенно, когда я прочел «мотивировку» появления *O* и *R*. И уже после этого я решил взглянуть на само стихотворение, связанное с именем «Lenore» (оно появилось под названием «Lenore» в 1843 г., за два года до «Ворона», написанного в 1844 и напечатанного в 1845 г., «The Philosophy of Composition» появилась в печати в апреле 1846 года: сама близость дат тут уже показательна).

И что же?

Там черным по белому напечатан стих:

...And, Gue de Vere, hast thou no tear? — weep now or never more!
See! On you drear and rigir bier low lies thy love, Lenore!*

Значит, не только образ юной умирающей девушки — образ, неотлучно преследующий Эдгара По.

Не только этот образ связан с именем «Lenore».

Но и образ, даже уже откристаллизовавшийся в рифме «never more — Lenore» (откуда через два года «Lenore — nevermore»).

Этот факт, по-моему, «изобличает» Эдгара По до конца!

И даже не столько факт, сколько умолчание об этом — об этом — о таком показательном обстоятельстве на страницах аналитической работы, начинающейся почти что полемически, почти что с вызова и, боже мой, как свысока — с вопроса о том, почему же ничего подобного этому до Эдгара По «никогда не было даровано миру» («Why such a paper has never been given to the world»).

Здесь нарушено даже то, что в «детективной игре» между читателем и автором детективной новеллы считается обязательным условием «fairplay» — честной (чистой) игры.

Автор не вправе утаивать ни одной из тех улик и ни одного из тех данных, по которым к известному моменту развития романа читатель уже сам в состоянии разгадать тайну³.

1. Пер. В.В.Порова.

2. Да это и было первое слово, которое пришло в голову (англ.).

3. Father Ronald Knox в своей статье-предисловии к сборнику лучших детективных новелл [1928] года, перечисляя «заповеди» детективного жанра, помещает это условие под номером [VIII]: «Эллери Квин — коллективный псевдоним двух авторов (Фредерика Деннея и Манфреда Ли) — берет за правило останавливать повествование в тот момент, когда читателю даны в руки все данные, и предупреждать читателя особым вызовом о том, что с этого момента он знает ровно столько же, сколько и сыщик, и может сам разгадать «тайну»».

Он может сообщить их как угодно «камуфлированно», как угодно мимоходом, как угодно завуалированно и в каком угодно «сбивающем» контексте, но замалчивать он не имеет права.

В данном же случае Эдгар По «утаил» улику, и притом самую важную не только к раскрытию истинного мотива, но даже и к просто добросовестному и обстоятельному изложению всех данных и обстоятельств, связанных с разрешениями и находками работы над «Вороном».

Действительно, как можно было не упомянуть этой давно и заранее (за два года) выработанной созвучности имени и слова, так целиком перешедшей в самое существеннейшее: именем Леноры в тему и рефренным «Nevermore» в основное в области формы! Ведь стансу, где сталкиваются «Lenore» и «Nevermore», сам же По определяет как «climax» (кульминацию).

Пишет ее первой («...it was here at this point of my preconsideration that I first put pen to paper...»¹). Да еще в сознательной установке на то, что она должна быть самой сильной: «Had I been able in the subsequent composition to construct more vigorous stanzas I should without scruple have purposely enfolded them so as not interfere with the climactic effect»².

Среди другого «сокрытого» из подлинного процесса создания «Ворона» можно отметить еще и то, что По, прежде чем присвоить себе принцип внутрискрочных рифм, этот фундаментальный признак в структуре поэмы, увлекался им в творениях другого автора.

Он натолкнулся на него в поэме Елизаветы Бэрретт Браунинг* («Lady Geraldine's Courtship»³ by Elisabeth Barrett Browning).

Мало этого, в «Вороне» имеется даже прямое заимствование. Так, строка:

...With a murmurous stir uncertain
in the air the purple curtain...—

заимствует не только принцип, ритм и тональность, но даже самые рифмы из строчки мисс Бэрретт:

...And the silken sad uncertain
rustening of each purple curtain...

На это обращает внимание Луи Унтермейер — редактор и комментатор издания поэм Эдгара По («Complete Poems of Edgar Allan Poe»⁴, 1943) — и считает посвящение Эдгаром По сборника своих стихов «Ворон и другие Поэмы» именно мисс Бэрретт⁵ чем-то вроде поэтической дани или своего рода... компенсацией!

Я думаю, что это обстоятельство — страшный удар под самый фундамент исследовательски произвольно и ложно, но поэтически вполне гармонично возведенного здания «анализа», которому не обойтись без кавычек.

Ибо анализ этот (взятый как целое), как видим, есть не более как по-новому расположенный каскад складок на траурном облачении поэта, сокрушающегося над погибшей возлюбленной, условно именуемой Ленорой (как свое сквозное видение именовал «Незнаком-

1. «...именно на этом этапе моих предварительных размышлений я впервые коснулся пером бумаги...» (англ.).

2. «Будь я в дальнейшем способен сочинять строфы более энергические, я без колебаний намеренно ослабил бы их во избежание помех кульминационному эффекту» (англ.).

3. ...«Ухаживание за леди Джеральдиной» (англ.).

4. ...«Полное собрание поэм Эдгара Аллана По» (англ.).

5. «Благороднейшей из женщин, автору «Драмы в изгнании» — мисс Элизабет Бэрретт Английской.

кою» Блок) — траура и складок, в другом сочетании слагавшихся в повесть «Морелла», стансы самого «Ворона» или затаенного рыдания «Аннабел Ли»... «The Philosophy of Composition» — еще одна форма, еще один аспект, еще одна перекомпоновка рефренной мотонности неотвязчивой темы о мертвой возлюбленной.

Плач о ней, решенный «для разнообразия» (как сказал бы По) аналитическим разъятием тела стихотворения о той, которая смертью обречена на распад и разложение.

Некрофилия!

В анатомической диссекции живого образа, посвященного ей, находящая своеобразное — и, конечно, холодное сладострастие. Под холод этой странной страстности здесь отдана логическая «математичность» описания черт процесса, до такой степени переподчеркнутое, что зачеркивает самое себя, уверение в том, что «that no one point of its composition is referable either to accident or intuition»¹.

И вместе с тем отдельными частями своими — я бы сказал, всеми (особенно если считать их не только внутри пределов одного этого стихотворения) — процесс здесь обрисован точно.

И если, может быть, не точным графиком реального протекания, то, во всяком случае, точностью представления процесса в его очищенном, «препарированном» виде — в том виде, как пишет алгебра обобщенно судьбу *икса*, *игрека* и *зета* в перипетиях решений уравнений, не считаясь с тем, что в частных воплощениях — в гусей, яблоки, бушели пшеницы или тонны каменного угля — они в каждом частном случае частной судьбы практически могут и обгонять, злонамеренно обходить или по-своему решать задачу и не совпадают с полным абрисом абстрагированного контура, обобщающего сотни частных случаев реального развертывания процесса в некий идеальный его «концентрированный» облик.

1. ...«ни один из моментов в его создании не может быть отнесен на счет случайности или интуиции» (англ.).

Александр Блок и цвет

В ряд наших примеров хотелось бы поставить творчество мастера, как бы объединяющего в себе сочетание чистой поэзии с не менее остро эмоциональным (если и не конкретно образным) ощущением цвета.

Имя мастера этого, *живописующего* красками не кистью, а посредством слова, — Александр Блок.

Блок бережно относится к цвету.

Для Блока роль цвета, красок и линий важна и значительна.

«Искусство красок и линий позволяет всегда помнить о близости к реальной природе и никогда не дает погрузиться в схему, откуда нет сил выбраться писателю. Живопись учит смотреть и видеть (это вещи разные и редко совпадающие)»*.

О связи слова и красок он пишет:

«Ласковая и яркая краска сохраняет художнику детскую восприимчивость; а взрослые писатели «жадно берегут в душе оста-



ток чувства»*. Пожелав сберечь свое драгоценное время, они заменили медленный рисунок быстрым словом; но — ослепли, отупели к зрительным восприятиям. Говорят, слов больше, чем красок; но, может быть, достаточно для изящного писателя, для поэта — только таких слов, которые соответствуют краскам. Ведь это — словарь удивительно пестрый, выразительный и гармонический».

Он завидует стилю художников, объясняя его их умением экономного обращения с красками:

«Прекрасен своеобразный, ломающийся стиль художников. Они обращаются со словами как дети; не злоупотребляют ими, всегда кратки. Они предпочитают конкретные понятия, переложимые на краски и линии (часто основы предложения — существительное и глагол — совпадают, первое — с краской, второй — с линией). Оттого они могут передать простым и детским, а потому — новым и свежим языком те старинные жалобы, которые писатель таит в душе...» (А. Блок. «Краски и слова»).

Павел Павлинов. «Александр Блок» (1921)

Но нам интереснее прежде всего обращение с цветом и красками самого поэта.

Но из многообразия возможностей этой темы мы остановимся только на двух моментах, по-своему — по процессу — близких к тому, что мы обнаружили на методе работы с цветом у Хуана Гриса.

У Блока в этом плане мы находим полную триаду того процесса, первую фазу которого мы видели у Пикассо, а конечную у Хуана Гриса.

И при этом интересно, что у Блока в ряде характерных двустиший остается закрепленным весь процесс — элементами всех его фаз.

Рядом стоят и исходный реальный предмет и тот новый образ метафоры или катахрезы, который принимает вольная цветовая стихия после того, как она отдалилась от первоначальных предметов, «вознеслась» над ними и «преобразилась» в это новое.

Это новое — загадочная катахреза и метафора, в которую перевоплотилась в тон эмоциональному ощущению реальность предмета.

При этом метод изложения таков:

первая строчка дает это живописное метафорическое «иносказание»,

и только через вторую строку «разгадывается» ее предметная сущность.

И все решается путем новой предметной материализации той цветовой стихии, которая, отделяясь от одной строчки, самостоятельно витает где-то между строками, с тем чтобы в следующей предстать в новом облике.

В читающем этот же процесс проходит в обратном порядке.

От метафорических иносказаний первой строки отделяется свободное от очертаний цветовое ощущение, которое во второй строке «материализуется» тем, о чем через эмоциональный окрашенный сказ метафор хотел сказать поэт.

Цвет здесь — до конца органичное средство выражения настроений и чувств его: недаром же говорят — и только что мы сказали — об эмоциональной... «окрашенности».

Но вот эти три однотипных примера цветового сказа:

Черный ворон в сумраке снежном,
Черный бархат на смуглых плечах.
(«Три послания»)*

Лишь бархат алый алой ризой,
Лишь свет зари — покрыл меня*.

Шлейф, забрызганный звездами,
Синий, синий, синий взор.
(«Земля в снегу»)*

Есть «смуглые плечи» и на них — «черный бархат».

Они разрастаются во взаимную игру Черного и Белого¹.

Но Черное и Белое появляются здесь не просто как стихия белого или черного, но как «сумрачная белизна» и «распростертая крыльями чернота».

Эта «сумрачность» и «крыльями расплывающаяся[ся] чернота» суть в данном случае тот особый аспект ощущения черного и белого, который диктуется эмоциональным состоянием, «настроенностью» поэта в данный момент. В другом настроении белое могло бы искриться кристаллическим блеском, а черное оттенять его сверкающей фактурой асфальтового лака.

Соответственно «настроенные» чернота и белизна — почти в том же лиризме, о котором писалось применительно к Хуану Грису, — ищут конкретных «предметов», в которых наиболее полно могли бы воплотиться одновременно и цвет этот, и настроения.

И вот ощущение черноты как расправляющихся крыльев — совсем в тон Эдгару По — становится носителем крыльев, птиц — «черным вороном»,

а «сумрачная белизна» — «сумраком снежным»...

Алый утренний свет озарил поэта. Теплота и мягкость его ощущаются бархатистостью. Сочетание бархатистости отсветов и алая их окрашенность [воплощаются] в «бархате алом».

Идея «облаченности» алым заставляет алый бархат материализоваться дальше — в «алую ризу».

Наконец, «синий, синий, синий» (какая интенсификация тона!) взор разгорается звездами, сверкающими в синеве шлейфа небосклона.

И последнее, даже в той же цветовой гамме, уже целиком перекликается с тем, что совершенно идентично по методу делает в красках Ван Гог:

1. «Смуглое» здесь в таком же смысле «белое», как мы говорим о европейцах в отличие от негров или китайцев как о «белой расе», хотя лица европейцев в основном... розовые, или о «белом вине», хотя по цвету оно... бледно-желтое. Честертон видит основу парадоксальности Бернарда Шоу в том, что он о белом вино пишет как о желтом, а о белой расе как о расе розоволицых (см. G. K. Chesterton, «Heretics» * <Г. К. Честертон, «Еретики» >).

«Я обращаюсь с цветом произвольно. Это потому, что я хочу прежде всего добиться сильнейшей выразительности...

...Представь себе, что я пишу портрет знакомого художника... Допустим, что он блондин... Сперва я напишу его таким, какой он есть, самым правдоподобным образом, но это только начало. Этим картина никак не закончена. Тут-то я только и начинаю произвольную расцветку: я преувеличиваю белокуровость волос, я беру цвета — оранжевый, хром, матовый лимонно-желтый. Позади его головы вместо банальной комнатной стенки я пишу бесконечность: я делаю простой фон из самого голубого тона, какой способна дать палитра. И таким образом, через это простое сопоставление белокурая освещенная голова, размещенная на голубом фоне, начинает таинственно сиять, подобно звезде в темной глубине эфира» (Ван Гог, Письма).

Конкретная белокурая шевелюра и фон обоев разрослись в необъятное занебесье игры стихии чистейшего желтого и голубого.

Можем ли мы и здесь сказать, как в случае «растекания» конкретных предметов у Пикассо, что Ван Гог так же обрывает процесс на середине, оставаясь на ступенях неконкретной смутности, не облекая, подобно Хуану Грису, цветовую стихию в предметную конкретность, ни тем более в цветовой образ?

Конечно, нет, ибо самый разлив конкретной окрашенности в необъятность цветовой стихии для случая Ван Гога и есть тот образ, через который он хочет выразить свое отношение к «другу-живописцу».

Можем ли мы по одним этим образцам считать, что мы разгадали процесс становления цветообразов у Блока?

И вправе ли мы по ним устанавливать аналогию с тем, что в цвете делает Хуан Грис?

На помощь к разрешению подобных сомнений приходит сам Блок.

В одной работе он сам пытается набросать картину того, как в нем протекает неразрывное от цвета становление образов.

(В этой статье он сам же оговаривается и отсылает «почтенную критику и публику» к своим стихам, ибо «стихи мои суть только подробное и последовательное описание того, о чем я говорю в этой статье, и желающих ознакомиться с описанными переживаниями ближе я могу отослать только к ним».)

Нас не должно пугать ни название работы, ни материал ее разбора: «О современном состоянии русского символизма» (1921 год)*.

Мы знаем, как вдохновенно в первые годы революции, которые он еще застал, стремился А.Блок к «гражданственности» и общественному служению, не достигнув, правда, того, чем велик был Маяковский.

А из материала самой статьи, отделив его от всего непосредственно связанного с проблемами кризиса символизма, мы приведем лишь то, что характеризует самый процесс творческого становления его образов.

Метафизичность и неопределенность отдельных характеристик и очертаний здесь неизбежны, ибо дело касается как раз той фазы состояния клубка переживаний, когда они из сферы не оформившихся еще смутных ощущений только-только устремляются к тому, чтобы в отчеканенной форме произведения получить свою строгую и окончательную законченность, отчетливость и конкретность.

«Мы находимся как бы в безмерном океане жизни и искусства, уже вдали от берега, где мы взошли на палубу корабля; мы еще не различаем иного берега, к которому влечет нас наша мечта, наша творческая воля...».

Так пишет сам Блок в самом начале статьи.

И в этом не только образ состояния переходного кризиса, в котором к этому моменту находится его литературное направление, но и образ самого творческого процесса.

Конкретность одного берега.

Берег, растворяющийся в стихию всеобразности океана — стихию вольной и неоформившейся образной потенции.

Новый берег. Берег новой конкретизации.

Новых видов, в которые воплощается стихия, отделившаяся от первого конкретного, предметного посыла.

Переходя к описанию самого процесса, Блок продолжает сохранять тот же образ путника:

«...к моим же словам прошу отнести как к словам, играющим служебную роль, как к Бедкеру, которым по необходимости пользуется путешественник. Определеннее, чем буду говорить, сказать не сумею; но не будет в моих словах никакой самоуверенности, если скажу, что для тех, для кого туманен мой путеводитель — и наши страны останутся в тумане...»

Теза: «ты свободен в этом волшебном и полном соответствий мире». Твори что хочешь, ибо *этот мир принадлежит тебе*.

Снова, как в живописи Хуана Гриса, первое, что видит поэт, — это мир, полный «соответствий».

(Лоно метафор и катахрез для творчества обоих.)

И здесь же рядом такое же ограничение себя и своего творения... свободой. Ибо свобода тезы: «Твори что хочешь» — мнимая свобода, которая вне целенаправленности мысли неспособна плодотворно расширять творческий диапазон за узкие пределы только видимого, только слышимого, только смутно ощущаемого:

«Дерзкое и неопытное сердце шепчет: «Ты свободен в волшебных мирах»; а лезвие таинственного меча уже приставлено к груди...»

Миры, предстающие взору в свете лучезарного меча, становятся все более зовущими; уже из глубины их несутся щемящие музыкальные звуки, призывы, шепоты, почти *слова*. Вместе с тем они начинают *окрашиваться* (здесь возникает первое глубокое знание о цветах); наконец, преобладающим является тот цвет, который мне всего легче назвать пурпурно-лиловым (хотя это название, может быть, не вполне точно).

Золотой меч, пронизывающий пурпур лиловых миров, разгорается ослепительно...

Уже начинает сквозить лицо среди небесных роз; различается голос, возникает *диалог*...

Таков конец «тезы». Начинается чудо одинокого преображения.

Тогда, уже ясно предчувствуя изменение облика, как бы ощущая прикосновение чьих-то бесчисленных рук к своим плечам в лилово-пурпурном сумраке, который начинает просачиваться в золото, предвидя приближение каких-то огромных похорон, — теург (творец) отвечает на призывы:

В эту ночь золотисто-пурпурную,
Видно, нам не остаться вдвоем,
И сквозь розы небес что-то сдержанно-бурное
Уловил я во взоре Твоем*.

...Вся картина переживаний изменяется существенно, начинается «антитеза», «изменение облика», которое предчувствовалось уже в самом начале «тезы»...

Миры, которые были пронизаны... золотым светом, теряют пурпурный оттенок; как сквозь прорванную плотину, врывается синелиловый мировой сумрак (лучшее изображение всех этих цветов — у Врубеля) при раздирающем аккомпанементе скрипок и напевов, подобных цыганским песням...

Для этого момента характерна необыкновенная острота, яркость и разнообразие переживаний. В лиловом сумраке нахлынувших миров уже все полно соответствий, хотя их законы совершенно иные, чем прежде...

Переживающий все это — уже не один; он полон многих демонов...

...они рыщут в лиловых мирах и, покорные его воле, добывают ему лучшие драгоценности — всё, чего он ни пожелает: один — принесет тучку, другой — вздох моря, третий — аметист, четвертый — священного скарабея, крылатый глаз. Все это бросает господин их в горнило своего художественного творчества и наконец добывает искомое — себе самому на диво и на потеху; искомое — красавица кукла.

Итак, свершилось: мой собственный волшебный мир стал ареной моих личных действий...

Океан — мое сердце, все в нем равно волшебное... ..и передо мною возникло наконец то, что я (лично) называю «Незнакомкой»: красавица кукла, синий призрак, земное чудо.

...Незнакомка. Это вовсе не просто дама в черном платье со страусовыми перьями на шляпе. Это — дьявольский сплав из многих миров, преимущественно синего и лилового. Если бы я обладал средствами Врубеля, я бы создал Демона; но всякий делает то, что ему назначено».

Описанное для Блока — троякий образ творчества.

В нем как бы и блистательность и трагизм творчества вообще:

«...лиловые миры захлестнули и Лермонтова, который бросился под пистолет своею волей, и Гоголя, который сжег себя самого, барахтаясь в лапах паука; еще выразительнее то, что произошло на наших глазах: безумие Врубеля, гибель Комиссаржевской; недаром так бывает с художниками сплошь и рядом, — ибо искусство есть чудовищный и блистательный Ад».

И образ метода творчества вообще:

«Из мрака этого Ада выводит художник свои образы; так Леонардо заранее готовится черный фон, чтобы на нем выступали очерки Демонов и Мадонн; так Рембрандт выводит свои сны из черно-красных теней, а Каррьер* — из серой сетчатой мглы».

И не только попытки обрисовать (в виде «Бедекера») свой собственный метод, но и внутри него — становление сквозь не случайно избранную на данный случай стихию лилового, золотого и синего сквозного цветового аккорда известной творческой поры — центрального и сквозного образа Незнакомки, который, подобно ворону у Эдгара По, неизменно у него повторяется, но не рефреном в пределах одного стихотворения, а беспрестанно волнующейся темой, пронизывающей целые циклы творчества Блока.

Образ, повторяющийся так же неизменно, как образ Демона сквозь творчество Врубеля; и не случайно именно поэтому Блок и ставит их рядом — Демона и Незнакомку.

(«Если бы я обладал средствами Врубеля, я бы создал Демона; но всякий делает то, что ему назначено».)

Но вот процесс окончен.

Поэт стоит перед своим творением, осуществив горделивое «Твори, что хочешь».

Сотворив «себе самому на диво и на потеху» свое творение.

Для поэта оно — «совершившийся факт».

И, дальше, он пишет*:

«Я стою перед созданием своего искусства и не знаю, что делать. Иначе говоря, что мне делать с этими мирами, что мне делать и с собственной жизнью, которая отныне стала искусством, ибо со мной рядом *живет*¹ мое создание — не живое, не мертвое, синий призрак. Я вижу ясно «зарницу меж бровями туч» Вакха («Эрос» Вяч. Иванова), ясно различаю перламутры крыльев (Врубель — «Демон», «Царевна-Лебедь») или слышу шелест шелков («Незнакомка».) Но всё — призрак».

И вот поэта, которого тоже «захлестнули» и держат в своих объятиях «лиловые миры», начинает беспокоить его отрешенность от единственного реального и конкретного мира.

От мира действительности. Ему как-то маловато того, что он «сделал собственную жизнь искусством» (тенденция, проходящая очень ярко через все европейское *декадентство*).

И приходится сознаться, что:

1. Я бы поместил
разрядкой — ряд о м!
(С. Э.).

«При таком положении дела и возникают вопросы о проклятии искусства, о «возвращении к жизни», об «общественном служении»... о «народе и интеллигенции».

Делается поспешная и малоубедительная попытка приемом «соответствий» перекинуть мостик от собственной души и к революции, и к России:

«...в противовес суждению вульгарной критики о том, будто «нас захватила революция», мы противопоставляем обратное суждение: революция совершалась не только в этом, но и в иных мирах; она и была одним из проявлений помрачнения золота и торжества лилового сумрака, то есть тех событий, свидетелями которых мы были в наших собственных душах. Как сорвалось что-то в нас, так сорвалось оно и в России. Как перед народной душой встал ею же созданный синий призрак, так встал он и перед нами. И сама Россия в лучах этой новой... гражданственности оказалась нашей собственной душой».

Поток метафор.

Каскад катахрез.

Разлив «соответствий».

Почти что птицы Хуана Гриса, обменивающиеся крыльями с ветряными мельницами.

Но здесь птицы разлетаются с шумом.

А донкихотство оказывается на стороне ветряных мельниц.

Ибо перед нами не свиток стансов и не холст картины, а развернутое полотно истории Родины и Революции.

И по этому полотну пишется кровью, а не пластическими метафорами и риторическими соответствиями.

Здесь убедительна только «гражданственность» реального общественного поступка.

Классовой борьбы.

И сам же Блок, в конце концов, не может не сознаться:

«Все мы как бы возведены были на высокую гору, откуда предстали нам царства мира в небывалом сиянии лилового заката; мы отдавались закату, красивые, как царицы, но не прекрасные, как цари, и бежали от подвига».

Бежали от подвига...

Бегство.

Бегство от деяния, действия, служения, гражданственности.

И отсюда снова перед нами образец не до конца, не всеобъемлюще — ибо внеобщественно — решенного творческого акта.

И для завершения и увенчания ряда наших примеров примкнем к нему это недостающее через новое высказывание — сознательно-программно изложенное сквозь не менее сложный меандр творческого процесса другого поэта.

Звено это — звено сознательной установки.

И полную картину под этим знаком нам дорисуют высказывания Маяковского*:

«Наиболее действенным из последних моих стихов я считаю — «Сергею Есенину». <...>

Конец Есенина огорчил, огорчил обыкновенно, по-человечески. Но сразу этот конец показался совершенно естественным и логичным. Я узнал об этом ночью, огорчение, должно быть, так и осталось огорчением, должно быть, и подрассеялось бы к утру, но утром газеты принесли предсмертные строки:

В этой жизни умирать не ново,
Но и жить, конечно, не новей.

После этих строк смерть Есенина стала литературным фактом.

Сразу стало ясно, скольких колеблющихся этот сильный стих, именно — *стих*, подведет под петлю и револьвер.

И никакими, никакими газетными анализами и статьями этот стих не аннулируешь.

С этим стихом можно и надо бороться *только стихом*.

Так поэтам СССР был дан социальный заказ написать стихи об Есенине. Заказ исключительный, важный и срочный, так как есенинские строки начали действовать быстро и без промаха. Заказ приняли многие. Но что написать? Как написать?

...Осматривая со всех сторон эту смерть и перетряхивая чужой материал, я сформулировал и поставил себе задачу.

Целевая установка: обдуманно парализовать действие последних есенинских стихов, сделать есенинский конец неинтересным, выставить вместо легкой красоты смерти другую красоту, так как все силы нужны рабочему человечеству для начатой революции, и оно, несмотря на тяжесть пути, на тяжелые контрасты нэпа, требует, чтобы мы славили радость жизни, веселье труднейшего марша в коммунизм.

Сейчас, имея стих под рукой, легко формулировать, но как трудно было тогда его начинать.

...Я хожу, размахивая руками и мыча еще почти без слов, то укорачивая шаг, чтобы не мешать мычанию, то помычиваю быстрее в такт шагам.

Так обстругивается и оформляется ритм — основа всякой поэтической вещи, проходящая через нее гулом. Постепенно из этого гула начинаешь вытаскивать отдельные слова.

...Первым чаще всего появляется главное слово — главное слово, характеризующее смысл стиха, или слово, подлежащее рифмовке. Остальные слова приходят и вставляются в зависимости от главного.

...Одним из серьезных моментов стиха, особенно тенденциозного, декламационного, является концовка. В эту концовку ставят



А. Троицкий. «Молодой Маяковский» (1932)

ся удачнейшие строки стиха. Иногда весь стих переделываешь, чтобы только была оправдана такая перестановка.

В стихе об Есенине такой концовкой, естественно, явилась рефразировка последних есенинских строчек.

Они звучат так:

Есенинское —

В этой жизни умирать не ново,
Но и жить, конечно, не новей.

Мое —

В этой жизни помирать нетрудно,
Сделать жизнь значительно трудней.

На всем протяжении моей работы стихотворения я все время думал об этих строках. Работая другие строки я все время возвращался к этим — сознательно или бессознательно» («Как делать стихи?»).

Можно ли над этой статьей Маяковского проделать такую же до известной степени «детективную» работу вроде той, которая нам раскрыла под сверхрациональной и объективной маской анализа Эдгаром По собственного «Ворона» [суть] того истинного клубка волнений, которые управляли им при работе над стихотворением?

Есть ли здесь «второй план», «личный подтекст» под столь чеканно и объективно изложенной картиной того, «как делать стихи»?

Суперрационализация всегда несет в себе подозрение некоторого Deck-Gebilde¹.

Мы видели, в какой степени у Эдгара По его подчеркнутый рационализм служил средством убедить других, а прежде всего самого себя, в том, что пишет он необыкновенное и фантастическое вовсе произвольно и вовсе не потому, что он-де во власти «иррационального» и подчинен ему (в результате трагических черт унижительной биографии, алкоголизма и потребления опиума, которое подозревать имеются налицо все основания).

И мне кажется, что и на случае Маяковского имеет место тоже известный налет того же порядка.

Величие Маяковского при этом в том, что, несмотря на то, что здесь тоже не без (а, может быть, прежде всего!) известной [«навязчивости»] этой темы — хотя и не любви, а смерти, — величие в том, однако, и состоит, что, борясь с призраком смерти в самом малодушном ее аспекте — возможности лишить себя жизни самому, поэт оставляет ее не на уровне личного дела и ночного поединка внутри собственной души, но возводит эту тему на материале конкретного повода до высот обобщения на потребу обществу и на то, чтобы перебить ту вредоносную волну, которая начала разливаться в связи и по поводу печального события с Сергеем Есениным. (Смотри, помимо Маяковского, сплоченные выступления, наперекор этому разливу, групп организованной комсомольской общественности, групп литераторов и критиков — выступления, со-

1. ...маскирующего образа (нем.).

хранившиеся в ряде специальных сборников, относящихся к годичной катастрофы с Есениным*.)

Ведь как ни удивительно и как ни странно — монолитный и зычный Маяковский не избежал в личном характере многих и многих черт интеллигентного неврастенизма.

И то, как он героически превозмогал и преодолевал их, обращая все в дело «гражданственного служения», нисколько не умаляет, а, наоборот, возвышает значение личности того, кто был и остается лучшим поэтом своего и нашего времени.

Кто помнит Маяковского по эстраде, не мог не поражаться поразительному самообладанию В.В., блистательной его находчивости, беспощадному полемическому мастерству, с которым он «рубал» оппонентов направо и налево (оппонентов, наседавших и справа, и слева!).

И как не вяжется этот громобойный образ трибуна с закулисным обликом Маяковского перед самым выступлением — на таком градусе нервозности, при котором только последовательный атеизм В.В., казалось, удерживал его от того, чтобы не креститься мелкими крестиками перед выходом на подмостки, как это делают особенно нервные артисты (иногда предательски бросая из-за кулисы на задник очертания своего крестящегося силуэта. Не забуду в этом плане одного из спектаклей «Адриенны Лекуверр» в Камерном театре!).

Витают ли где-либо навязчивая мысль смерти над боевым арсеналом его стихов?

Это потребовало бы чрезмерной кропотливости малопроизводительной и еще менее общественно-полезной работы.

Напомню лишь по собственному живому воспоминанию, как именно в этой интеллигентской покорности смерти как исходу из противоречий Маяковского при мне как-то совершенно неожиданно при выступлении его в Политехническом музее обвинил вовсе никому не ведомый, даже не молодой товарищ в кожаной куртке, с упреком процитировавший ему в лицо — с бумажки! — строчки о том, как шею его «обнимет колесо паровоза»*.

С обычным своим полемическим задором и озорством покойный В.В. здесь же расшиб своего противника уже не помню какой именно аргументацией.

Но первое, что всплыло мне на память о Маяковском, когда в 1930 году до меня в Париж дошло известие о его трагической кончине, был именно этот упрек вовсе рядового его читателя, но, видимо, с большою остротой слуха нового человека восходящего класса, уловившего за много лет вперед звучание этого мотива, который с годами разросся до одной из крупнейших трагедий современной русской литературы.

Я мог вспомнить по поводу этого известия очень многое, ибо много и встречался и сталкивался с Маяковским*, начиная с первой встречи еще в Водопьяном переулке, через «Леф», «Новый Леф», с которым я порывал, через более поздние Сокольники и

Таганку, если вспомнить его по признаку квартир, или Дому учебных, Политехническому музею, Залу Консерватории, клубу «Домино» на Тверской, помещению бывшего театра Зона и бесчисленных заводских аудиторий, если считать по эстрадам, которые были своеобразной хронологией в его личной и боевой биографии.

Но именно этот стих, прочитанный давным-давно в Политехническом музее кем-то неведомым — с помятой бумажкой в руках, — немедленно встал передо мной...

И под этим углом зрения даже местами «трезвость» (недаром так отчетливо высекающая именно это слово отдельной строкой) статьи «Как делать стихи?» звучит еще более отчетливо и еще более достойна уважения как полное подчинение «собственной теме» теме общественной, как полное отведение этой личной темы за рамки статьи; статьи, целиком предоставленной вопросу целенаправленного служения своему классу стихами и увлекательной картине того, как взволнованная идейность установки расцветает узорами и изломами ритма и облекается системой словесных образов.

Высказанные здесь соображения должны лишь навести на мысль о том, что исходный поток эмоции, в дальнейшем выковавшийся в один из прекраснейших декларативных документов о служении общественному делу со стороны поэта-гражданина, глубоко связан с темой персональной, мучительной, трагичной.

И величие поэта в том, что и восторг свой, и страдания, и солнечную озаренность свою наравне с трагедийными элементами психической подспудности он в равной степени вдохновенно облекает в могучую зычность и звонкость покоряющих образов на пользу и в интересах общего дела, «социального заказа», безоговорочного служения своей социалистической стране.

И глубина и страстность самого произведения на том и строится, что неразлучно связаны друг с другом и личная эмоциональная тема, и революционная сознательность, преобразующая ее в ту непреходящую общественную ценность, чем являются стихи «На смерть Есенина» в общем контексте творений Маяковского.

Может быть, можно было бы и не обращаться к другим (предыдущим) примерам, раз здесь нужнейшее нам звено изложено полно и обстоятельно?

И все-таки — нет.

Во-первых, в высказываниях по тем областям единого и полного творческого процесса, которые доминируют над остальным в предыдущих описаниях (а иногда предстают в них как исчерпывающие и исключительные), Маяковский крайне скуп и аскетичен.

Он делает развернутый упор на установку и общественную целенаправленность. И этой стороной он нам особенно дорог и близок.

И во-вторых, помимо этого он раскрывает картину своего творческого процесса по преимуществу в области чисто ритмической и словесно-образной.

Сферы цветового образа он не касается вовсе, а между тем вопросы образного разрешения темы являются основной проблемой настоящего нашего разбора.

И в интересах этой проблемы надо из высказываний Маяковского отнести, переводя их на язык красок, все те соображения, которые он излагает по поводу неразрывности ритмического хода своих стихов с исходной их тезой, все те перипетии, которые в своем становлении претерпевает возникновение ритмического образа.

Примерно так же выковываются (как мы это видели выше) очертания, ограничения и наполнения цветовой палитры в том, что мы понимаем под термином драматургии цветового кинематографа...

О СТЕРЕОКИНО

Сейчас встречаешь очень много людей, которые спрашивают:
— Вы верите в стереокино?

Для меня этот вопрос звучит так же нелепо, как если бы меня спрашивали: вы верите в то, что после ноль часов будет ночь, что с улиц Москвы сойдет снег, что летом будут зеленые деревья, а осенью — яблоки?

Что после сегодня — будет завтра!

Сомневаться в том, что за стереокино — завтрашний день, это так же наивно, как сомневаться в том, будет ли завтрашний день вообще!

Однако что дает нам в этом такую уверенность? Ведь то, что мы пока видим на экране, это — не более чем одинокие робинзонады!

И почти символично, что лучшее из того, что мы пока видели, — это именно экранное жизнеописание... Робинзона Крузо*.

Но то, что мы увидели здесь в первую очередь, — пока что не более чем тот плот Робинзона внутри самой картины, который старается проскользнуть между лианами зарослей (один из наиболее убедительных стереокадров в фильме Андриевского) — [подобными «зарослями»] в судьбах стереокино являются сонмы еще не преодоленных трудностей.

Но близок день, когда в порты стереокино устремятся уже не только плоты отдельных робинзонад исканий, но на место их придут стройные галеры, фрегаты и галионы, мощные крейсера, броненосцы и дредноуты уже достигнутого.

Почему же, однако, об этом можно говорить с такой уверенностью?

А потому, что действительно живучи только те разновидности искусства, сама природа которых в своих чертах отражает элементы наших наиболее глубоких устремлений.

Мне кажется, что для особенностей отдельных разновидностей искусства это так же верно, как и для сюжетного содержания произведений и принципов художественного их оформления.

В этом случае «содержательны» не только сюжет, не только средства, которые его оформляют, но и черты самой природы того искусства, с которым имеешь дело.

И если в природе самих особенностей того или иного искусства не отражено поглощение каких-то наших очень глубоко заложенных устремленностей — искусство это как разновидность обречено на гибель.

Выживают только те его разновидности, строение и свойства которых отвечают этим глубоко заложенным внутренним органическим тенденциям и потребностям как зрителя, так и творца.

Так безнадежно и неумолимо погибает на наших глазах, например, так называемое «беспредметное» искусство.

А рядом с ним существует и продолжает существовать в течение столетий не менее «бессюжетное» искусство — цирк*.

Беспредметное искусство могло просуществовать недолго, как отражение опустошенности погибающего класса, его породившего.

Но стать независимой отраслью или разновидностью, способной самостоятельно развиваться рядом с прочими искусствами, оно, конечно, не могло.

И это потому, что оно не несет ответа на внутреннюю познавательную потребность всякого прогрессивно настроенного человека.

А рядом «выживает» цирк.

И причина его многовековой жизнеспособности в том, что он не ставит перед собой задач познания жизни, предоставляя делать это гораздо более совершенным разновидностям искусства, но ограничивает себя показом ловкости, силы, владения собой, волевой целеустремленности и смелости.

И как раз в этом находит неизменный живой отклик в заложенных в нашей природе естественных устремлениях к наиболее полному гармоническому развитию воли нашей и физических наших свойств.

Можно ли говорить о том, что принцип трехмерности в пространственном кинематографе так же полно и последовательно отвечает каким-то в нас заложенным запросам?

Можно ли утверждать, что человечество в своем стремлении к реализации этих запросов столетиями «шло» к стереокино как к одному из наиболее полных и непосредственных выражений таких устремлений?

Мне кажется, что — да.

И мне хочется попробовать вскрыть природу этой устремленности, взглянув на те исторические разновидности, через которые искусства прежних времен осуществляли это стремление, прежде чем в техническом чуде стереокино осуществило его в наиболее наглядной и полной степени и форме.



Для этого прежде всего охарактеризуем природу самого технического феномена стереокино.

В двух словах отметим то, что прежде всего поражает зрителя при первой встрече со стереоскопическим кинематографом.

Стереокино дает полную иллюзию трехмерности своих изображений.

При этом иллюзия эта так же до конца убедительна и не вызывает ни малейшего сомнения, как не вызывает и тени сомнения в обыкновенном кинематографе тот факт, что экранные изображения действительно движутся. И иллюзия пространства в одном случае и движения — в другом совершенно так же непреложны даже и для тех, кто прекрасно знает, что в одном случае мы имеем дело с пробегающей перед нами россыпью отдельных неподвижных фаз, взятых из цельного процесса движения, а в другом — не более как с хитро продуманным процессом наложения друг на друга двух нормально плоских фотоизображений одного и того же предмета, лишь одновременно снятых под двумя чуть-чуть различными углами зрения.



«Марфа на купальном
дворе» и
«Сельхозснабкредмаш»
(кадры из фильма
«Генеральная линия»)

Тут и там — результаты пространственной и двигательной убедительности так же сокрушительно совершенны, как неоспоримо подлинными и живыми нам кажутся и сами персонажи фильма, хотя мы прекрасно знаем, что они не более как бледные тени, запечатленные фотохимическим путем на километр[ах] желатиновой ленты.

Есть три вида стереозффекта.

Либо изображение остается в пределах нормального кино подобию плоского горельефа, балансирующего где-то в плоскости зеркала экрана.

Либо изображение устремляется в глубину экрана, увлекая зрителя в невиданную ранее его глубину.

Либо, наконец (и в этом самый ошеломляющий его эффект), — изображение, ощущаемое реальной трехмерностью, «вываливается» с экрана в зрительный зал.

Паутина с гигантским пауком висит где-то между экраном и зрителем...

Птицы вылетают из зрительного зала, влетая в глубину экрана, или покорно рассаживаются над головами зрителей по проволоке, которая реально и осязательно протягивается от того, что когда-то было «плоскостью экрана», до... проекционной будки.

Кругом свешиваются ветви, въезжая в зрительный зал.

В объятия зрителя сквозь рамку экрана прыгают пантеры и пумы. И т. д., и т. п.

Если попристальнее всмотреться в непосредственного предшественника стереокино — в кинематограф двухмерный, то легко, конечно, убедиться в том, что в стереокинематографе получили только наиболее совершенное выражение те же самые устремления, которые присущи кинематографу с самого момента его зарождения.

Так было и со звуковым кинематографом, который явился окончательным воплощением для целого ряда тенденций немого кинематографа, которому в системе мимической игры артистов, строе звуковых ассоциаций изображения и специфических формах монтажа приходилось далеко не полно воплощать то, что с легкостью делали на новом этапе произносимое слово, реально заснятый шум, мелодический и ритмический строй музыки.

Так было и с приходом в кинематограф цвета. Здесь цветовой кинематограф подхватывал и возводил до степени нового качества выразительные возможности, уже намеченные в кинематографе ограниченной черно-серо-белой палитры.

Стереокино здесь подхватывает не только тенденцию техники, неизменно старавшейся добиться объективов, способных наиболее совершенно раскрывать глубину изображения.

Стереокино подхватывает еще и тенденцию — композиционными средствами добиваться того же самого.

Наиболее эффективным на этих путях был и остается тот тип так называемой «первопланной композиции», которая до сих пор остается одним из моих любимых видов пластической выразительности.



«Казнь пеонов» и
«День мертвых»
(кадры из фильма «Да
здравствует Мексика!»)

В более сдержанной форме — это простой учет «активного» второго плана: учет того, что происходит в глубине при общей концентрации внимания на переднем плане.

В период немого кинематографа это очень внимательно и изысканно делал в Америке Эрих фон Штрогейм*.

При этом надо отметить, что в его работах этот «второй план» ограничивался не только бытовой мотивировкой обстановки действия, но «фон» у него всегда играл роль как бы решенного пластическими средствами музыкального аккомпанемента.

Так, например, через всю картину проходили фоном для ее крупных планов элементы ярмарки — и в первую очередь карусель (в одной из картин Штрогейма с Мэри Филбин, когда-то очень давно показывавшейся у нас).

И в тон их роли как бы музыкального сопровождения главному действию [карусель] приглушена бесфокусностью, в которой [ее] чертит объектив.

Однако тот вид «первопланной композиции», который я имею здесь в виду, идет в этом отношении дальше.

Описанный случай как бы добивается того, чтобы передний план не вырывался из глубины, не отрывался от нее. Иначе строится интересующий меня здесь тип композиции.

Здесь, наоборот, все направлено к тому, чтобы разъединить пассивное сосуществование переднего плана и глубины.

Все направлено к тому, чтобы как можно более резко обособить каждый из них и воссоединить их по-новому — через взаимный композиционный учет разработки каждого из них.

Разный расчет при съемке заставляет изображение становиться то бесконечно раздвигающимся в стороны и вглубь — Пространством,

то материально надвигающимся на зрителя реально ощущаемым трехмерным — Объемом.

И то, что мы привыкли видеть изображением на плоскости экрана, внезапно «заглатывает» нас в невиданную ранее заэкранную даль или «вонзается» в нас никогда прежде с такой силой не осуществимого «наезда».

Здесь не столько передний план, которому «подыгрывает» фон, сколько динамическое — драматическое! — взаимодействие переднего плана и глубины, из которой как бы активно проступает, вырывается передний план, выделяющийся из глубины, как бы противопоставляющейся ему и через композиционный учет этого противопоставления приобретающей с ним новое активное композиционное единство. И подчеркнутая равно резкая видимость переднего плана и глубины как бы особенно резко подчеркивает иное качество задач, которые себе ставит этот тип композиции.

Практически подобный кадр строился на чрезвычайно резком выдвигании вперед переднего плана, взятого очень крупно (сверхкрупно) при сохранении почти полной фокусности глубины,

(Фокусность глубины при этом смягчалась никак не в ущерб [ее] видимости, а лишь в той степени, как этого требовала воздушная перспектива, — в интересах максимального отделения глубины от переднего плана.)

Такой кадр через ощущение громадного интервала между размером фигур, предметов переднего плана и глубины уже чисто масштабными средствами дает максимальное ощущение иллюзии уходящего вглубь пространства.

Этому ощущению еще способствует свойство короткофокусного объектива («28») прочерчивать перспективу, [заставляя ее] искаженно-подчеркнуто сбегаться вглубь.

Эта особенность объектива «28» — кстати сказать, единственного в те времена способного одинаково в фокусе рисовать как деталь переднего плана, так и весьма углубленную даль* — способствует тому, что масштаб предметов по мере удаления от аппарата изменяется чрезвычайно быстро, а предметы в глубине становятся сверхминиатюрными.

Привлекательность средств подобной композиции одинаково сильна как в тех случаях, когда оба плана (глубина и передний план) «сюжетно» противостоят друг другу, так и в тех, когда они едины по тематической слиянности материала. Как и всегда, в вопросах композиции они равно убедительны для разрешения прямо противоположных задач.

В первом случае — это максимально мыслимое внутри одного кадра противопоставление не только планов действия, но и самих категорий объема (округлость переднего плана) и пространства (глубина).

И в таком случае эти средства композиции сильнейшим образом выражают конфликтное раздвоение внутри темы. (Например: полководец, с первого плана вглядывающийся в даль — в глубь кадра, откуда ожидается наступление противника.)

Во втором случае средства подобного же построения с легкостью ассимилируются в представлении об единстве частного (детали переднего плана) и общего (целого, занимающего глубину).

(Например: первый план барабана, выбивающего дробь марша, которым через кадр движутся лавиной войска.)

Конечно, акцент того, в каком аспекте будет воздейственно прочитываться такое построение в разных случаях, зависит в первую очередь от сюжетного контекста, но в очень большой степени и от обработки остальными средствами пластической выразительности.

(Значительную роль здесь будут играть цветовая и световая характеристики планов, тональная и линейная их разработка — мягкость и резкость, угловатость и округлость и т. д. и т. д.)

Особенно драматически впечатляющи, конечно, те случаи, когда композиция объединяет оба случая.

Таков, например, случай, когда тематическое единство содержания первого плана и глубины пластически решено в самом рез-



«Крестный ход
в Александрову
слободу» (кадры
из первой серии
«Ивана Грозного»)

ком противопоставлении — и цветом и масштабом — между фоном и элементом переднего плана.

Так именно разрешен один из наиболее впечатляющих кадров первой серии «Ивана Грозного».

Это достаточно запоминающийся — кульминационный — монтажный кусок в сцене, когда народ крестным ходом приходит в Александровскую слободу звать Ивана обратно на царство.

Кадр построен на необъятном снежном поле с черной тоненькой змейкой крестного хода из глубины.

На этот фон сверху — из-за кадра — опускается наклоняющийся в своем согласии вернуться в Москву гигантский профиль Ивана (верх головы и затылок — срезаны).

Здесь при самом резком масштабном и цветовом пластическом противопоставлении царя и крестного хода их объединяет внутреннее содержание сцены единства царя с народом, игровой элемент наклона головы, дающей согласие, и линейное соответствие очертаний царского профиля и контура движения крестного хода.

Особенно широкую «моду» на этот композиционный прием ввела в кинематограф моя картина «Старое и новое» (1926–1929).

Именно здесь он особенно разрабатывался и обследовался¹, хотя отчетливо вспоминаю первые свои попытки на поприще подобной композиции еще в 1924 году при работе над «Стачкой»; попытки успехом не увенчались ввиду отсутствия в то время в арсенале моих технических средств... объектива, способного на подобную съемку!

Весьма «сенсационными» были и аналогичные построения кадров в нашей мексиканской картине, снимавшейся сразу же после «Старого и нового» (Мексика, 1931–1932).

Там в сценах «Дня мертвых» комбинировались первые планы картонных черепов с общим планом колеса смеха в глубине, а иногда кадр по диагонали совмещал профиль мексиканки с общим видом... целой пирамиды.

С той поры подобная манера композиции кадра считается чуть ли неотъемлемым признаком моей композиционной стилистики.

Однако очень часты подобные построения и в работах Уильяма Уайлера*.

Не знаю, следует ли здесь говорить о влиянии.

Тем более что у Уайлера этот композиционный прием обычно мало связан с вопросом тематической выразительности и даже довольно редко служит целям сугубо заостренного сюжетного раскрытия.

Поэтому подобные образцы в его работах значительно более сдержанны по форме и чаще всего просто ласкают глаз этой, на мой взгляд, очень органичной для кинематографа манерой компоновать кадры, которой он владеет с большим совершенством.

Таковы у Уайлера, например, бесчисленные кадры в прекрасном фильме «Иезавель» (1938), снятые то сквозь колеса подъехавшего экипажа, то — сквозь расставленные ноги пьяницы около стойки бара и т. д.

1. В этой же картине фигурирует образ «бюрократической машины», которая, заполняя собой весь экран и почти что вываливаясь из него, была представлена в виде грандиозного, небывалого и пугающего индустриального сооружения. На самом же деле это была всего-навсего каретка обыкновенной пишущей машинки, но искаженно снятая объективом «28» согласно «всем правилам» первопланной композиции!

1. О самих принципах первопланной композиции кадра можно здесь отметить, что связь она имеет не только с переходом в область стереокино.

Принципы ее теснейшим образом связаны еще и с монтажом.

Еще очень давно я писал, что монтаж есть скачок в новое измерение по отношению к композиции кадра*. То есть, другими словами, что внутрикадровый конфликт на определенном градусе драматического напряжения «разламывает» рамки кадра и превращается в монтажный стык двух рядом стоящих самостоятельных кадров.

Кадр типа первопланной композиции, как я его понимаю, и есть, собственно говоря, та крайняя степень внутрикадрового напряжения, после которого ему только и остается «взорваться» в два самостоятельных монтажно сталкивающихся новых кадра.

Первопланный барабан одного из наших примеров при желании повысить интенсивность выразительности куска вырезает в самостоятельный кадр крупного плана барабана, который пойдет в монтажную перерезку сдвигающимися войсками. А пейзаж глубины из другого примера отделится от первоначального кадра в самостоятельный пейзаж, который станет в монтажной форме вслед за крупным планом глядящего вдаль полководца.

Но еще любопытнее другая «историческая» функция этого типа композиции.

Она — по крайней мере лично мне — очень помогла освоению принципов... звукозрительного контрапункта.

Не уступают им по чисто пластической выразительности и кадры более поздних «Лисичек» [по пьесе] Лириан Хеллман, где пользование объективом «28» доведено почти что до злоупотребления, но где имеется и особенно запоминающийся великолепный кадр, в котором на фоне позади крупного плана затаившей дыхание убийцы Бэтт Дэвис падает на лестнице в глубине умирающий Герберт Маршалл*.

Уайлер здесь стоит на полпути между манерой Штроейма (у которого он когда-то работал ассистентом) и значительно более поздней работой Орсона Уэллса, который в «Гражданине Кейне» доводит самый прием местами до трюка и абсурда*.

В живописные предтечи подобной композиции кадра следует, конечно, отнести Эдгара Дега и Тулуз-Лотрека, как и композиционную манеру тех японцев, которые оказали на них в этом отношении несомненное влияние*.

Раннее мое увлечение как теми, так и другими, вероятно, в свою очередь помогло мне выработать мой личный подход в принципах описанного метода «первопланной композиции».

Так или иначе — мы видим, что особенностью стереокино теснейшим образом связаны с эстетикой самых близлежащих областей двухмерного кино. И даже глубже — с определенной областью первопланной композиции в произведениях как западной, так и восточной живописи¹.

Тут, может быть, интересно отметить тот факт, что большинство образцов подобной композиции из области «плоского» кинематографа пока что по впечатляющей своей силе превосходят то, чего по чисто техническим своим возможностям до сих пор не достигло стереокино.

Это объясняется в значительной степени тем, что технические возможности стереосъемки пока что скованы возможностью применять всего лишь только один — и притом наиболее невыразительный — объектив: «50».

Но тем не менее, пусть еще не до конца совершенно, именно стереокино дало нам как физически ощутимую реальность те два пространственных устремления, к которым всеми доступными ему средствами давно уже «рвался» двухмерный кинематограф.

Способность с интенсивностью — никогда прежде не имевшей такую силу — «втягивать» зрителя в то, что было когда-то плоскостью экрана, и не менее реально и сокрушительно «обрушивать» на зрителя то, что прежде оставалось распластанным по зеркалу его поверхности.

— Ну и что же? — спросите вы. — Почему эти две «удивительные» возможности стереозэкрана должны иметь нечто сугубо привлекательное для восприятия зрителя?

[И почему бы этим чертам к тому же отвечать каким-то «заложенным в зрителе органическим устремлениям», каким-то «глубоким потребностям человеческой природы»?]

Действительно, от двупланной композиции двух различных пространственных измерений было как-то естественно переходить в аналогичную же двупланную композицию, где сами измерения уже принадлежат к разным областям, к двум разным «сферам»: к области изображения и к области звука.

Я думаю, что мои интенсивные поиски «соизмеримости» звука и изображения и нахождение принципов ее через равно основоположный для обоих исходный «жест» целиком растут из привычки моей и внутри самого изображения всегда работать в порядке композиционного сочетания двух планов разных измерений, разных масштабов, разной пластической выразительности.

И в конечном результате звукозрительный кадр (монтажный кусок с наложенной на него фонограммой) есть совершенно отчетливо выраженная новая стадия развития внутри понятия первопланной, а по существу — двупланной композиции.

Очень любопытно, что только из круга подобных представлений рождаются и правильные принципы взаимоотношения предмета и связываемой с ним окрашенности в том виде, как они могли лечь в основу эстетики цветового кинематографа. Но об этом — особо и в другом месте*.

1. Хотя эти начала входят в общую концепцию китайского космоса как одна из пар противоположностей, наравне со светом и мраком, холодом и теплом, твердостью и мягкостью, подвижностью и статикой и т. д. и т. п.

Если бы подобный вопрос был поставлен философу-даоисту древнего Китая, то он, не задумываясь, объяснил бы силу этой привлекательности тем, что здесь в самой природе стереокино в порядке особой наглядности обнажена сущность тех двух мировых начал — позитивного и негативного, на единстве и взаимном проникновении которых держится и развивается вся система мировых явлений.

Здесь, действительно, как нигде, наглядны эта связь и это единство между позитивным объемом и его негативностью — пространством, понятым как объем, взятый «изнутри»; равно как и между позитивным пространством и его противоположностью — объемом, если рассматривать объем в качестве негативного аспекта пространства — то есть как «внешнюю» оболочку «куска» пространства, заключенного им внутри себя.

И, конечно, ни в каком искусстве — и на протяжении всей его истории — не может быть примера, чтобы так динамически совершенно — и к тому же в процессе реального движения — объем переливался бы в пространство, пространство в объем, и оба они врезались бы друг в друга, соприсутствуя в одновременности.

В этом смысле кинематографу уступает и архитектура, где подчас мощная симфония взаимной игры массивов и пространственных очертаний просторов в динамике и смене своей прикованы к темпу и последовательности, в которых сквозь архитектурный ансамбль заблагорассудится двигаться зрителю, только этим путем способному пронизывать ансамбль — динамически.

Учение китайской философии о взаимном проникновении начал активных и пассивных, негативных и позитивных как основе всего сущего — в западной интерпретации обычно вульгаризируется до степени низведения этих принципов до поверхностного истолкования их просто в качестве начал Мужского и Женского¹, низводя тем самым всю космическую концепцию китайцев к проекции в космосе лишь узко биологических данных своей житейской практики.

Сама эта установка, однако, гораздо более характеризует собою не древний Восток, а дряхлеющий Запад, сам скатывающийся в последние десятилетия к любым видам философской интерпретации действительности, лишь бы эти интерпретации были по возможности далеки от... социального их понимания.

И доживи до стереоскопического кинематографа Отто Вейнинггер или Зигмунд Фрейд, они в этой «особенности» стереокино, конечно, усмотрели бы в первую очередь наиболее рельефное «символическое» воплощение этих великих и вечных стимулов мужского и женского начал, согласно их учениям, «единственных основоположных стимулов всего человеческого развития и бытия»*.

Я отнюдь не отрицаю соблазнительности подобных «символических» интерпретаций особенностей стереокино для соответственно «повернутых» мозгов, но все же полагаю, что основы истинной притягательности основного феномена стереокино надо искать в совсем ином направлении.

По принадлежности к разряду зрелищных искусств стереокино приходится, конечно, зачислить не только во внучатые племянники изобретений Эдисона и Люмьера, но и куда-то в пра-правнуки театра, для которого оно в сегодняшнем своем виде явится наиболее молодой и новой ступенью его стадийного развития.

И загадку действенности принципа стереокино (если таковая имеется) надо искать, конечно, здесь, сквозь историю театра в одной из основных тенденций его, пронизывающей эту историю на всех почти его этапах.

Какова же эта тенденция?

И откуда берет она свое начало?

Если окинуть «орлиным взглядом» историю театра от истоков его до наших дней, то и в этой истории развития мы обнаружим все те же неизбежные три сменяющие друг друга фазы, как и в любой иной истории развития какой угодно другой области.

Первоначальное единство.

Наступающий раздвой.

Тенденция к воссозданию этого первичного единства и реализация подобного воссоединения во все развивающихся и повышающихся формах новой качественности подобного воссоединения.

На какой бы частности из многообразия их слагающего театрального зрелища мы ни остановили своего внимания — везде мы сумели бы проследить пофазную смену этих же этапов развития.

Будь то проблема единства образа и исполнителя — мы увидим его то в формах, где исполнитель еще и не думает кого-либо изображать, но выступает как «сам» и прежде всего «сам» и исчерпывающе «сам».

И для этого даже не надо восходить к участникам первичных хороводов и плясок: ведь эти же черты сохранились и по сей день, и не только у «герлс» или девушек из кордебалета, цирковых атлетов или канатоходцев, Мистангетт или Ракель Меллер*.

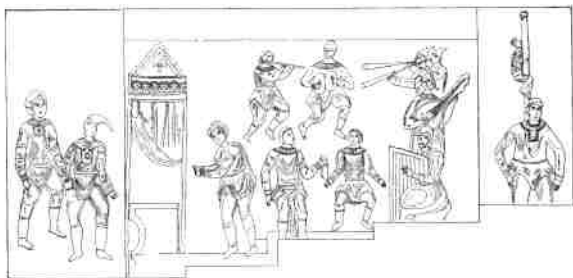
Сюда же примыкает и все то крыло артистических школ, которые «подминают» ситуацию и пьесу «под себя», под свою индивидуальность, вместо того, чтобы стараться «войти», воплотиться в образ представляемого персонажа — быть прежде всего «им», а не неизменным «собой», всегда, везде, сквозь все одинаковым и неизменяющимся!

Здесь мы могли бы проследить фазу, где соответствующий этап театра — условного театра — горячо станет проповедывать связь актера и образа в формах... маски, полусъехавшей с лица исполнителя, то есть [игру] на разрыве и на сознательном раздвое между исполнителем и нарочито, вне всякой «иллюзии» представляемым им персонажем*.

С тем, чтобы затем, в творчестве Станиславского и Шаяпина или Хмелева и Черкасова в более новые времена* снова вернуться к новому, органически неразрывному единству между образом и носителем образа, но здесь уже не на базе недифференцированного и неосознанного первичного единства, но в порядке достиже-

ния высшего мастерства актерского лицедейства — полного перевоплощения в образ.

Те же фазы по-своему проходит по всем стадиям и техника драмы; и проблема современности и историчности костюма; декламация и сценический речитатив в сопоставлении с бытовой интонацией; проблема смены места действия, эстетика сценического освещения и т. д., и т. п.



Скоморохи. Фреска Собора св. Софии в Киеве (XI в.)

Но из всего этого многообразия меня сейчас здесь прежде всего интересует этот же вопрос в разрезе соотношений и связи между зрелищем и зрителем.]

И если мы выше обнаружили главные признаки стереокино под знаком того, как экранное зрелище из него «вонзается» в зрительный зал и, в свою очередь, «заглатывает» его — зрителя — «в себя», то совершенно естественно искать ответа на интересующий нас вопрос

именно по линиям взаимосвязи и взаимодействия зрелища и зрителя сквозь перипетии исторического развития театра.

Здесь эти взаимоотношения сразу же сгруппируются по трем фазам.

От стадии первичного неразделенного существования зрелища, не знающего еще деления на зрителя и лицедея, — к раздвоению его на участника и созерцателя.

И от этой фазы к новому воссоединению действия и аудитории в некоторое органическое целое, в котором зрелище пронизывало бы зрительскую массу и вместе с тем вовлекало бы ее в себя.

Каждая из фаз представлена на протяжении истории ярко и выразительно.

Первичная общность и нераздельность действия и аудитории на стадии «соборных» форм первоначальных коллективных «действ», коллективных церемониалов или обрядов.

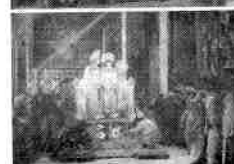
Одинаковых в этом — будет ли это касаться форм древнейшего дифирамба, теряющегося в глубине веков, или коллективных ритуалов Сиамы и Бали*, пережиточно бытующих еще в середине прошлого столетия в том самом виде, как они существовали, вероятно, с доисторических времен.

Сюда относятся дошедшие до нас из-под пера американки-губернантки при банкокском дворе шестидесятых годов* описания коллективных действий и процессий с поголовным участием в них всего городского населения.

И в этих же процессиях удивительные средства реализации якобы по ходу процессии динамически сменяющегося воображаемого



Три отрока и Шут-Халдей. Эскиз к эпизоду «Пещное Действо» фильма «Иван Грозный»



*Пещное Действо
(кадры из второй серии
«Ивана Грозного»)*

места действия через посредство «звуковых декораций», сопутствующих ее движению:

специальные звукодеи посредством криков или причудливых инструментов то подражают пению и крику обезьян и птиц — и тогда считается, что процессия проходит сквозь лес, или же они имитируют в звуках морской прибой — и тогда процессия полагается проходящей по поверхности водных просторов. И т. д., и т. д.

В таком же роде, как недифференцированные «коллективные действия», могут рассматриваться и потоки паломников, на коленках всползающих на пирамиды, увенчанные католическими соборами, что мне приходилось самому видеть в Мексике.

На пути паломников — на отдельных поворотах их пути — стоят каменные напоминания о «двенадцати станциях» на пути Христа к Голгофе.

И около каждого из этих знаков толпа паломников внутренне в мыслях прочитывает соответствующий эпизод из всем одинаково известной драмы о страстях господних.

В дальнейшем, совершенно подобно тому как в жизни дифирамб распадается на действующих, то есть исполняющих, и сочувствующих, то есть созерцающих, — так и здесь эти каменные напоминания оживают сперва «живыми картинами», инсценированными в алтарной части собора, с тем чтобы в скором будущем начинать играть живыми эпизодами сценического действия мистериальных спектаклей.

Уже не паломники, а зрители (которых не без основания и позже иногда продолжают обозначать этим же термином: вспомним масовые «паломничества» на Вагнеровские фестивали в Байрейт или ежегодные потоки «паломников» на рейнгардтовские спектакли в Зальцбурге!), «настоящие» зрители, жадные до зрелища, теснятся перед этими подмостками, на которые, отделяясь, перешла зрелищная сторона прежнего единого коллективного действия, резко разделив функции «участия» и «соучастия» на две самостоятельные половины, между которыми прочертилась непримиримо разъединяющая их линия рампы...

И замечательно, что почти сразу же с наступления этой второй решающей фазы в истории театра — с момента «раздвоя» на зрителя и участника — начинается «тоска» по воссоединению этих двух разобщенных половинок!

И [это] не только в новейшее время, но и на протяжении всей истории театра, которая в бесчисленных образцах театральной техники прошлого сквозь века, на каждом почти шагу неизменно и последовательно раскрывает все одну и ту же разную по своим формам, но единую в своем устремлении тенденцию «перекрыть» этот разрыв — «перекинуть мост» через «пропасть», отделяющую зрителя от актера.

Попытки эти группируются от самых «грубо материальных» внешних приемов распланировки места зрелища и действия и сце-

нического поведения лицедеев вплоть до самых тонких форм «переносного» воплощения этой мечты об единстве зрителя и актера.

Причем тенденция «внедриться» в зрителя и тенденция «втянуть» зрителя в себя и здесь неизменно и равноправно соревнуются, чередуются или стараются идти рука об руку, как бы предвещая те две особенные возможности, которые являются основными признаками самой технической природы основного оптического феномена стереокино!

Но не будем в наших утверждениях голословны. И постараемся в порядке беглого экскурса через разные этапы развития театра проследить, как в разных случаях реализовалась эта «сквозная» тенденция к воссоединению зрителя и лицедея, зрительного зала и подмостков, зрительских масс и самого зрелища.

Наиболее отчетливый «след» первоначального неразделенного единства зрителей и исполнителей, конечно, сохранился в античном театре.

Здесь в почти еще полном окружении действия на орхестре концентрически расположенными кругами зрителей, размещенных по ступенчато возвышающимся венцам, представлен как бы в гигантском увеличении тот естественный «кружок», в который естественно становятся вокруг лучшего из танцоров остальные танцующие, остановленные в своем собственном танце его превосходством, с тем чтобы любоваться его совершенством.

Где бы это ни случилось — в обстановке деревенского пляса, или [в] негритянском дансинге в Гарлеме, или даже в бальном зале, — везде и во всех случаях круговое размещение вокруг лучшей пары или лучшего танцора возникает совершенно естественно.

И форма расслоения «по кругу» на действующих и заглядывающихся — это совершенно естественная первоначальная форма «раздвоения» единого танцующего коллектива на зрителей и исполнителей.

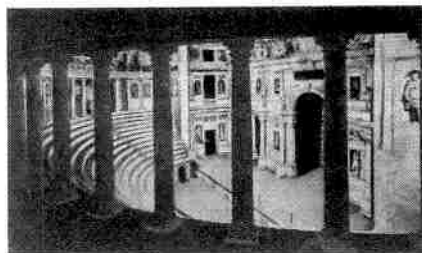
Интересно отметить, что эта «естественная линия», по которой группируются зрители, любящая зрелищем, помогла не только определить естественную «округлость» театрального помещения древних. Существует мнение, что она же способствовала также выработке и того вида театра с «подковой» ярусов, который вплоть до нашего времени остается стандартной формой театральных помещений.

Известна гравюра Жака Калло*, изображающая театральное представление в помещении нынешнего дворца Уффици по случаю карнавала 1616 года во Флоренции.

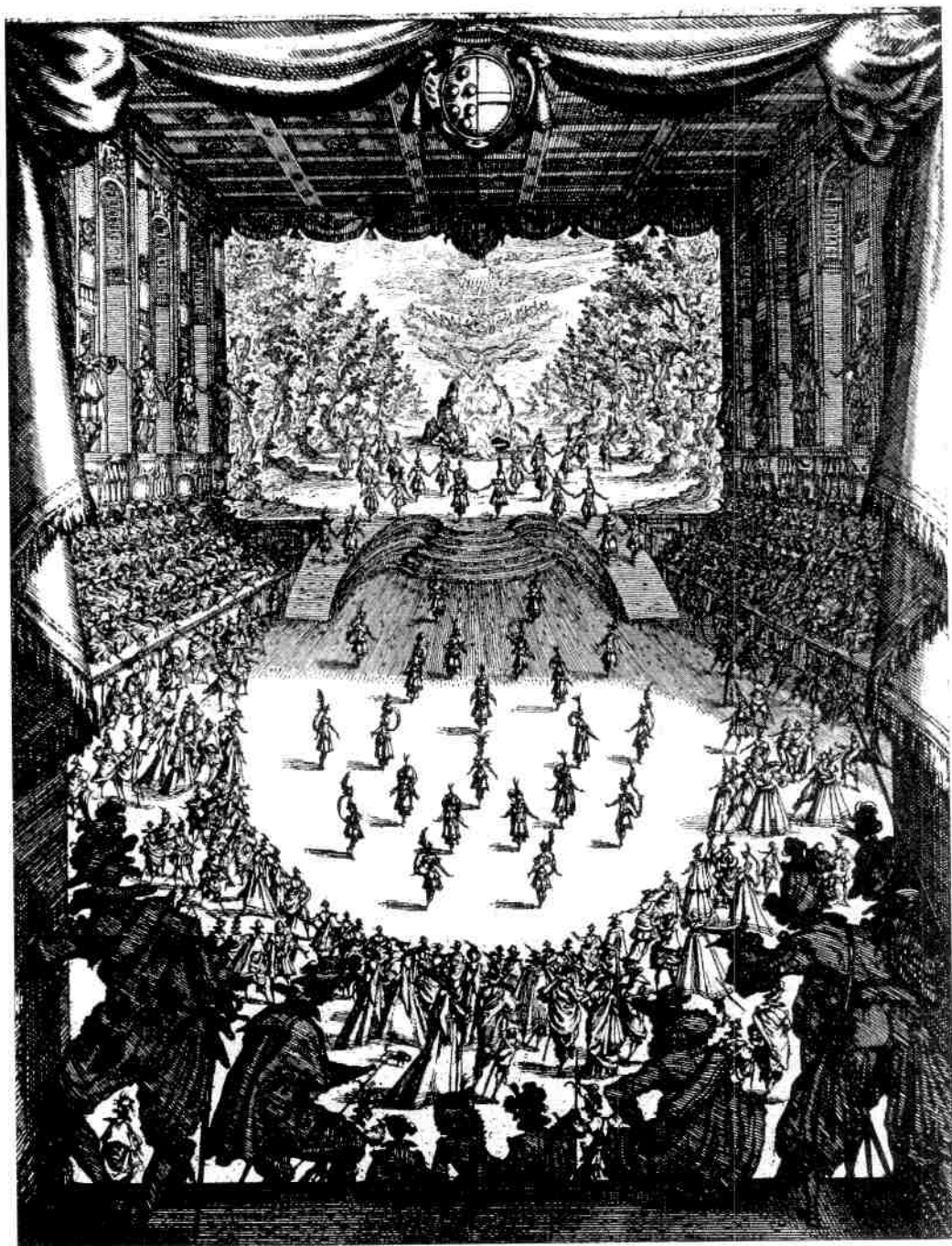
В глубине помещения — сцена с кулисными (лесными) декорациями и лестницей с двумя изогнутыми боковыми пандусами, ведущими в партер.



Жак Калло. «Конное представление во Флоренции» (1616)



Палладио. Театр «Олимпико» в Венеции (1584)



Жак Калло. «Представление в Театре Медичи» (1616)

Вдоль партера справа и слева уступами около восьми рядов скамей для зрителей.

Кроме того, часть партера занята зрителями, которые и здесь, согласно традиции, размещаются стоя.

Однако центральную часть партера занимают танцоры, сошедшие со сцены, и зрители партера «естественно» окаймляют их линией вытянутой подковы.

Существует мнение, будто эта линия естественного размещения зрителей, схваченная Калло именно в этой гравюре, помогла в дальнейшем выработке очертаний «ярусного» театра, сохранившего форму подковы и после того, как партер заполнился рядами скамеек и кресел для зрителей.

[Шелдон Чени почему-то не указывает источника этих предположений, но автором их является Гордон Крэг*.

Так, во второй сноске к странице 24 его книги «Books and Theatres» (Лондон, 1925) читаем:

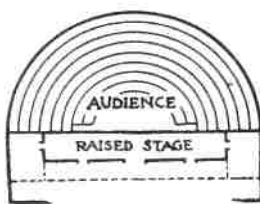
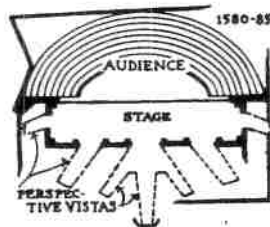
«Театро Дукале (Teatro Ducale, помещавшийся в том дворце, где теперь расположена галерея Уффици — С.Э.) был построен в 1583 году архитектором Б.Буонталенти и иногда называется Театро де Медичи. Через год после этого Палладио в Виченце строит свой театр более академического типа. Палладио слишком много размышляет над тем, чего следует добиваться, и достигает меньше

Типы театральных залов (схемы из книги Шелдона Чени «Сценическая декорация»)

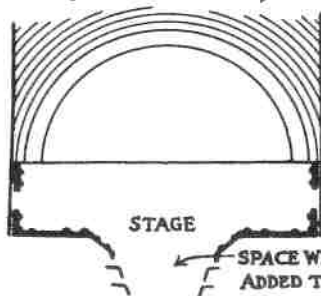
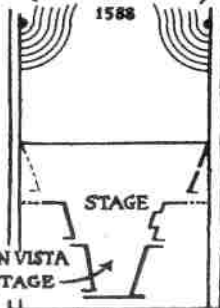
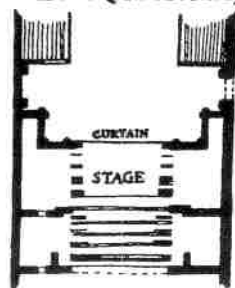
GREEK TYPE



ROMAN TYPE

RENAISSANCE
(AFTER VICENZA)

Plans simplified and not drawn to same scale - S.C.

RENAISSANCE
(INIGO JONES' PROJECT)RENAISSANCE
(AS AT SABBIONETA)1st PROSCENIUM-FRAME
STAGE (PARMA 1648-49)



Сцена Табарзна в Париже (XVII в.)



Театр шарлатанов, Франция (XVII в.)



Народное представление эпохи Ганса Сакса (1574)



Рисунок Йоханна де Витта «Театр Лебедь в Лондоне» (1596)

того, что удастся Буонталенти. И посмотрите, как много вносит Калло в общее движение в сторону новой конструкции театрального помещения. Этим одним офортом, на мой взгляд, Калло, более чем кто-либо иной, помогает выработке современной подковообразной формы зрительного зала. Как плодотворна бывает иногда мимолетная искра вдохновения! Калло посещает в 1616 году Театр Медичи и, наблюдая то, как зрители располагаются дугою с тем, чтобы дать место исполнителям, он подчеркивает эту линию и фиксирует ее раз и навсегда в офорте, настолько очаровательном, что каждый старается приобрести себе отпечаток. Это происходит в 1616 году — и медленно просачивается в сознание архитекторов, что линия именно этого изгиба наиболее прекрасна; и так или иначе, они начинают следовать этой линии, komponуя очертания зрительного зала своих театральных проектов — первым был, насколько я мог проследить, проект театра Торди Нона (Tordi Nona) архитектора Спекки (Specchi).

В этой же книге Крэг в подтверждение своего предположения приводит план театра Торди Нона, построенного Алессандро Спекки в 1671 году (разрушен в 1897).]

Но греческий же театр в зародыше содержит уже рудименты и последующих форм противопоставления актера и зрителя. Ведь часть оркестры уже срезана прямым помостом «скены». И все более нарастающая тенденция к раздвоению и противопоставлению их друг другу выражается тем, что действие из оркестры все более и более втягивается на помост, а зритель начинает затоплять собой оркестру, превращая ее в «партер», оставляя лишь узкую полоску около помоста для будущей ямы... оркестра и примыкает к сцене, уже ставшей сценой, расположенной параллельно аудитории.

Это параллельное соразмещение сцены и зрительного зала, конечно, еще более резко выражает противостояние обоих (как стенка против стенки!) и выражает эту тенденцию еще отчетливее, чем более ранняя стадия кольцевого противостояния в более раннем круговом типе зрелища.

В мистерийном театре уже окончательно укрепляется и уже явно превалирует этот второй тип линейного параллелизма, окончательно сменившего параллелизм концентрический.

Таков, например, был известный вид помоста с большим количеством мест действия, изображающий мистериальную сцену в Балансьене 1547 года (по миниатюре Юбера Кайо).

Однако примерно к этому же времени относится и случай помоста с декоративными «домиками» (mansions), поставленного не против публики, но прорезающего массу зрителей, разделяя ее надвое таким образом, что зрители смотрят на протекающее между ними действие с двух противоположных сторон.

Таково размещение помоста и зрителей на грубом рисунке XVI века, приложенном к рукописной записи текста «Страстей господних» второй половины XV века, находящейся в Фюрстенбергской придворной библиотеке в Донауэшингене.

Аналогичное решение сценического действия, прорезающего аудиторию зрителей, находящихся справа и слева, мы находим и позже. Существует, например, гравюра XVI века, изображающая «Le ballet de la Roynne»¹, сочиненный итальянцем Бальтазарини и показанный в 1582 году Генриху III и его двору по случаю бракосочетания Маргариты Лорренской с графом Анн де Жуайезом.

(Постановка этого балета обошлась около тысячи двухсот экю и начинается с собой полосу тех роскошных придворных представлений, которыми в дальнейшем блистают дворы Людовиков XIII и XIV.)

Здесь спектакль играется в закрытом помещении — в продолговатом зале.

Справа и слева во всю длину зала размещены уступами два яруса мест для зрителей.

В глубине зала устроен — во всю его ширину — помост с декоративным фоном.

В другом конце зала восседает король и новобрачные, окруженные почетными гостями.

Весь же «партер», то есть все помещение зала, отведено под балет, как видим, окаймленный зрителями справа и слева.

Сюда, в «партер», вытеснено не только действие балета, но здесь же расставлены и отдельные элементы декорации.

Так, слева, примерно в середине зала, имеется некое не очень понятное сооружение в виде клубов облаков.

Зато справа размещена совершенно реалистически воспроизведенная группа деревьев с играющим между их стволами на свирели актером, одетым фавном, и светильниками, подвешенными среди древесной листвы.

Если я не ошибаюсь, то, кажется, на помосте донауэшингенского типа осуществлялась в свое время Н.Н.Евреиновым постановка «Франчески да Римини» в зале Петербургской консерватории*.

Публика так же размещалась с двух его сторон, а действие развивалось на самом помосте посередине.

1. Значительно более поздно такой же тип сцены пользует для одного сценического проекта американец Норман Бэл-Геддес*.



«Балет королевы» в постановке Бальтазарини (гравюра XVI в.)

И в таком случае можно было бы сказать, что то, что когда-то, на ранних этапах развития театра, являлось одной из фаз разъединения зрителя и актера, позже — в пору заката буржуазного театрального искусства — почти в таком же самом виде служило задачам «объединения» их! Ибо разве не шагом, направленным к взаимному «врезанию» друг в друга действия и аудитории, прочитывается таким образом размещенный сценический помост в окружении повсеместно торжествующих театральных помещений, рампы и занавесом всячески поддерживающих физическое раздвоение участников зрелища?

Так или иначе, постепенно одерживает верх тенденция четкого разграничения сцены и зрителя.

Тенденцию окончательно подчеркивают опустившийся между ними занавес и отделяющая их друг от друга рампа.

Но достаточно было достигнуть этого этапа, как сейчас же начинается и «игра назад», начинают делаться самые разнообразные попытки восстановления утраченного единства — втягиванием либо публики в действие, либо действия — в публику.

Интересно при этом отметить, что попытки эти идут как бы в порядке «обратной симметрии».

Сперва они сводятся к всяческим приемам простого физического «преодоления рампы», пробегающей между зрителями и актером, расположенными лицом к лицу.

Затем — по мере приближения к нашему времени, знаменующемуся в искусстве развитием кинематографа, — бурно расцветают эксперименты, вновь возрождающие концентрические типы объединения зрителя и зрелища.

Достаточно вспомнить, как поспешно (и плодотворно) на этом этапе подхватывается в интересах театра традиция первоначальных зрелищ, неизменно сохранившаяся в цирковых представлениях; все равно, будут ли это представления цирка Франкони в Париже начала XIX века или современного ему «Sans Pareil Théâtre'a»¹ в Лондоне, располагавшего оборудованной театральной сценой и одновременно же «партером», легко обрабатываемым в цирковую арену, и вплоть до нашего [века] в «водяных пантомимах» цирков Саламонского, Чинизелли и Труцци у нас или цирка Буша в Берлине*.

Тематический диапазон подобных пантомим был поистине всеобъемлющ и необъятен.

Так, в детстве я видел в Риге у Труцци цирковую пантомиму на материале «Шерлока Холмса» Конан-Дойля.

А в тридцатых годах — у Буша — еще более колоритное зрелище на темы... французской революции.

«Гвоздем» этой «водяной» пантомимы был ее финал, когда, видя свою неизбежную гибель, обреченные историей «аристократы» после обильного ужина добровольно и горделиво погружались в наполненную водой арену, таинственно исчезая в ее глубине.

1. ...«Несравненного театра» (франц.)...

Менее искушенная часть зрителей — незнакомая с устройством подводных труб, через которые «утопившиеся аристократы» выныривали из бассейна где-то позади конюшен, — долго и недоуменно продолжала после спектакля глядеть в водные «глубины» цирковой арены, то ли ожидая, что вынырнут сами участники зрелища, то ли рассчитывая увидеть их всплывшие трупы!

Возвращение этих продолжавших «теплиться» в цирке принципов в театр, который старается на сцене вновь возродить античные постановочные традиции, и сближение действия со зрителем дали столь значительные для своего времени постановки, как «Эдип» на арене цирка и спектакль «Дантон» в «Grosses Schauspielhaus»* (Берлин), где под действие был отведен весь партер зрительного зала.

Такое соразмерение характеризует не только массовые зрелища, патетические драмы и представления, связанные с громадными масштабами самих событий.

В Вашингтоне в предвоенные годы был открыт небольшой театр, построенный по этому же типу, — театр, в котором игрался «интимный» — «комнатный» репертуар, но на такой же площадке, со всех сторон окруженной зрителями.

Еще дальше идут попытки организации представлений (на площади Зимнего дворца или Фондовой биржи) в первые годовщины Октября*. В них воссоздавалась еще последовательно более ранняя фаза театра, но на принципах приближения к началам коллективно-массовым.

Однако эти попытки, совершенно так же, как и попытки реконструкции карнавальных спектаклей-процессий, не оказали решающего влияния на практику театра.

И, вероятно, по двум причинам.

С одной стороны, в них чрезмерно сказывалась реконструктивно-стилизаторская сторона. Не надо забывать, что подобные представления в первую очередь осуществляли люди, известные своим стремлением стилизаторского возрождения манеры театров былых времен.

И поэтому в опытах массовых празднеств так сильно выражен был столь неорганичный для нашего времени и его тематики «дух» театров иных — отживших — эпох, ни социально, ни даже... климатически никак не близкий тому, чем должны были быть такие зрелища первых лет революции.

С другой стороны, сама «техника» подобных «действ» была чрезмерно архаичной. То, что являлось естественной формой выражения массовых чувств эпохи «ремесленных братств», было, конечно, не совсем на уровне эпохи пролетарской революции!

Однако сама тенденция коллективно-массового воссоздания подлинных событий на местах подлинного их свершения очень быстро нашла свое исторически оправданное выражение в... историко-революционном кинематографическом фильме — впервые имен-

но в советской кинематографии, — как бы подхватившей традиции прежних коллективно-массовых представлений, но вместе с тем через средства киноискусства сумевшей эту тенденцию представить в новых, а не в отживших формах и технике.

Так развивалась тенденция втягивания действия внутрь зрительского окружения. В образцах массового фильма эта тенденция достигла высшей своей точки в том, что в это действие динамической игрой (не менее динамичной, чем игра актера) втягивались дворцы и крепости, мосты и броненосцы, заводы и просторы полей, то есть все реальное окружение раскинувшейся вокруг зрителя многообразной действительности.

На этом этапе уже трудно отличить знак взаимодействия зрителя и окружения; и трудно сказать, есть ли это разрастание вовне — за пределы театра — и того действия, которое когда-то было оцеплено кругами зрителей, или же весь мир посредством кинообъектива обрушивается на опоясанного экранами и микрофонами зрителя.

Но любопытно, что эта вторая тенденция — охватить, обнять зрителя, втянуть его внутрь окружающего его действия — проходит через историю театра не менее красочно и последовательно, чем первая тенденция — ввергнуть зрелище в самую сердцевину концентрических колец зрителей, окружающих действие.

Мы, например, знаем по описаниям, что в староиспанском театре был не только высывающийся в зал просцениум, но и просцениум круговой, со всех сторон окаймлявший места для зрителей огибавшим его помостом, по которому могло разбегаться действие вокруг аудитории.

Наглядных изображений такого порядка мне не приходилось видеть. Но зато могу указать на дошедший до нас проект театрального здания XVII века, в архитектурный замысел которого легла как основа тенденция опоясывать зрителя площадками действия.

Этот любопытный проект театрального помещения принадлежит Иосифу Фуртенбаху (род. в 1591 году), особенно известному тем, что он возродил для сценического убранства технику греческих периаكتов, называвшихся в XVI веке — «telari»¹.

Проект этот относится примерно к 1655 году.

В основе его — восьмиугольный зал.

К четырем сторонам этого восьмиугольника примыкают четыре самостоятельные сцены.

Театральное действие могло идти по очереди на любой из этих сцен или на всех сразу².

Но помещение это особенно примечательно еще и тем, что дает возможность не только играть «вокруг» зрителей, но при желании и «внутри» зрителей — внутри их окружения.

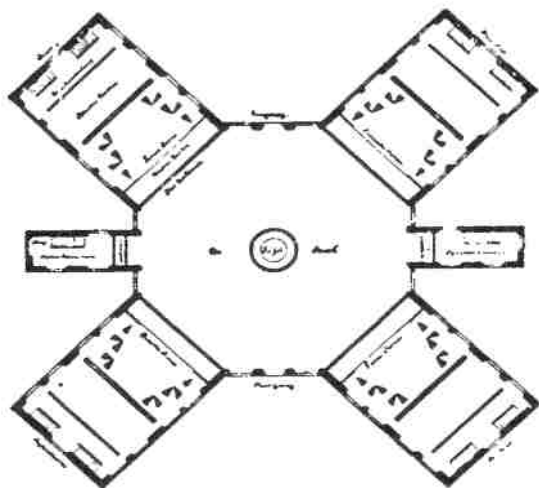
Для этого достаточно разместить зрителей амфитеатром на четырех сценах вокруг центрального зала.

В таком виде зал этот был рассчитан на турниры, балеты и тому подобные зрелища и празднества.

1. Периактами назывались те трехгранные вращающиеся призмы с по-разному расписанными гранями, которые в греческом театре служили сменяющимися декорациями в зависимости от того, какой из граней их поворачивали к зрителю.

Когда-то очень давно, в 1921 г., мечтая о вихревом темпе ярмарочной сутолоки для постановки «Варфоломеевской ярмарки» Бена Джонсона, я хотел по системе периактов построить систему по трое скрепленных ярмарочных лавочек и балаганов, размещенных к тому же еще на вращающейся сцене: количество смен мест действия и мгновенность переброски игры из угла в угол ярмарки при таком разрешении были бы совершенно необъятны! При этом достигался бы «карусельный» эффект в сценах погони или кульминационных моментах, когда одновременно вращалось бы «все на свете». То, что с легкостью делает монтаж в кинематографе, — уже давно мечталось мне и мучило меня еще в «тесных» рамках сценической техники.

2. План этого театрального зала мне приходилось видеть только в книге Г.Лукомского «Старинные театры», том 1, с. 273. Любопытно, что упоминания об этом проекте нет в книгах по истории [театра] Аллардайса Никколса, Иозефа Грегора, Фридли и Ривса.



Иосиф Фуртенбах.
Проект театра

Не знаю, ранние ли воспоминания о проекте Фуртенбаха (с которым я был знаком с 1915 года, еще во время студенческих занятий архитектурой) или какие-либо иные наводящие ассоциации влияли на меня, но так или иначе сходная тенденция сказывается в пространственном разрешении почти всех моих спектаклей, осуществленных до фильма «Стачка», начиная с самого же первого опыта — постановки (совместно со Смышляевым) «Мексиканца Джека Лондона» в Первом Рабочем театре Пролеткульта (в Каретном ряду в 1920 году).

В «Мексиканце» как бы частично реализуется проект Фуртенбаха, и притом в обоих своих аспектах сразу.

В центр зрительного зала выносятся площадка бокса (на которой происходит кульминация действия), а вдоль портала сцены уступами выстраиваются места для той части зрителей вокруг ринга, которую играют артисты. Эти уступы, смыкаясь с линией лож и ярусов самого помещения театра, превращали его в общий круг, очерчивающий площадку действия, помещенную в центр зрительного зала — прямо посреди публики.

Если здесь подобное размещение определяется не только выразительными возможностями, но и чисто бытовой конфигурацией расположения зрителей при боксерских состязаниях, то в одном из ближайших последующих сценических проектов расширение подобного же замысла исходит уже из вовсе иных предпосылок.

Прежде всего из динамики быстрой смены мест действия и возможностей его пространственных перебросок.

Это был проект постановки в «американизированных» темпах детективно-приключенческой пьесы на тему похищаемых изобретателей и патентов (1921 год)*.

Двенадцать театральных помостов со сменяющимися декорациями должны были окружать зрителя.

Действие должно было перелетать со сцены на сцену, проводиться одновременно на нескольких из них сразу или на всех вместе взятых и, кроме того... над головами зрителей: на висячих мостах и канатах, куда выносились бы особенно драматические ситуации. Места для зрителей должны были вращаться¹, хотя имелся и проект... вращающегося зрительного зала, который мог бы всех зрителей разом оборачивать в нужную сторону.

Постановка пьесы не была осуществлена. Но помню, что под нашу затею Моссовет отдавал в 1921 году круглое помещение бывшего манежа на Цветном бульваре рядом с Госцирком.

1. Значительно позже, когда я уже целиком ушел на работу в кино, интересные замыслы в подобном же направлении осуществляет Охлопков в своем Реалистическом театре* на углу площади Маяковского.

Таковы разнообразны попытки концентрически-кольцевого объединения зрительских масс и зрелища от самых древнейших образцов к новейшим.

Я не стесняюсь ссылаться и здесь и в дальнейшем на разные примеры из моей собственной театральной практики.

И это потому, что моя практика относится к тому моменту, когда, как мне кажется, театральное искусство приблизилось к обретению в кинематографе тех возможностей, которые театру были в свое время недоступны.

И я в своей театральной практике еще застал тот период, когда театр стремился — оставаясь в собственных пределах — осуществить те задачи, которые с легкостью — и притом реалистически! — разрешает только кинематограф.

Понятно, что театру этого этапа его развития для неполного достижения этих возможностей приходилось почти полностью расплачиваться тем, что входит в понятие сценического реализма.

Висячие мосты над зрительным залом; помосты вокруг зрителей для мгновенной перемены мест действия; периакты на вращающейся сцене, естественно не допускающие изобразительного оформления в иллюзорно-живописных традициях, считающихся неотъемлемой частью реализма театральной декорации, и т. д., и т. д.

Очень характерно, что с того момента, когда кинематограф твердо становится на ноги и в экранных своих возможностях воплощает большинство из тех тенденций, к которым стремился театр, — сам театр совершенно отказывается от новых «исканий» и экспериментаторства по этим областям.

Этим лишний раз подтверждается тот факт, что наиболее бурное «искательство» в области театра — отсчет которого следует вести, пожалуй, от раннего этапа истории Художественного театра, — отнюдь не всегда был обусловлен только необоснованным «штуркарством» или погоней за сенсацией, как думают некоторые «театроведы»!

В лучшей своей части эти искания отражали все более и более обостряющуюся потребность добиться наиболее полного воссоздания реальности.

Более общественно-прогрессивная линия театра видела неотъемлемость подобной реальности от задач осмысленного отражения социальной действительности и, в меру сил, донесла эти традиции до порога Октября, откуда только и могло начать существовать во всей полноте подлинно реалистическое искусство — искусство социалистического реализма.

Отсюда ряд театров в целях широчайшего отображения картин подлинной жизни стремился к возможно более точному воссозданию ее на подмостках, всячески стараясь дать полную иллюзию действительности во всех ее мельчайших подробностях.

Примыкание к принципам натурализма как в сценографии, так и в игре здесь вполне естественно.

Противоположных сценических тенденций придерживалось другое театральное направление.

Далекие от прогрессивных стремлений (а иногда и просто реакционные), его представители искали «иной» реальности и иной «правды».

«Конечную реальность» они видели в индивидуалистически изолированном внутреннем мире своих героев.

И в сценической интерпретации своих постановок театры такого сугубо субъективного толка полагали исходной реальностью не полноту сценического отражения объективной действительности, а одну лишь подлинность сценического факта как такового.

Отсюда условное изображение действительности, представляемое внеиллюзорно, да еще с резко подчеркнутым напоминанием о том, что в самом представлении единственной до конца подлинной реальностью является только реальность самого... спектакля, самого сценического действия и поступка, а отнюдь не того, что они представляют или изображают.

Но в приемах и выразительных средствах подобного «условного» театра были и такие, которые представляют для нас определенную ценность.

Достаточно хотя бы вспомнить упор, который делает подобный театр на «наводящую деталь» в отличие от попытки воспроизвести все детали, подробности места действия и игры.

Характерная деталь способна вызвать в воображении зрителя реально ощущаемое целое, освобождая от необходимости все это целое фактически реконструировать перед ним¹.

Отсюда естественное сближение этого театрального крыла с импрессионистическим направлением, широко распространенным в это время как в литературе и музыке, так и в живописи.

Так обрисовываются две несводимые крайности представлений о реальном и изображении реального. В досоциалистическую пору они, конечно, неспособны найти общий язык в системе некоего единого синтеза тех разнообразных и здоровых зерен, которые они несли в себе наряду с неизбежными ошибками, перегибами и теоретическими заблуждениями.

К этому не было еще достаточных социальных предпосылок.

И в младенческом возрасте еще находилось то искусство «будущего театра» — кинематографа, которому единственно стало под силу уже по природе основных черт самих своих технических средств и возможностей органически и легко разрешать то, что для театра прошлого являлось сложнейшими проблемами эстетического порядка.

Очень любопытно, однако, отметить, что даже и в ту пору развития театра именно в среде русской журналистики уже маячило известное предвидение возможного «синтеза» обеих этих линий развития русской театральной культуры.

1. «Крупный план» в кинематографе в большой степени является — уже реалистическим, а не «условным» — наследником воплощения этой тенденции.

И любопытно, что подобный синтез рисовался этим авторам не только за пределами «собственно» театра, но и именно в области кинематографа.

Если принять во внимание зародышевое состояние кинематографа тех лет — речь идет о 1908 году! — то этим авторам нельзя отказать в известной «дальновидности».

Подобную точку зрения выражал в те времена и небезызвестный В.Фриче* — в дальнейшем, уже в послеоктябрьский период, повинный в достаточном количестве антимарксистских суждений по вопросам искусства.

Многое в тогдашних его суждениях уже несло зародышевые признаки того идеологического неблагополучия, из которого развились его ошибочные в дальнейшем взгляды.

В статье своей «Театр в современном и будущем обществе» (см. сборник статей «Кризис театра», книгоиздательство «Проблемы искусства», М., 1908) он рисует довольно наивную картину театра социалистического общества:

«В социалистическом обществе сцена должна снова слиться с публикой, и театральные зрелища с их разделением на зрителей и актеров уступят место коллективным празднествам, торжественным процессиям, массовым хорам и т. п.» (с. 185).

Слишком явно здесь смешение действительного возврата к прежним, уже изжитым формам — с тем «как бы возвратом» к прежнему, согласно которому идет подлинное развитие вперед.

Фактической неудачи подобного «реставраторства» в первые годы фактического существования социалистического государства мы уже коснулись выше. А на то, чтобы разгадать значение для социалистического общества роли кинематографа, у Фриче проницательности, конечно, не хватает.

«Поле битвы» соревнования между театром и кино, то есть окончательную победу, он хотя и оставляет за кинематографом, но видит в нем отнюдь не важнейшее из искусств победоносного пролетариата, но совершенно ошибочно видит в нем идеальное воплощение принципов буржуазной культуры:

«Поле битвы останется за кинематографом, более всякого другого театра соответствующим условиям буржуазно-капиталистического общества, вступившего на путь развитой машинной техники!» (с. 174).

И, собственно говоря, совершенно неожиданно и непонятно, почему на долю театральных представлений общества социалистического — общества еще более развитой индустриальной культуры и мощи — В.Фриче отводит это странное возрождение в коллективно-массовых действиях типично «букволических» коллективных празднеств древности!

Однако в статье В.Фриче меня здесь интересуют отнюдь не эти ее части, а то, что он пишет о возможности синтеза основных устремлений как «натуралистического», так и «условного» («импрессионистического», как его называет Фриче) театра именно в кинематографе.

Кинематограф при этом он часто обозначает термином «механический театр».

Но термин этот, по-видимому, в первую очередь отражает в себе тот факт, что в дореволюционные годы кинематограф действительно успел выработать еще очень мало творчески живого из арсенала будущей эстетики своих собственных выразительных средств, ограничиваясь пока большей частью тем, чтобы механически воспроизводить театральную игру артистов.

(Не забудем, что только в 1909 году была снята знаменитая «Одинокaя вилла», где впервые под режиссурой молодого начинающего режиссера... Д.У.Гриффита впервые начала сниматься шестнадцатилетняя девочка Глэдис Смит, которой суждено будет стать известной под именем... Мэри Пикфорд!* А «Нетерпимость» появилась только восемь лет спустя — в 1916 году.)

«Место театра занял в эпоху расцвета машинной техники — кинематограф.

Как это ни покажется на первый взгляд парадоксальным, механический театр был в значительной степени подготовлен натуралистической и импрессионистической драмой...

...Для того, кто приходил после натуралистического или импрессионистического театра в кинематограф, контраст между этими двумя разновидностями зрелищ не был уж очень резок. То, что стремились дать публике театры натуралистический (точное изображение жизни) и импрессионистический (ряд впечатлений)¹, лучше и легче осуществлял театр механический. Между тем как режиссер-натуралист в своем искании правды на сцене то и дело натывался на неодолимые технические преграды или на слишком большую дороговизну; между тем как даже самая тщательная и детальная декорация всегда как-никак сохраняла характер условности, кинематограф мог воссоздавать на экране какие угодно картины: крушение поезда, наводнение, сражение, улицы с их движением и суетою. Механический театр мог, таким образом, лучше всякого другого удовлетворить ту жажду реализма, которая, по словам Золя, мучает современного европейца и которую не считали возможным игнорировать даже сторонники «упрощенной» сцены.

В кинематографе зритель мог не только наслаждаться почти полным сходством между изображаемой и реальной действительностью, а находил также самые разнообразные, быстро меняющиеся впечатления, которые, не утомляя, вместе с тем все снова возбуждают его любопытство. Механический театр отвечал, таким образом, еще и другой потребности, характеризующей наше «лихорадочное и торопливое» время, а именно: жажде все новых и мимолетных образов, ощущений и настроений.

Кинематограф соединяет, другими словами, в себе сущность натурализма и импрессионизма: он в полном смысле «театр «модерн» (с. 172–173).

1. Точнее было бы сказать: в отличие [от] «точного» и полного во всех деталях «изображения жизни» натуралистическим театром театр импрессионистический (условный) давал одни «намек», по которым зритель внутренне воссоздавал то целое, частью которого являлись отдельная деталь, отдельный намек.



Выше мы рассмотрели разнообразные попытки концентрически-кольцевого объединения зрительных масс и зрелища в различные моменты истории театра — от глубокой древности до новейших времен.

Но нужно сказать, что нисколько от этих попыток не отстают и другая линия попыток — тенденция (буквально или переносно) непосредственно «перекинуть мост» между сценой и аудиторией в том случае, когда они расположены параллельно друг другу и разобщены занавесом, рампой или просто острым краем помоста.

На первом месте здесь, конечно, случаи «моста» буквального, как прямого воплощения самой тенденции и основного ее замысла — связать, сцепить, объединить раздвоенное и разобщенное!

Так, от древности подобный мост существует в японском театре Кабуки.

Здесь он именуется «хана мити». Дословно это название означает «дорога цветов».

По смыслу — «дорога подарков», — потому что вдоль этого моста, перекинутого со сцены через зрительный зал, восторженные зрители размещали подарки обожаемому артистам.

На эту «хана мити» выплескивается действие в самые остродраматические моменты.

И выбегающий на него артист выносит в осязаемую близость со зрителем «крупный план» своего лица и одновременно с этим как бы сам внедряется в гущу сопереживающего с ним зрителя.

Так называемый «просцениум» — вошедший в моду и широкое употребление в наших театрах незадолго до первой мировой войны — тесно связан с этой традицией по драматическому своему назначению, а пространственно представляет собой нечто вроде «усеченной» цветочной дороги.

Однако в полном объеме подобная же «дорога цветов» существует не только в Японии.

Она же — неотъемлемая часть того широкораспространенного в Америке типа зрелищ, которое именуется «бурлеск».

Театры «бурлеск» — это несколько видоизмененная разновидность того типа зрелищ, который в Европе объединялся в понятие «варьете». Это набор маленьких скетчей, эстрадных номеров, песенок и выступлений «герлс».

И как раз для этих последних номеров — для выступлений «герлс» — американская «хана мити» необходимейший атрибут.

Это по ней, двигаясь «гуськом» и раскачивая бедра, танцевальным шагом неизменно движутся сквозь зрительный зал более чем полураздетые девушки.



Сцена и ханамити в театре Кабуки «Итимурадза»,
Эдо (ныне Токио, XVII в.)

Весь «спектакль» этих театриков, по сюжетам и по интерпретации рассчитанный на все оттенки «игривости», — в эти моменты непосредственного сближения между девушками и аудиторией достигает кульминации.

И какой степени темпераментности может достигать подобное общение, надо наблюдать уже не в относительно сдержанных полуввертелях Секонд-стрита Нью-Йорка, а скорее в подобных же театриках более экспансивной Мексики, вроде театра «Molino verde» в Мексико-Сити, где партер заполнен одними лишь мужчинами, чаще всего парнями, из среды крикливых, суетливых и озорных грузчиков, шоферов такси, телеграфистов, почтальонов, подмастерьев кустарей и празднующейся городской молодежи, не уступающих друг другу в веселой похотливости и жизнерадостном цинизме.

Как видим, принцип «хана мити» в любых своих «разрезах» есть образец наиболее наглядного и непосредственного воплощения принципа «вонзания» элементов зрелища в сердцевину аудитории.

И вместе с тем приведенными примерами, конечно, не исчерпываются все возможные разновидности частных форм, в которые выплывает основная тенденция «хана мити» — перекинуть мост с подмостков в аудиторию.

Так, например, в моей постановке 1923 года («На всякого мудреца довольно простоты») традиционная «хана мити» свелась от широких горизонтальных мостков сквозь зрительный зал к... стальной проволоке, наискось протянутой через зрительный зал от пола площадки действия к перилам балкона в глубине нашего театрального помещения. По этой проволоке с площадки на балкон, «сквозь публику», балансируя китайским зонтиком, проходил ныне благополучно здравствующий режиссер Г.Александров, игравший в этой постановке «таинственного злодея» Голутвина*.

Таковы некоторые из разновидностей, в которые пространственно облачается все одна и та же тенденция сближения и взаимного пронизывания аудитории и актера.

Однако есть, конечно, сколько угодно и других средств «сближения», для которых вовсе не обязательна такая физическая и пространственная «непосредственность».

Лицедей может не только физически «входить» в аудиторию.

Не только «сходить» с подмостков, усаживаясь на свободное место в первом ряду кресел и обмениваясь репликами с партнером, севшим верхом на суфлерскую будку.

Именно так вели диалог Панталоне и Бригелла в незабываемой постановке «Принцессы Турандот» в театре Незлобина, виденной мною в 1914 году в Риге.

Я до сих пор помню совершенное оцепенение от восторга перед этим спектаклем, восторга, достигавшего кульминации именно в подобные моменты «выведения из плана», с которыми я сталкивался здесь впервые.

Этот спектакль, кстати сказать, был для меня первым толчком к тому, чтобы самому заниматься театром.

А особенно острая реакция именно на этих точках спектакля, по моему, не случайна: действовал, вероятно, не просто более или менее затейливый трюк таких построений, но, по-видимому, заложенная в нем очень глубокая тенденция (о которой еще подробнее — ниже).

Однако, так или иначе, для установления подобного физического единства с аудиторией лицедею, как сказано, вовсе не нужно каждый раз фактически перемещаться с подмостков в зрительный зал.

Разве не отдается он зрителю своей игрой? Разве не перебрасывает через рампу плоды своего дарования?

Но иногда актер не ограничивается тем, чтобы только это свое творческое вдохновение «перебрасывать» зрителю.

Ведь в арсенале сценических приемов эта тенденция может находить свое воплощение в прямом непосредственном обращении к публике — через реплику, тираду, монолог, обращенные непосредственно к зрителю.

И здесь мостом переброски окажется слово, прямо в лоб — в лицо — бросаемое аудитории.

Особенно, когда это слово призыва или слово обличения.

Так, во всех почти спектаклях «Молодой гвардии»^{*} именно в публику прямо и непосредственно произносится клятва — присяга героической молодежи красногвардейцев; и почти физически ощущается реальный мост — не иллюзорной многоцветной радуги, по которой боги вагнеровского Олимпа переходят с райских лугов на землю, — мост нерушимого единения аудитории с подвигом и памятью тех реально погибших героев, которые в эти сценические мгновения говорят через уста представляющих их лицедеев.

А в «слове обличения» сценически в этом же направлении идет еще дальше... Художественный театр — этот последовательный адепт «четвертой стены» (физически, если не эмоционально целиком отделяющей актера от зрителя), заставляя покойного Москвина в постановке «Ревизора»^{*} бросать слова: «Над кем смеетесь? Над собой смеетесь!» — прямо в зрительный зал.

Мало того, [что] бросать их в зал.

Но бросать их, ставя ногу на суфлерскую будку и заливая на эти мгновения аудиторию электрическим светом люстры и бра.

Иногда это не тирада, грохотом раскатывающаяся над головами зрителей.

Иногда это не более чем лукавое «а parte»¹, брошенное в публику в момент наиболее интенсивной иллюзорности действия, «заземляющее» его непосредственной связью со зрителем, сближая сценическую картину с подлинной реальностью в тот момент, когда она вот-вот была бы способна умчаться в умозрительную абстракцию или натуралистический обман.

Всякое подобное «выведение из плана», которым постановочно особенно богато пользовался так называемый «условный театр»,

1. ...«в сторону»
(uman.)...

а в личной актерской манере неподражаемый покойный Варламов у нас или Эдди Кантор и Эдд Уинн в Америке*, — есть, по существу, всегда попытки восстановления этого утраченного единства между лицедеем и зрителем, совершенно так же как и между уносящейся в «эмпирии» театральной иллюзией и действительностью реально протекающего сценического процесса.

Эта традиция непосредственного живого общения «поверх рамы» так вростает в нас, что из пределов театра перебрасывается даже на кино.

Здесь, где мы имеем дело не с живым лицедеем, а с его экранным отражением, подобное *a parte* в публику, конечно, вдвойне курьезно.

И тем не менее этот прием имеет место и здесь.

Это не только замыслы вроде тех, которые мне излагал Пиранделло, когда мы с ним встречались в 30-х годах в Берлине*.

Он хотел писать сценарий, в котором лицедеи с экрана спорили бы с... проекционной будкой.

В осуществлении подобного замысла его на очень, очень много лет опередил Чаплин в одной из самых ранних своих комедий, где он только еще подыгрывает когда-то знаменитому Фатти Арбаклю*.

По ходу действия там идет бокс.

И по ходу бокса один из участников его теряет... трусики.

Оставшись в одних плавках, боксер подмигивает в проекционную будку и жестом руки просит... поднять вверх нижнюю рамку кадра.

Кадр услужливо подымается вверх, срезая по пояс фигуру боксера и тем спасая его скромность!

В значительно более позднем фильме «*Hellzapoppin*»* дело идет еще дальше: здесь с экрана уже прямые обращения в публику.

Я уже не помню подробностей, но там происходит нечто вроде следующего:

с экрана несколько раз вызывают мистера Брауна (совершенно так, как это делают в самом зале «ашеры» — билетеры, контролеры, вызывая кого-нибудь из зрительного зала к телефону или передавая «мессэджи» — поручения, полученные извне).

На третий или четвертый раз выясняется, почему вызывают с экрана этого «мистера Брауна».

Оказывается, сыну его пора идти в школу.

А на папу и мальчика имеется в хозяйстве Браунов всего лишь одна пара брюк!

В начале эры звукового кино были очень популярные экранные песенки, текст которых пела вся аудитория по словам, появляющимся на титрах.

Дирижировал этим пением — белый кружок, прыгавший от слова к слову, от слога к слогу, от музыкальной фразы к музыкальной фразе.

Так в кинематографе выявляется добрая старая театральная традиция превращения реплики, брошенной в публику, в ответный рефрен, который поет аудитория.

Однако часто не только слово перелетает со сцены в аудиторию и обратно.

Иногда летят из аудитории букеты цветов.

И часто песенка с эстрады летит не только словами, но и связками фиалок навстречу аудитории.

Я сам помню, в том же «Molino Verde» какой рев энтузиазма стоял в зрительном зале, когда летели в руки зрителей пучки цветов со сцены.

Тогда и там же я видел сцену, которую никогда больше не встречал: со второго яруса — за ноги! — спустили из публики бронзового парнишку — получать из рук в руки от певицы на просцениуме букетик, не долетевший навстречу!

Традиции подобных связей между зрителем и лицедеем через цветы, птиц и даже... духи восходят к очень глубокой древности.

Они же — почти неотъемлемая деталь парадных въездов и городских празднеств эпохи Ренессанса.

В 1431 году в честь Генриха VI аллегорические фигуры Духовенства, Университета и Города, вкомпонованные в герб города Парижа, из алых раскрывающихся своих сердец выпускали стаи птиц навстречу въезжающим и посыпали путь их фиалками и другими цветами¹.

В 1486 году в Труа на фоне искусственных скал девушки собирали розы, связывали из них венки и бросали их к ногам короля.

В XV же веке в празднествах участвуют и «ангелы», кадильницами распространяющие благовония и благоухания.

Струились ароматы и со сцены в зрительный зал во время открытия знаменитого театра «Олимпико» в Виченце 23 марта 1585, как об этом свидетельствует восторженное письмо Филиппа Пигафетта — одного из зрителей спектакля «Царя Эдипа» — первой в этом театре премьеры.

А традицию в целом поддерживают «бои цветов», до сих пор сохранившиеся на празднествах в Ницце и Лос-Анджелесе.

В XVIII веке вступает еще один новый вид объединителя сцены и аудитории — свет.

Это отмечает, например, А.Кайатт Мэйор в своей монументальной биографии семейства Бибиена, насчитывающего четыре поколения архитекторов и театральных декораторов*:

«В то время как электричество изолирует нашу сцену, делая ее подобием картины, обрамленной мраком, прежний свет свеч разливался и играл почти равномерно повсюду. Единство получалось полным, когда один и тот же мастер строил и декорации и отделку зрительного зала. В таких случаях сложный архитектурный узор кулис перешагивал через просцениум, завоевывая и зрительный зал, отделанный в том же стиле».

Магический эффект от подобного архитектурно-светового слияния театрального помещения с убранством сцены могли наблюдать те, кому приходилось видеть в первые годы революции спектакль «Маскарад» в б. Александринском театре в Петрограде*.

1. Нельзя не отметить, как такие же птицы, устремляющиеся из аудитории в экран или с экрана в аудиторию, — служат одним из самых эффектных моментов в первых стереофильмах!

Спектакль тогда еще игрался при свечах, а поразительные порталы и декорации Головина сливались в единый органический ансамбль с архитектурным убранством зрительного зала*.

Световую «хана мити» несколько иного порядка я пробовал сам осуществить в моей постановке «Валькирии» в Большом театре СССР в 1940 году.

В финале первого акта, когда любовный экстаз дуэта Зигмунда и Зиглинды разливается по всей вселенной, система прожекторов устремляла золотые лучи со сцены прямо в зрительный зал, разбрасывая по громадному помещению театра блики света и тени от листвы гигантского — во всю сцену — ясеня, через которую пробивались лучи.

Здесь в конусах золотых лучей прожекторов, активно врывающихся в зрительный зал, активно доигрывался — двадцать лет спустя! — декоративный замысел, первая половина которого была осуществлена еще в... 1921 году — в постановке пьесы «Лена» в Первом Рабочем театре Пролеткульта*.

Декорация пролога этого спектакля представляла собой черный с желтым (условно — золотым) конус, острием направленный от зеркала сцены — прямо вглубь.

Конус складывался из желобом решенного грандиозного канареечно-желтого стола заседания, начинавшегося от краев портала и устремлявшегося наклоном вверх к сидевшей в глубине сцены фигуре председателя акционерного общества.

Вторая половина конуса — верхняя — достраивалась системой концентрически удаляющихся и уменьшающихся полукруглых черных падуг с шарами разложенной на систему плоскостей гигантской люстры.

А все в целом изображало заседание вершителей экономических судеб золотых приисков.

В те годы условность подобного решения никого не коробила.

В финале постановки — в апофеозе моральной победы тех, кто пал в борьбе на Ленских приисках, — вновь должен был появляться конус, опять-таки решенный масштабом во всю сцену.

Но на этот раз — это конус уже иной качественности — конус световой — вращающийся и сложенный из многообразия цветовых лучей спектра, при вращении сливающихся в единый золотисто-белый луч.

Однако здесь лучи не должны были ослепляюще врываться в зал, но, упираясь в обрамление портала, ограничиваться тем, чтобы втягивать восприятие зрителя в ту точку схода лучей, которой служил их источник.

Вращающийся цвето-световой конус как бы винтом должен был втягивать зрителя в соответствующим образом расставленные монументальные группы моральных победителей ленских событий.

Между двумя этими театральными затеями укладывается еще один случай прямого вторжения в зрительный зал — на этот раз не со сцены, а уже с... экрана.

Таковы при встрече с эскадрой жерла пушек «Потемкина», упивавшиеся с экрана в зрительный зал вопросом «Выстрел? Или...».

Таков и последующий кадр фильма, когда броненосец-победитель носом наезжает на аудиторию.

Такова, наконец, и (конечно, не осуществленная!) концовка, задуманная для премьеры фильма: в конце фильма экран должен был... разрываться, раскрывая перед зрителями президиум торжественного заседания, посвященного памяти героев потемкинского восстания*.

Интересно отметить, что тут же вслед за показом «Потемкина» в Берлине в сезоне 1926 года — эти его «вонзающиеся в аудиторию» жерла были подхвачены в одну из театральных постановок какой-то из пьес Бернарда Шоу.

В этой постановке жерло громадной пушки, подобно гигантскому телескопу, вдвигалось со сцены прямо в зрительный зал — над головами зрителей.

Что же касается постановки «Валькирии» в Большом театре, то в ней я хотел осуществить и еще одну разновидность постановочного «слияния» зрителя с действием.

Я проектировал «звуковое объятие» аудитории, в которое должна была в самый патетический момент действия заключать зрителя вагнеровская музыка. Для этого я хотел расставить по коридорам, опоясывающим театральный зал, систему радиорепродукторов, с тем чтобы музыка «полета Валькирии» действительно могла бы «перелетать» с места на место и в разные моменты нестись из разных частей театра, а в кульминации звучать и грохотать отовсюду одновременно, полностью погружая зрителя в мощь звучаний вагнеровского оркестра.

Этот замысел мне не удалось осуществить, и я до сих пор об этом жалею.

Подобный эксперимент позже произвел Дисней, который совместно со Стоковским осуществил в нескольких театрах эффект «стереозвука» при демонстрации «Фантазии»¹.

Здесь зритель совершенно так же был поставлен (посажен) в центре окружающих его репродукторов.

К сожалению, прием этот так и остался единичным случайным «аттракционом» и дальнейшего развития и разработки не получил¹.

Если так, таким путем, в таких разновидностях сцена «вонзалась» в зрительный зал, то не менее последовательно зритель старался внедриться в сценическое действие.

На первых порах, конечно, опять-таки примитивно, физически.

И здесь на первом месте, конечно, «обратная хана мити» — присутствие зрителей (привилегированных) справа и слева на самих подмостках — все равно, будь то театр Шекспира или более поздний французский театр.

Тут такое же приближение глаза зрителя к крупному плану играющего актера.

1. Для работы в стереокино проблема стереозвука станет кардинальной необходимостью.

Такая же физическая близость между зрителем и лицедеем, почти наступающим ему на ноги.

И почти совершенно пластическое слияние этих представителей зрителя с актерами, если вспомнить, что не только в пьесах «современных» для тех времен, но во многом и в пьесах исторических актер и зритель просцениума бывали одеты почти одинаково!

С уходом зрителей со сцены традиция продолжает жить в условно комическом плане. Зритель «вписывается» в текст самой пьесы.

Так комментируют ход пьесы «персонажи из публики», вписанные Людвигом Тиком в комедию «Кот в сапогах»^{*}.

Так в цирке вступают в драку с клоуном «подсаженные» в публику переодетые зрителями актеры, прыгая через барьер и носясь за ним по опилкам манежа.

Пиранделло пошел в этом направлении еще дальше, «выводя из плана» уже не только интерпретацию, но самую драматургию своих пьес^{*}.

И наконец, предела достиг тот небезызвестный зритель, который, распалившись злодейством театрального персонажа, выстрелив в исполнителя, перебросил через рампу вместе с убийственным свинцом свою собственную ненависть¹.

Но и чисто пластические элементы спектакля также осуществляют эту тенденцию.

Ведь разве не то же стремление «втянуть в себя зрителя» лежит в основе безудержного увлечения «перспективными» декорациями, совершенно полонившими театры в XVI, XVII и XVIII веках.

Достаточно вспомнить классические образы сценографии Бальдассаре Перуцци или Себастьяно Серлио^{*} (1545), чьи «трагическая» и «комическая» сцены представляют собой резко перспективно сбегающиеся к центру архитектурные ансамбли².

Или уже упомянутый выше театр Палладио в Виченце, не только в дни премьер струивший со сцены на аудиторию благоухания, но еще более мощно вовлекавший в себя воображение [зрителя] убегающей перспективой трех улиц, уходивших вглубь через три открытых портала задней стены самой сцены.

(Улицы эти выполнены не живописью, но выстроены реально, однако с соблюдением резко выраженного постепенно «перспективного» уменьшения размера отдельных домов, по мере удаления их от самих порталов.)

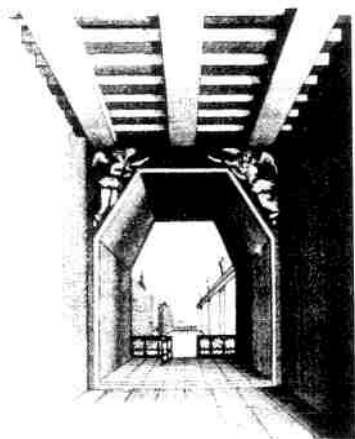
Полное торжество, однако, эта тенденция находит в сверхперегруженной пышности декораций уже упоминавшегося семейства Бибиена.

Они то неудержимо тягивают глаз в сложные зигзаги уносящихся ввысь сводов и лестниц сверхграндиозных фантастических архитектурных ансамблей;

то мчат его непосредственно вглубь системой точно повторяющих друг друга аркад парных кулис, резко уменьшающихся по мере удаления от края помоста сцены.

1. Более безобидные продолжатели этой традиции до сих пор из роготок стреляют в экран по наступающим каппелевцам в «Чапаеве».

2. Такие же к центру сбегающиеся перспективы интерьеров очень часты на задниках театра Кабуки.



Пример «перспективной декорации»

Интересно отметить, что созданию подчеркнутой иллюзорной перспективы, сходящейся в глубь сцены, иногда должны помогать даже... актеры.

Так, великий мастер балета — Новерр* пишет о том, что следует размещать группы танцоров вглубь таким образом, чтобы рост их уменьшался по мере приближения к заднику.

Для эффекта полной иллюзии глубины он рекомендует в последние пары («у воды») ставить даже... детей.

Но глубину должен подчеркивать не только этот прием.

Для создания иллюзии «воздушной перспективы» яркость костюмов танцоров должна ослабляться в зависимости от того, насколько дальше они будут размещаться от зрителя. (Любопытно отметить, как в этом отношении советы Новерра целиком перекликаются с практикой того, что делается в этом же направлении на сцене японского театра!)

Но вот с подмостков частично начинают исчезать эти головокружительные творения иллюзорной перспективы искусственно создаваемой глубины запортального пространства.

Значит ли это, что отмирает сама тенденция втягивать зрителя в среду сценической действительности?

Конечно, нет!

Происходит лишь очередная смена средств!

Смена эта — глубоко социально обоснована. Но в задачу беглой статьи входит не раскрытие этих социальных пружин, а лишь констатация факта самой смены и два-три слова о том, через какие новые приемы и средства где-то здесь, на подступах к французской революции, все та же интересующая нас тенденция по-новому проявляет свою неослабевающую жизненность.

Праздничная вакханалия разгула творчества Бибиены, его последователей и учеников внезапно порождает абсолютную противоположность.

Перед нами уже не фантазмагория нагромождения арок, колоннад, храмов или разверзающихся концентрическими кругами уходящих ввысь небес.

Вместо них — четыре стены комнаты.

Именно не три, а четыре.

В комнате, замкнутой со всех сторон, — происходит слезливая домашняя драма.

Зрители?

Зритель — один.

Но этот зритель не подобен королю Людовику II Баварскому, который тоже любил быть единственным зрителем и при пустом зрительном зале громадного королевского оперного театра заставлял для себя одного играть музыкальные драмы Вагнера.

Не в пример ему, восседавшему в пустом зале театра, этот зритель скромн и невзрачен и ютится тут же в этой комнате, где-то в

углу, в стороне, чтобы не помешать тому, что происходит на сцене, переставшей быть подмостками и ставшей простой натуральной комнатой.

Конечно, и театр этот, и зритель, и форма участия его в действии — одна игра воображения.

Игра воображения — но тем более последовательно она выражает самую суть тенденций и устремлений, которые хочется воплотить ее автору.

Автор этот — Дени Дидро.

А воображаемая обстановка спектакля, где зритель физически внедрен в самую интимную среду развития действия, описана им в предисловии и диалогах-комментариях к «Побочному сыну»* (1757).

Через сто с лишним лет через возможности незримо скользящего сквозь действие кинообъектива это присутствие стороннего глаза в обстановке самого интимного действия станет реальным воплощением замыслов мечтателя Дидро, но на путях к подобному окончательному ее разрешению тенденция эта еще раз возродится в виде тоски по четвертой стене.

Любопытно, что при этом расцветает она двумя вовсе не своими крайностями.

С одной стороны — по линии натуралистического воссоздания реальной обстановки действия, за которой как бы в «замочную скважину» за жизнью действующих лиц сможет подглядывать зритель театра Станиславского*.

С другой — здесь ультраусловное построение зрелища по принципу монодрамы Евреинова, где зритель должен внедряться в природу самого лицедея, чтобы реально «видеть мир его глазами».

Даже на подступах к «монодраме» — еще на этапе «Старинного театра» — Евреиновым руководит все время эта основная тенденция.

Здесь эта тенденция находит свое воплощение в том, что называлось тогда «реконструкцией зрителя».

Цитирую об этом по книжечке Б.В.Казанского «Метод театра. Анализ системы Н.Н.Евреинова» (Ленинград, «Academia», 1925, с. 104).

«Смелый опыт в этом отношении сделан был Евреиновым в его инсценировке «Поклонения волхвов» (7. XII—07), в котором, чтобы облегчить зрителю переход к средневековому восприятию, действие пьесы окружается инсценировкой средневековой толпы, перед которой оно происходило в старину на паперти собора. Эта толпа создавала специальную «средневековую атмосферу», как бы вводя современного зрителя в особую систему тогдашнего ощущения и помогая ему глядеть на сцену ее глазами.

Тот же прием создания посредствующей среды употреблен был Евреиновым и чисто драматически при реконструкции ярмарочного театра, действие которого он ставил в специально сочиненную для этого пьесу «Ярмарка на индикт св. Дениса».

От этого частичного возрождения и функций античного хора — полуучастника и полузрителя и неизбежного посредника между первы-

ми и вторыми — и зрителей, заполнявших бока просцениума в более поздние эпохи, — не более одного шага к тому, чтобы попытаться еще полнее заставить глядеть зрителя на действие «чужими» глазами — на этот раз глазами героя, ставшего бесконечно близким.

Отсюда не более шага к тому, чтобы «посредствующая среда» разрасталась в масштабы сценически всеобъемлющие.

И действительно, ровно через год (16 декабря 1908) Евреинов уже впервые читает свой реферат «Введение в монодраму» в Литературно-художественном кружке в Москве, дважды повторяет в следующем году, печатает его в журнале и выпускает отдельным изданием.

И наконец, в предисловии к «Представлению любви», помещенном в книге 1-й «Студии импрессионистов» (СПб., 1910), еще раз формулирует основные ее положения.

«Монодрамой я называю такого рода драматическое представление, которое, стремясь наиболее полно сообщить зрителю душевное состояние действующего, являет на сцене окружающий его мир таким, каким он воспринимается действующим в любой момент его сценического бытия. Вместо старой, несовершенной, я предлагаю архитеконику драмы на принципе сценического тождества ее с представлением действующего.

Превращение театрального зрелища в драму обуславливает переживание, заражающий характер которого, вызывая во мне сопереживание, обращает в момент сценического акта чужую мне драму в «мою драму»...

...Монодрама заставляет каждого из зрителей стать в положение действующего, зажить его жизнью, то есть чувствовать, как он, и иллюзорно мыслить, как он, стало быть, прежде всего видеть и слышать то же, что и действующий. Краеугольный камень монодрамы — переживание действующего на сцене, обуславливающее тождественное сопереживание зрителя, который становится через этот акт сопереживания таким же действующим. Обратить зрителя в иллюзорно действующего и есть главная задача монодрамы...

...в совершенной драме, становящейся «моей драмой», возможен только один действующий в собственном смысле этого слова, мыслим только один субъект действия. Лишь с ним я сопереживаю, лишь с его точки зрения я воспринимаю окружающий мир, окружающих его людей. Таким образом, последние точно так же должны перед нами предстать преломленными в душе собственно действующего...

...Здесь важно не то, что они говорят и как говорят, а то, что слышит действующий. Как они выглядят сами по себе, остается скрытым; мы увидим их лишь в том виде, в каком они представляются действующему».

И т. д. и т. д. по всем статьям, из которых слагается сценическое действие: «субъективно» окрашивающаяся и изменяющаяся в тон настроению декорация, музыка и т. п.

Безнадежно берклианская предпосылка* подобной затеи очевидна.

Но мы здесь вовсе не собираемся оспаривать Евреинова или полемизировать с ним.

И хотя теория монодрамы сейчас не более чем давно отживший курьез, нам интересно привести примеры того, как в разное время по-разному воплощалась одна из базисных тенденций, почти неотъемлемая от любого театрального зрелища.

Не менее интересно отметить и тот факт, как в одну и ту же эпоху одна и та же тенденция, выраженная пятью одними и теми же словами, может практически решаться в абсолютно непримиримых и взаимно исключающих друг друга формах.

Ведь под первой частью декларации о монодраме (касающейся сопереживания) мог бы обеими руками подписаться и Художественный театр тех лет.

А попробуйте сопоставить «практические выводы», которые сценически делают театр Станиславского и театр Евреинова из одного и того же лозунга, который выражает устремления обоих!

О том, что основной тенденцией в изображении монодрамы действительно явился «проклятый» вековой «раздвой» между зрителем и лицедеем, — Евреинов пишет в этом же предисловии:

«Монодрама разрешает одну из самых жгучих проблем современного театрального искусства, а именно, проблему парализования расхолаживающего, разъедающего влияния рамп. Уничтожить ее в действительности, как это предлагают некоторые, не значит еще уничтожить ее в нашем представлении: скверный опыт нет-нет да и заставит умственно воссоздать уничтоженную границу. Надо сделать так, чтобы видимая, она стала как бы невидимой, существующая — как бы несуществующей. И раз режиссер добьется иллюзорностью образов главного действующего слияния с его «я» «я» зрителя, то последний, как бы очутившись на сцене, то есть на месте действия, потеряет из виду рампу — она останется позади, то есть уничтожится».

Иллюзию, способствующую наиболее интенсивному сопереживанию зрителя, другое крыло театра видело на вовсе ином полюсе, в противоположность вопиющему субъективизму Евреинова, — в предельно объективном историческом и бытовом натурализме сценического действия обстановки.

Из двух подходов к решению этой задачи натуралистический подход раннего Художественного театра оказался гораздо более живучим, чем эфемерная мимолетность «монодрамы».

Однако интереснее всего, конечно, то, что эти два кардинально противоположных подхода в одну и ту же эпоху пытаются, хотя и по-разному, разрешать одну и ту же проблему.

Выходу обоим тенденциям, возможности их практического осуществления помогла лишь ведущая разновидность будущего искусства — кино!

Достаточно сопоставить в смысле принципов и приемов еврейновское «Представление любви» (со всем арсеналом его сценических ремарок) хотя бы со сценическими его ровесниками в МХАТе: «Месяцем в деревне» (1909), «Братьями Карамазовыми» (1910) или «Живым трупом» (1911).

Конечно, оба эти метода, противоположные по своим устремлениям, не решают полностью и окончательно поставленную задачу: ни тому, ни другому еще не до конца удастся целиком снять «психологическую рампу» разъединения зрителя и лицедея.

Следующий шаг в осуществлении этой задачи — громадный шаг, почти полностью решающий ее, могла, конечно, сделать лишь новая разновидность искусства — кино.

И здесь, на подступах к окончательной победе кинематографа, в совсем особые формы облекается тенденция слияния двух коллективов — коллектива лицедеев и коллектива зрительских масс на подмостках первых послеоктябрьских лет.

Здесь эти два «партнера» вырастают уже до понимания их как разделенных рампой носителей двух совершенно различных по природе своей стихий: стихии Вымысла и стихии Действительности.

Театр этих лет не довольствуется тем, чтобы в сферу действия вымысла лишь «вторгалась» действительность.

Этому театру мало того, что жизненность вымышленного проишествия на подмостках — если оно подлинно жизненно — тем и определяется, что каждый фибр его напоен и наполнен ощущением реальной жизни и действительности.

Этот театр хочет еще, кроме того, «материально» вонзить «реальность факта» в вымышленные сценические образы и положения.

Поэтому почти во всех новаторских театральных работах этого периода на сцену вторгается цирк, [который] характеризуется прежде всего реальной физической работой, а не игрой.

Та же тенденция, с другой стороны, заставляет в пьесах на темы еще не закончившейся гражданской войны в антрактах со сцены читать подлинные донесения с ее фронтов.

Она же гонит на сцену «настоящие» мотоциклеты, грузовики, сеялки и лобогрейки.

Мне лично такой театр особенно близок — в нем произошел мой личный переход из театра на кино, — и в своих театральных работах я этой тенденции отдал значительную дань.

Если предыдущий театр (условный) спорил с натурализмом на базе непреложных слов Чехова об эстетической отвратительности «живописного портрета, через который просунут живой нос»*, то, вспоминая свои собственные театральные работы периода 1920–1924 года, я должен сказать, что стоял на позиции, прямо противоположной чеховской.

В моей личной работе «иллюзорный портрет» сценического представления все шире разрывает настойчиво просовывающийся сквозь него... «материальный» нос. Сперва в порядке того, что я

называл в мой цирковой период «реальным деланием», а затем позже — уже на кино — через посредство элементов действительности, факта и живого «типажа», минимально искажаемых волей постановщика и используемых прежде всего через сопоставления в монтаже.

На первых порах это реальный бокс в «Мексиканце» — правда, с предрешенным исходом, но следует помнить, что исход предрешен в добром большинстве американских состязаний; густо используемый цирк; внеэстетически действующие элементы «гран-гильоля» и т. д.

Не задерживаясь на промежуточной фазе аттракционности реальной сенокосилки среди конструктивных декораций (прием, который я даже пародировал, вводя в одном из своих спектаклей на сцену живого верблюда!), я применял и обратный прием: всаживал в реальное окружение газового завода вымышленное событие пьесы, связанной с взрывом газгольдера*.

Это, по-видимому, — последняя точка на пути эволюционного развития форм спектакля.

Ведь и здесь перед нами, по существу, «коммеморативное действие», то есть воссоздание реально имевшего место трагического события.

(В центре внимания пьесы, конечно, не сама катастрофа, а то самопожертвование и героика, с которыми отдельные члены заводского коллектива погибают, спасая общее достояние — завод.)

Мало того, что само действие это было коммеморативным — оно еще и разыгрывалось если не на том самом месте, где произошла трагедия, то на месте совершенно с ним идентичном: пусть на другом заводе и в другом городе, — но именно на заводе, и на заводе именно газовом.

Так через коммеморативное воспроизведение элементов трагической судьбы Диониса — сперва на самом месте предполагавшегося мифологического ее совершения, а затем во всех местах, где имелись очаги распространения его культа, — возникали из трагического дифирамба драматические спектакли.

Совершенно так же на первых порах чисто коммеморативны и мистериальные спектакли средневековья.

На самых ранних своих этапах они воспроизводят «страсти» центрального персонажа христианской мифологии внутри самих помещений, продолжающих пропаганду земной его жертвенной деятельности: сперва в самой сердцевине собора, затем на паперти и лишь гораздо позже на городских площадях на самостоятельных помостах, воспроизводящих Рай, Ад и Вселенную.

Любопытно, что в этот же ряд становятся и уже упомянутые театральные замыслы Дидро... Ведь «фантазия о спектакле «Побочного сына» тоже задумана как коммеморативное ежегодное воссоздание на месте подлинного происшествия той трагедии, которая в свое время до глубины потрясла души семьи Дорваля!

Совершенно в таком же разрезе и в такой же установке начинается своя самостоятельная история и наш кинематограф. И, конечно, только он — кинематограф — с абсолютной органической легкостью способен до иллюзии почти полной осязаемости воплотить эту тенденцию.



В день премьеры спектакля «Слышишь, Москва?!» (1923)

Именно так через систему историко-эпических полотен начинается история своеобразия советского кинематографа.

Достаточно вспомнить «Одесскую лестницу» или штурм реального Зимнего дворца («Октябрь»), «9-е января» Висковского, «Москва в Октябре» Барнета или «Конец Санкт-Петербурга» Пудовкина*.

И совершенно очевидно, что, вынося действие в обстановку газового завода, я органически перескочил за грани «собственно театра» — в кинематограф.

Туда, где элементы действительности всем арсеналом реальных кораблей и зданий, фабричных труб и мостов, работающих машин и игрово «не обработанного» типажа врываются в призрачную ткань вымысла масштабами, невиданными и недоступными ни для одной из иных прежних форм искусства, а по существу, ставя в этой новой фазе развития вверх ногами (или с головы на ноги) старую «формулу Чехова» и делая эстетически отвратительным уже не живой нос, прорезавший холст условно живописной картины, а остаток «налепленного носа», который театральным анахронизмом иногда продолжал торчать на живом киноизображении!¹

Именно этому новому искусству — кинематографу, — в котором нашел свое выражение новый этап развития театрального искусства, только и оказалось по плечу окончательное воплощение тенденции слияния не только зрителя с лицедеем, но и стихии Вымысла со стихией Действительности, преобразуемой творческой волей художника.

Ни монодраме, ни учению о «четвертой стене» это никогда не было и не будет в такой же степени по силам.

Ибо только кинематографу дана возможность присутствовать своим глазом и ухом через микрофон и объектив аппарата подлинно незримым зрителем в обстановке самых сокровенных действий, совершающихся внутри четырех стен; пододвигаться столь близко к актеру, чтобы вычитывать в глазах малейший нюанс зарождающейся эмоции; регистрировать еле слышный вздох; видеть окружающее то с точки зрения того, что происходит с ним, то глядеть на окружающее его глазами: с его точки зрения, в эмоциональной окраске его переживаниями.

Если таковы «безыскусственные» предпосылки возможностей, уже доступные простой технике кинематографа, то кинематограф,

1. Конечно, наш кинематограф не останавливает своего развития на подобном «максимализме» эстетической программы первых бурных лет своего становления. Все течет, все изменяется, и пуды гумоза, уходящие на гримы первой серии «Ивана Грозного», свидетельствуют о том, что и в принципах кинематографической эстетики с годами развития происходят достаточно кардинальные сдвиги достаточно широкого диапазона!

как искусство, не захотел на этом задерживаться. В методике «внутреннего монолога» он пытался идти дальше — и внедриться в процессы хода мышления и чувств своих персонажей!*

Бегло — скорее проектно, чем практически — пройдя изобразительный этап такой тенденции, наше киноискусство вскоре поняло это движение внутренней речи как основу звукозрительного синтаксиса кинематографа переходного этапа на путях к кинематографу звукозрительного контрапункта.

Так на путях эстетики кинематографа особенно глубоко реализуется слияние и взаимное вхождение творения и воспринимающего, интерпретирующего и потребляющего.

Но если здесь в вопросах тонкостей структуры и ритма взаимосвязь нигде не афиширует себя лобовой наглядностью, то одновременно с этим — в полярно расположенных образцах почти трюковой наглядности — та же тенденция неизменно выскальзывает на поверхность то одним приемом, то другим.

Режиссер Хичкок старается разными «уловками» перенести на экран в «Ребекке»* ощущение того «я», от лица которого ведется повествование в романе Дафны дю Морье.

И такой рассказ от первого лица есть, конечно, и в литературе — один из лучших приемов, если далеко еще и не самый совершенный способ, заставить читателя «видеть глазами» и «жить чувствами» героя романа.

Делаются попытки показать на экране внутренний мир ассоциаций, подсознательной символики и фантастики сновидений.

В 1926 году в Берлине выходит на экраны «психоаналитический» фильм с Вернером Краусом «Тайна одной души», полный самой дикой интерпретации и без того диких положений «учения» Фрейда*.

И всего каких-нибудь двадцать лет спустя подмостки Бродвея и киностудии Голливуда и Великобритании буквально затопляются тем же самым.

Достаточно назвать сновидения в декорациях Сальвадора Дали — в фильме того же Хичкока «Spellbound».

То же самое в «Lady in the Dark» Моссса Харта или в кошмарах «Lost Weekend», не говоря уже об эпигонском сочинении Элмера Райса на схожую тему — «Dream girl»*.

Неизменно возрождаются и попытки непосредственно и «материально» слить «око» объектива целиком и полностью с глазом зрителя и этим путем поставить его на место «героя» фильма, от лица которого идет киноповествование.

В одном случае — это «Киноглаз» Вертова, который через широкий показ того, что он видит, — как результат того, на что он смотрит! — рисует не столько объективный показ действительности, сколько прежде всего свой собственный кинематографический автопортрет.

В других случаях — это довольно частые попытки подменять объективом — актера.

Так, например, сделано в фильме о «Докторе Джекилле и мистере Хайде», в начале которого камера движается и действует «от имени» главного лица — Фредерика Марча* — чье лицо мы впервые видим в тот момент, когда камера останавливается перед... зеркалом.

И это вполне логично: ведь герой, в чьем глазу расположен зритель, — только в зеркальном отражении способен увидеть самого себя!

До курьеза и внешнего трюка этот прием доведен и распространен совсем недавно на целую картину.

Так сделан фильм «Lady in the Lake»*.

В этом детективном фильме подобный принцип уже доведен до предела.

Один из американских журналов (январь, 1947 год) описывает этот фильм под заголовком: «Камера становится героем в уголовном фильме с Робертом Монтгомери».

Обозначение это, конечно, не совсем верно.

Точнее сказать: герой становится... камерой, и через камеру зритель слит с героем.

«Вместо того чтобы следить за героем со стороны, аудитория видит все действие через его глаза (то есть через объектив камеры). Когда он садится, камера соответствующим образом приседает; когда он просит выпить — стакан протягивается прямо в объектив. Сам актер (Роберт Монтгомери) никогда не показывается, за исключением коротких мгновений, когда он выступает в качестве рассказчика, или протягивает из-за кадра руку, или — наконец — когда он мельком проходит мимо зеркала...

...На съемках приходилось перегонять тяжеленную съемочную камеру с легкостью движений актера, переходящего с места на место, и снимать необычно длинные для кинематографа куски без перерывов...

...Идентификация зрителя с героем осуществлялась быстро».

Чтобы помочь этому, рука героя участвует не только в таких сценах, как выхватывание револьвера из рук девушки, в упор целящейся в него (то есть в объектив), но и в ряде простейших действий: она открывает двери, тянется за папиросой или стаканом, протягивает из-за кадра телеграмму.

Крупный план злодея, ударяющего прямо в объектив кулаком, вооруженным медным кастетом, «заставляет аудиторию вскакивать с мест».

Так же невольно вскакивали с кресел и мы сами, когда впервые в дни юности испытывали на себе эффект наезда на аудиторию поезда, снятого из-под колес!

И так же, вероятно, на заре зарождающегося кино, в 1903 году, вскакивали со своих мест зрители первого в истории «сюжетного» фильма — «Ограбление поезда» Портера*, — когда в финале снятый по пояс Джордж Барнс из пистолета стрелял прямо в объектив — в аппарат — в публику.

Сорок два года спустя Хичкок подхватывает этот прием, но идет еще дальше.

Он уже не просто стреляет в публику.

Он заставляет самую аудиторию как бы... застрелиться!

В финале фильма «Spellbound» пистолет д-ра Мерчисона с первого плана угрожающе направлен на Констанцию, которую играет Ингрид Бергман*.

Она только что изобличила его как убийцу и обрисовала безвыходность его положения. Д-р Мерчисон угрожает ее пристрелить.

Но... (цитирую по сценарию):

«Медленно, непринужденно и отважно Констанция поворачивается спиной к пистолету в руках д-ра Мерчисона, подходит к двери, открывает ее и выходит...

Дверь закрывается за ней.

Пистолет в руке Мерчисона неподвижно направлен на закрывшуюся дверь...

Потом медленно, медленно рука его начинает поворачиваться до тех пор, пока револьвер направляет свое дуло прямо в объектив камеры.

Через секунду раздумья палец Мерчисона нажимает на курок, и экран застилается вспышкой от выстрела револьвера».

Не следует ли и здесь видеть признаков «знамения времени»?

Разве не в такой же мере характерен этот «сдвиг» от самоутверждения с пистолетом в руке к... самоубийству (решенных одним и тем же внешним приемом!), как и тот широко сейчас наблюдаемый в кинематографии Запада общий сдвиг от стиля раннего, почти документально «объективного» (в пределах возможностей Запада) охвата явлений к лабиринту патологической субъективности и интроспекции, густым и ядовитым туманом нависших над искусствами капиталистических стран?

В послевоенной Франции все это связывается с экзистенциалистами и Сартром*.

Но не эта же ли тенденция заставляет в канун мировой войны писать Ренэ Домала в № 5–6 журнала «Verve» (1939), посвященном человеческому лицу, статью... «Голова наизнанку» — описание лица, сделанного «изнутри»:

«Голова и лицо, описанные изнутри. Из середины головы, куда я только что проник, я постараюсь описать то, что я отсюда вижу. Передо мной одна часть — в основном мягкая, прорезанная отверстиями, через которые я могу видеть, слышать, обонять, глотать, и которую я называю передней частью или лицом; и другая часть — жесткая и твердая, которая не видит, не слышит, лишена вкусовых ощущений и способности глотать и которую я называю черепом или затылком» — и т. д., и т. д.

И не та же ли тенденция в послевоенной британской картине «A Matter of Life and Death»* заставляет режиссера так плотно упиваться показом погружения пациента под влиянием наркоза в «небытие».

Мы сперва видим белый шар лампы на потолке — снизу, с точки зрения пациента на операционном столе.

Изображение постепенно мутнеет и выходит из фокуса.

А затем внезапно сверху и снизу экран начинают закрывать... две розовые «шторки».

Это... смыкающиеся веки!

И чтобы не оставалось никакого сомнения в этом, края розовых шторок обшиты черной бахромой... ресниц!

Кстати сказать, режиссер здесь повторил прием, использованный уже давно в одной из немых картин. Но здесь, конечно, интересен не столько вопрос приоритета, сколько самый факт обостренного внимания современной западной кинематографии именно к такого рода приемам.

Если в свое время эти приемы пользовались скорее как средства игры с возможностями кинокамеры, то сейчас они все больше и больше служат выражению патологической интроспекции, куда в основном обращены взоры «творцов» Запада, навсегда оторвавшихся от здорового реализма, несовместимого со служением реакции...

Но все подобные эффекты, конечно, бледнеют перед финалом все того же фильма «Lady in the Lake».

...С полузакрытыми глазами медленно и томно, словно зачарованная, движется прямо на аппарат — прямо на зрителя — молодая героиня, неся навстречу аудитории (к тому моменту уже совершенно слившейся с кинокамерой) свои полуоткрытые, сочные, алые, готовые к лобзаниям... губы...

«Мужская часть аудитории, извиваясь в креслах, неистовствует...» — хладнокровно комментирует американский журнал.

Почти... стереокино?!

И невольно вспоминаются страницы, посвященные будущему буржуазного кинематографа в сатирическом романе-утопии Хаксли — «Бравый новый мир» (Лондон, 1932)!

В этой сперва забавной, а потом трагической картине будущего буржуазного общества с великолепной иронией прослежены до своего логического завершения — до окончательного абсурда! — отдельные тенденции внутри буржуазной науки, культуры и цивилизации.

В отношении искусства страницы этой книги, пожалуй, наиболее розоблачительно забавны.

Так, с буржуазной кинематографии эпохи этого «счастливого будущего» целиком сняты последние покровы ханжества и лицемерия, которые кое-где и кое-как на сегодня еще прикрывают ее подлинные тенденции: в утопии Хаксли это кино служит — неприкрыто и недвусмысленно — «сексу» и только «сексу», эротике и только эротике.

Эти «цветные и стереоскопические ощущалки»¹ под аккомпанемент «органа ароматов» и музыки... «сексофонов» (как к тому вре-

1. Сленговым обозначением кинокартины на языке англосаксонских народов служит выражение «movies» — «двигалки».

Хаксли придумывает для воображаемых времен своего романа новое название — «feelies» — «ощущалки» или «осязалки», так как полагает, что к тому времени киноизображение будет не только видимо, но еще и осязуемо, ощутимо на ощупь!

1. Дикарь этот — ее кавалер, впервые попавший в кинематограф. Он из тех «дикарей», которых это будущее общество будет содержать в специальных «резервациях», не допуская их к приобщению к благам цивилизации — в интересах сохранения экзотики.

В этом разрезе в романе даже нет ничего «утопического», потому что и сейчас современные Соединенные Штаты поступают совершенно так же в отношении остатков племен краснокожих.

Уцелевшие представители племен хопи, хайда, помо, мандан, оджибвей и др. и сейчас вынуждены жить в пределах отведенных им «зон» Аризоны или других пустынных мест, а юридически и экономически они поставлены в такие условия, что продолжают существовать в глинобитных своих пазухах на почти первобытном уровне, в основном обслуживая туристов своими кустарными изделиями и развлекаая их ритуальными плясками.

Среди прочих форм и разновидностей расового угнетения, неотъемлемого от строя буржуазного общества, эта, пожалуй, одна из наиболее унижительных и оскорбительных для человеческого достоинства, и трудно без содрогания вспомнить эти гигантские «зоологические сады», где на искусственно задержанном уровне развития содержатся тысячи людей, немногие оставшиеся в живых потомки тех, у кого обманом или силой были в свое время отняты те необъятные пространства, которыми владеют их поработители.

2. Следует иметь в виду, что все жители этого будущего рая строго классифицированы по

мени будут переименованы наши сегодняшние саксофоны!) — ограничиваются показом одних любовных утех и приключений.

Хаксли описывает показ такой «осязалки» — «Три недели в геликоптере»:

«Возьмитесь за металлические шарики на ручках вашего кресла, — прошептала она, — иначе вы не испытаете ни одного из осязательных эффектов».

Дикарь¹ поступил так, как она ему велела. Огненные буквы титров исчезли; наступило десять секунд полной темноты; и внезапно — сногшибательно и несравненно более впечатляюще, чем если бы они были подлинно живой плотью и кровью, — перед зрителем предстали стереоскопические, слившиеся в объятия, образы гигантского негра и молодой златокудрой самки, белокурой девушки, брахицефалического типа Бэта-плюс².

Дикарь подскочил. Какое жгучее ощущение на губах! Он поднес к ним руку — ощущение исчезло; снова опустил руку на металлическую ручку кресла; и снова обжигающее ощущение разлилось по его губам, в то время как из органа ароматов на аудиторию струился потоком запах чистого мускуса.

После ряда приключений в геликоптере, — освобожденная от негра, блондинка становится возлюбленной всех трех ее освободителей — молодых красавцев «типа Альфа» — сразу.

Экран заливается звуками сексофонов; аудитория погружается в аромат гардений, и, в то время как последний стереоскопический поцелуй уходит в затемнение, — последние жгучие вздрагивания затихают на губах, «как умирающий мотылек».

В довершение ко всему сказанному остается разве что поместить здесь еще кадр из одной из последних мультипликаций Диснея «о ките, захотевшем петь в Метрополитен-Опера»³.

Неотразимый комизм этой картинки, конечно, держится на том, что здесь наглядно и материально в буффонном разрезе — то есть буквально и предметно — представлено то, что в порядке психологической потребности «подтекстом» проходит через бесчисленные попытки «взаимопроникновения друг в друга» действующего и воспринимающего, актера и аудитории, зрителя и сценической действительности.

[Под этим углом зрения любопытное «истолкование» получает всемирно известная «идиосинкразия» Хичкока* — та настойчивость, с которой он непременно в каждом своем фильме где-нибудь мимоходом показывает самого себя.

В толпе ли, в зале ли кинематографа, на улице ли — все равно где-нибудь да проскользнет его округлая фигура на экране.

Даже в такой, казалось бы, невозможной для этого обстановке, как в фильме «Спасательная лодка»*, где все действие происходит между несколькими людьми на лодке посреди необъятного океана и где уж никак не оказалось бы места для объемистой шаровидности величайшего мастера кинематографического «саспен-

тем психическим и физиологическим признакам, которыми их снабжают путем соответствующей обработки еще на эмбриональной инкубационной стадии, изготавливая человеческие особи для совершенно точно предусмотренных разновидностей их будущей деятельности.

са», — даже и там он ухитряется вписать, «вонзить» себя в плоскость экрана.

На этот раз — в виде собственного портрета в газете, обрывок которой держит в руках одно из действующих лиц.

Эта забавная тенденция — не лишенная, вероятно, черт некоторой суеверности! — кажется как бы иронически буквальным воплощением этой неизменной тенденции Хичкока к тому, чтобы связать между собою экран и зрителя через все мыслимые и немыслимые композиционные ухищрения.

И эта неизменная проекция самого себя в экран читается почти таким же буквальным выражением этого позыва, как и... высунувшийся со сцены в зрительный зал диснеевский «кит, пожелавший петь в Метрополитен-Опера».

Вообще же тезис о слиянности зрителя с главным действующим лицом — одно из основных [убеждений], управляющих целенаправленностью хичкоковского постановочного метода:

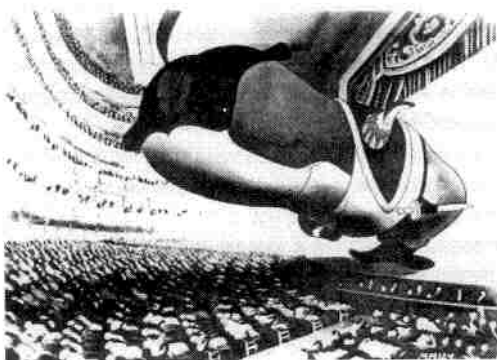
«Как всякий рассказ, так и идеальный рассказ, построенный на «саспенсе», должен быть построен вокруг характера, с которым зрителю легко идентифицироваться».

Так пишет Хичкок в предисловии к коротким рассказам под общим названием «Suspense Stories», собранным по его выбору и усмотрению для сборника, изданного Дэллем в Нью-Йорке в 1945 году («Suspense Stories», edited by Alfred Hitchcock, Dell Publishing Company, N.Y., 1945).]

Реализация этой потребности, как вы видели, приобретает самые причудливые и неожиданные формы сквозь историю театра, в зависимости от того, какая из исторических эпох по-своему ее реализует.

Жерла потемкинских пушек и «цветочная дорога» японцев, кольцевое построение подмостков театрального здания Фуртенбаха и сценический трюк Москвина; сценическая манера Варламова и сбегаящая к центру перспектива декораций Бибиены и Серлио; натуралистические черты раннего Художественного театра и сверхусловность «монодрамы» Евреинова; букет фиалок, перелетающий через рампу в зрительный зал, или выстрел из аудитории, убивающий наповал слишком сценически убедительного злодея, — все они, как мы видели, работают в направлении все одной и той же тенденции.

И подобная повсеместность и универсальность невольно наводят на вопрос о том, где же и в чем корни тех основ этой тенденции, которая на протяжении всей истории театра так упорно ищет своего все более и более полного выражения?



Вилли-Кит поет в Метрополитен-Опера
(кадр из фильма Уолта Диснея)

И ответ на этот вопрос как-то напрашивается сам собой, если вспомнить, что особенно интенсивно и последовательно эта тенденция проступает как раз на подступах к нашему времени.

Вернее — на последних этапах развития театра, предшествующих нашей эре, частично даже захватывая и первые революционные годы.

И здесь эти лихорадочные попытки «воссоединения» и установления «единства» в искусстве театра далеко не случайны.

Подоплекой этих попыток служит в первую очередь воплощение мечты об единстве между личностью и обществом, между индивидуальностью и коллективом, между началом социально-общественным и лично-индивидуальным, утрата которого так резко и непреодолимо обозначила период перехода капитализма на свою высшую стадию обнаженного, неприкрыто разбойничьего империализма.

С этой стадией неотъемлемо связан пышный расцвет того беспредельного эгоизма, эгоцентризма и сверхиндивидуализма, которыми отмечен переход от XIX века к нашему.

И на этом этапе проповедь возврата к «первичной соборности» всех соловугов и вячеславивановых — рупоров реакционнейшего крыла интеллигенции*, сознательно оторвавшейся от прогрессивно-поступательного революционного пути, от участия в исторических судьбах своего народа, от слияния с вступающим в жизнь молодым и единственно жизнеспособным рабочим классом, — есть отчаянная и обреченная на неудачу попытка через искусство, выступающее как суррогат действительности, обрести панацею против собственной своей социальной изолированности, неизбежно обрекающей этих одиночек и всю связанную с ними социальную прослойку на неминуемую гибель.

Отсюда и отвлеченно-мистическая окрашенность этих «дионисийских» и «прадионисийских» призывов — единственное, что остается на долю этих ультра-индивидуалистов, навсегда утративших возможность живого социального приобщения к историческому делу восходящего класса пролетариата, взявшего в свои руки управление будущими судьбами своего народа.

Отсюда же и практические неудачи тех, кто попытался в первые годы революции стилизаторски воплотить их кликушеские призывы в формы массовых празднеств.

И, понятая так, эта тенденция к слиянию и сквозь прошлые века прочитывается уже отнюдь не как порывы эстетического каприза в области искусства, но как отражение в самом этом порыве гораздо более глубокого позыва — позыва к преодолению того еще более широкого раскола первоначального коллективного единства, того еще более трагического разрыва надвое, которое победоносно вступает с момента расслоения и разъединения первоначальной общественной неразделенности на классы, на классы эксплуатирующих и эксплуатируемых, на классы только производящие и классы только потребляющие.

Каким поразительным отражением этого кажется расчлененное надвое первичное театральное действие, превратившееся в группу тех, кто зрительно «потребляет», и тех, кто сценически «производит» спектакль.

И как поразительно, что к тому моменту, когда на одной шестой части земного шара окончательно и навсегда опрокидывается сам институт классовости, когда понятие потребителя вновь по-новому сливается с понятием производителя в образе равнопроизводящего и равнопотребляющего гражданина Советского трудового государства, а отдельная личность впервые доподлинно едина и неразрывна с коллективом в обстановке социалистического общества, идущего к коммунизму, — изобретательская мысль именно этой страны приносит в область искусства новую его разновидность — стереоскопический кинематограф, который даже в простейших основах своего технического феномена уже как бы содержит наиболее полное образное воплощение того позыва к воссоединению, который, как мы видели, корнями своими уходит не в область биологии или психологии, а в область социальной практики.

Вот те несколько общих соображений, заставляющих нас предполагать достаточно, как нам кажется, обоснованную «живучесть» принципов стереокинематографии, которые, как мы видим, уже по самой природе своих технических особенностей как бы являют нам образ эстетического отражения одной из наиболее глубоких и мощных тенденций устремления человечества на пути своем к уничтожению классового общества и движения к бесклассовому.

И поэтому не удивительно, что буржуазный Запад либо безразличен, либо даже враждебно ироничен в отношении стереопроблемы в кино, той проблемы, которой исследовательская и изобретательская мысль Страны Советов, ее правительство и руководство ее кинематографии уделяют столь много внимания.

Разве не нелепо и по-своему [не] оскорбительно для вечно развивающихся тенденций подлинно живого искусства звучит затхлый консерватизм, с которым встречаются на Западе вести о работе на стереофронте?

Разве не обскурантизмом звучат в июле сорок шестого года (!) строки Луи Шаванса о стереокино:

«Чем обогащается драматизм ситуаций через посредство этого нового технического открытия?

Разве трехмерно представленный комедиант находит в этой трехмерности какие-то дополнительные средства выразительности? Физическую округлость?..

Будет ли это триумфом толстяков?

Что выиграют гнев, ревность, ненависть оттого, что они будут разворачиваться в трех измерениях?

А смех... Мне не верится, что можно было бы вызвать больше смеха, чем вызывает сливочное пирожное, ударяющееся в плоских персонажей Мак Сеннета. А интрига?.. Комедия?..

Нужно ли еще доказывать, что стереокино — бесплодный ору-
дие, стерильный инструмент?

Конечно, можно выдвинуть и другие гипотезы, и я мог бы гово-
рить о чисто зрительной его стороне. Но мы не должны впадать в
аналогию с пластическими искусствами и ссылаться на скульпто-
ров, после того как говорили о живописцах. Конечно, можно было
бы снять рельефом жизнь Микеланджело, как в цвете — жизнь Ти-
циана... Прелестный результат! А какое удовольствие для глаза?
Скульптура вызывает идею осязания, а экрана мы все равно не
трогаем».

Так пишет Шаванс в номере «Le Magasin du Spectacle» (июль
1946 года).

Шаванс, позируя своим пренебрежением к аналогиям, целиком
в их плену. Целиком в кругу рамок и представлений прежних ис-
кусств: норм «театральной» драмы, традиционного актерского ис-
полнения, «плоского» юмора и «скульптуры, вызывающей идею
осязания».

Но неужели же Шаванс не думает вместе с нами о том, что дол-
жен наступить взрыв и полный пересмотр содружества тра-
диционных искусств в столкновении с новыми идеологиями нового
времени, новыми возможностями новых людей — с новыми сред-
ствами овладения природой со стороны этих людей?

Разве глаз, посредством инфракрасных очков «ночного зрения»
способный видеть в темноте;

разве рука, посредством радио способная руководить снарядами
и самолетами в дальних сферах других небес;

разве мозг, посредством электронных счетных машин способ-
ный в несколько секунд осуществить расчеты, на которые прежде
уходили месяцы труда армии счетоводов;

разве сознание, которое в неустанной, уже послевоенной борь-
бе все отчетливее выковывает конкретный образ подлинно демо-
кратического международного идеала;

разве все они не потребуют искусств совершенно новых, невидан-
ных форм и измерений, далеко за пределами тех паллиативов,
которыми на этом пути окажутся и традиционный театр, и тради-
ционная скульптура, и традиционное... кино?

И разве новая динамическая стереоскульптура не выбросит за
пределы измерений и особенностей — скульптуру прежнюю и не-
подвижную, с меркой которой хочет подойти к ней Шаванс?

Не надо бояться наступления этой новой эры в искусстве.

Надо готовить место в сознании к приходу небывалых новых тем,
которые, помноженные на возможности новой техники, потребуют
небывалой новой эстетики для своего умелого воплощения в пора-
зительных творениях будущего.

Прокладывать для них пути — великая священная задача, к ре-
шению которой призваны все те, кто дерзает именовать себя ху-
дожником.

А не верить в победу новых возможностей техники завтрашнего дня могут лишь те, кто вообще не верит в завтрашний день — и прежде всего те, кто исторически действительно лишен этого завтрашнего дня, то есть те, кто отрицает плодотворность дальнейшего социального развития народов, те, кто активно противоборствует ему, или же те, кто перед лицом надвигающегося неминуемо рокового для них будущего судорожно держатся за все отсталое, консервативное и реакционное.

Не таковы мы, не такова наша страна!

Мы неустанно движемся вперед во все новых и новых исканиях.

В покорении новых областей техники.

В совершенствовании завтрашних видов технических средств выражения наших идей.

Ибо славное, победоносное, сверкающее завтра — за нами.

Только за нами и за теми, кто вкупе с нами движет человечество к светлому будущему.

«MISE EN JEU»
II «MISE EN GESTE»

Мизанжест персонажа

1. ...ошибочное действие
(нем.)...

2. ...маскирующее
действие (нем.)...

Фрейд в свое время очень нашумел, объявив (доказав и обосновав), что оговорка и *Fehlhandlung*¹ суть, по существу, не оговорка и не *Fehlhandlung*, но истинные намерения, прорывающиеся *Deckhandlung*², которым они в силу внешних условий, требований и обстоятельств прикрыты, скрыты, «подавлены»*.

Константин Сергеевич в том же разрезе пропагандировал «подтекст» как ток подлинного содержания речи, параллельный поверхностно условному течению диалога: истинная линия содержания под покровом безотносительной видимости.

Хемингуэй в такого рода диалогах довел почти до обнажения то, что в совершенстве недосказанности сделано у Чехова.

У Константина Сергеевича отмеченное явление не окрашено в агрессивные тона «подавления», как у Фрейда, но само явление, конечно, в том же русле.

У Константина Сергеевича нет и концепции «проламывания» на поверхность этих подавленных мотивов.

Но пальма существенности передана именно «подтексту», сквозящему сквозь одежды (облачения) видимого текста.

Подтекст в практике МХАТ ограничивается тем, что он определяет основное из того, «чего играть».

В известной степени и «чего ставить», но это лишь в пределах того, «чего играть».

Тот факт, что это же самое явление должно касаться не только области душевного содержания и отсюда содержания действий актера, но и всего пластически-пространственного и звукового выражения (воплощения) как игры, так и всех элементов спектакля в целом, — в этих школах практически вовсе упускается из виду.

В жизни это, вообще говоря, так и происходит — в области поступка.

Сложное возникает тогда, когда непосредственное действие, намерение должно подыскивать себе мотивировку — оправдание.

Это очень наглядно в лабораторной обстановке эксперимента. Есть простейшая гипнотическая игра.

Гипнотизируемому приказывается в точный час после пробуждения сделать какое-то определенное действие.

Он после пробуждения это именно и сделает, и именно в назначенный час.

Помню опыт в Минске.

Девушку усыпили. Приказали, пробудившись, через семнадцать минут открыть форточку.

Пробудилась. Открыла.

«Мистики» никакой нет.

Один градус в самом процессе гипноза. Ибо гипнотическими действиями достигается «снятие» тех слоев сознания, центров или зон мозга, которые регулируют (стимулируют, тормозят, мобилизу-

ют на противодействие и т. д.) непосредственные автоматические проявления. То есть все то, что противится беспрекословно автоматическому исполнению «приказов» извне.

1. ...муштровка (англ.)...

Военный *drilling*¹ имеет в основе снять все промежуточно-рациональное между командой и непосредственным (рефлекторным) ее осуществлением.

Это должно быть так автоматизировано, чтобы оказаться сильнее и действеннее любого иного внешнего воздействия, которое «нормально» диктовало бы совсем другое поведение (в основном — эффективность команды, вопреки инстинкту самосохранения — в атаке, например, — посылающей под «град пуль» или «грудью на штыки»).

Возможность сознательности здесь очень невелика, и то в условиях психической интоксикации идеей (то есть тоже приводящей к автоматизму физического поведения — в порядке... самовнушения) или простой физической интоксикации, тормозящей аналитические и рационализирующие центры.

Грубо говоря — в гипнозе парализуется рационализирующее — волевое начало.

Достигается «полное послушание».

2. ...врожденное
(франц.)...

Не таинственна и «точность времени» — это свойство *inpe*², задушенное более высокими функциями, но легко воспитуемое до мельчайшей точности (как и, например, «глазомер», при тренинге достигающий точности, часто достойной измерительного прибора, или «абсолютный музыкальный слух» etc. — здесь «абсолютное чувство времени»).

3. ...succursale (франц.)
— филиал, отделение.

Считается, что «учет времени» помещается в организме не в аппарате и агрегатах высшей нервной деятельности и ее более примитивных *сюкюрсалах*³, а в самых низших слоях... — в тканях.

Однако самое любопытное во всем этом процессе — это работа по мотивировке, которую проделывает пациент, когда возникает момент, в который он должен выполнить задание — особенно если оно (как обыкновенно бывает!) поставлено в условие разреза с данной бытовой обстановкой.

Наша девушка не просто открыла форточку, но за несколько минут начала проявлять большое беспокойство.

Затем «выпала»: «Здесь что-то душно» (вовсе вопреки реальной обстановке!), — после чего «пустилась» открывать форточку.

При более «нелепых» заданиях процесс мотивировки еще нелепее и еще нагляднее.

Так и в жизни, где это только сложнее и где диапазон работы подтекста и облачения его в «мотивы» может идти от бессознательности в поступке до рассчитанного и сознательного сокрытия истинного мотива «напускным» или «показным».

Человек, желающий, чтобы его угостили, нарочно, «как бы случайно» наводит разговор на еду.

И человек, страдающий, например, дистрофией на почве голода, «помимо воли» в теме разговора «невольнo» все время возвращается к теме еды.

То же в поведении.

Глаза голодного человека, пришедшего по другому делу, все время будут приковываться к еде, которая может оказаться на столе.

Посадите человека перед зеркалом, и вы увидите, как назойливо он станет (что бы он ни делал) возвращаться глазами к собственному изображению.

Теперь.

Всякий мотив имеет обыкновение выражаться в непосредственном действии (далее увидим, как от действия может по *pars pro toto* оставаться только... линия действия, его «схема» — и тогда мы будем иметь дело с... линией мизансцена!).

Юноша расписался с девушкой и впервые приводит ее к себе в комнату.

Закрывая за собой дверь, он объясняет ей, что в двери французский замок.

«Захлопнешь — не откроешь».

Это — «пустая информация», и «тут нечего играть», пока не найден психологический ключ к этому... замку — разговору о замке.

А этот «ключ» лежит в двояком.

Во-первых, в характере юноши.

И во-вторых, в перипетиях драмы.

Юноша (я имею в виду и юношу и сцену из сценария Виноградской*) — Макогон — оказывается юношей эгоистического и собственного склада.

И вскоре от внутренней несхожести нравов девушка (героиня сценария) его и покидает. (Личная драма сквозь перипетии сценария.)

Совершенно в характере юноши — психология «затворничества», предназначенного для девушки, им для себя взятой в жены.

«Всплывает» в первом же разговоре «затвор», замок.

(В Макогоне — осколок той же психологии, которая «под замок» берет обитательниц «гарема» — собственность их «владыки».)

Но этот непосредственный мотив — закрыть на замок приобретенную (через роспись в загсе) собственность — смещается и нейтрализует свою неприглядность в разговоре о запирающих способностях этого особого — девушке из деревни неведомого — замка.

(Наличие такого *safety*[†] замка в дверях комнаты — элемент точной «приметы» в характере Макогона.)

Как играть эту сцену? Как ставить игру?

Секрет действующей постановки состоит в том, чтобы, в отличие от жизненной практики, где все сводится к сворачиванию и выбрасыванию звеньев, на сцене разворачивать полный процесс (см. рассуждение об отказном движении, которое в *puх'e*² раскрывает весь метод — от двучлена логики возвращает процесс в раз-

*...предохранителя
(англ.)...

2...ядре (лат.)...

вернутый трехчлен диалектики: не намерение — выполнение, а отрицание отрицания*).

Как это будет для данного случая?

Развернуть в игру весь процесс в Макогоне.

Не играть готовую реплику «информации» о замке, а сыграть, поставить весь процесс, который привел к ней.

МХАТ знает это «игрово» — в порядке внутреннего подведения к произнесению [с] правильной интонацией.

Здесь надо сделать такое же постановочно и широко.

Мы говорим: в психологии Макогона — заключить девушку в «те-рем» (термин более нам близкий, чем «гарем»).

Соответствующий акт: закрыть (закраться с ней) на замок.

Действие — закрывая дверь — закрыться (на замок).

Возможны две трактовки: умышленное закрывание двери на замок и неумышленное (автоматическое).

Которой трактовки держаться?

Чем они различны?

Они соответствуют разного рода оттенкам характера. И которое решение избрать, определится тем, к которому оттенку характера мы вздумаем приближать Макогона.

Первое будет грубее. И даже вовсе грубо. Ежели угодно: примитивное и животнo-плотское. Будет читаться как «расписаться и скорей переспать».

Лучше второе. Автоматическое щелканье замком. Замыкаться «у себя», вероятно, в природе Макогона вообще. Возьмем второй случай.

Дальше мы говорили, что слова о свойствах замка есть «защитная окраска», отвлекающая от истинного мотива игры вокруг замка.

Чтобы появилась эта защитная окраска, нужно, чтобы возникла необходимость ее. Необходимость затушевать истинный мотив. Спрятать истинный мотив под кажущуюся безобидной «информацию» о свойствах замка.

Где искать повод к такой необходимости? Конечно, в ее игре.

Она подавлена «роскошью» этой отдельной — отныне общей с ним — комнаты.

Щелкает замок.

Это выбивает ее из ее состояния.

Естественно, она обращает внимание в сторону замка.

Вне, конечно, всякого «подозрения» с ее стороны.

Это отсутствие подозрения тем элегантнее послужит обоснованием к его «тушущей» реплике, тушущей не столько ее подлинное подозрение, сколько его предположение о том, что у нее должно быть подозрение.

(Так виноватому человеку всегда кажется, что все к нему при-сматриваются.)

Отсюда известная поспешность «прикрыть» дело рассказом о свойствах замка.

Овладение собой и чрезмерно успокоенное и наставительное изложение свойств.

Чтобы оттенить это, ей, конечно, надо не вслушиваться в его объяснения, но снова вернуться в восторженное всматривание в обстановку комнаты.

Кстати же, для того чтобы подчеркнуть восторженность как восторженность не «материальную», а лирическую, надо фактическую «роскошь» комнаты сделать как можно более если не убогой, то бездумно-стандартной, маложилой, малоуютной.

Так из побуждения проецировать внутренний конфликт в осязаемую форму, в осязаемый факт родится игровая ситуация — игровое звено, воплощающее и раскрывающее внутреннюю кухню переживаний определенных характеров в определенной обстановке.

Мы могли бы сказать, что имеем здесь первое переложение игры мотивов в реальное действие — я бы сказал: *mise en jeu* — воплощение в игру — переложение в игру.

Интересно, что полученная схема игры является как бы сквозной, допускающей любую «интенсификацию».

Схема остается сквозной в любых вариантах характеров и любой интенсивности трактовки сцены, которые, вместе взятые, уже определяют собой жанровую и стилистическую неповторимость того или иного решения.

На одном полюсе здесь будет избранная нами трактовка — почти мимолетная игра («мимолетность» может быть сведена уменьшением акцента на игре до почти полной незаметности: может быть, достаточно девушке даже не оглянуться, а только вздрогнуть от звука, может быть еле заметная цезура в его движениях в ответ на это и т. д.).

На другом — трактовка, возгоняющая ситуацию до любого мелодраматического сгущения красок.

Представим себе на мгновение на месте бытового парня Макогона — подобие романтического интригана типа Ричарда Дарлингтона (из одноименной пьесы Дюма-отца)*, Ричарда Дарлингтона, сбрасывающего с балкона в ущелье невесту, ставшую поперек его пути, — и уже замок щелкает не случайно, но со скрипом в нем поворачивается ключ в злодейских руках насильника. Жертва испуганно оборачивается, протягивая умоляющие руки. И язвительной иронией звучат слова о свойствах замков в устах оскалившегося тонкогубого интригана, кошачьей поступью направляющегося к несчастной обреченной, на ходу небрежно роняя ключ в прорез кармана атласного с вышивкой жилета. Прибавьте к этому, что венчавший молодых священник (это происходит, конечно, в эпоху, когда о загах еще не было ни слуху ни духу) — лицо подставное, что брачное свидетельство фиктивное и т. д. Мы окажемся в гуще мелодрамы начала XIX века.

Так количественный элемент интенсивности нагрузки на очертания схемы перерастает в качественные видоизменения стилистики целого.

Так несбалансированность диапазона поступков способна выбрасывать сцену в целом за пределы реалистически-бытовой трактовки в несвойственные ей формы театральной и драматической (мелодраматической) стилистики.

Приведенный пример раскрыл нам, как характер и характерный внутри него конфликт становятся ощутимо наглядными через воплощение того и другого в элементы действенной ситуации: в новое «сценарное» звено, вырастающее из необходимости осязаемого воплощения внутренней сокровенности игры мотивов в исполнителе.

Пример здесь ограничен самыми обобщенными рамками: сценарно-ситуационными.

И, как мы видели, эти рамки допускают при сохранении всех основных черт той же схемы любые сгущения и видоизменения характеров, интенсивность эмоционального «звучания» сценария и даже все многообразие стилистики от нежнейших полутонов до кричащей черно-белой палитры мелодрамы с почти масками злодея типа Скарпии из «Тоски», герцога Гиза из сцены с железной перчаткой из «Генриха III и его двора» или персонажа Эжена Сю или Крестовского!*

От этой строгой, но еще обобщенной схемы до строго законченного письма единственного разрешения (при данных индивидуальностях автора — режиссера — актера) данной сцены пока еще «дистанция огромного размера»: однако шаг за шагом в подобном уточнении метод останется тем же.

Везде, всюду и во всем — уже не только сквозь каждый элемент поведения в создаваемой характером ситуации, не только сквозь поступок в целом, но сквозь малейший элемент выполнения (пространственного, начертательного, изобразительного или ритмического) — будет проходить одна и та же методика.

Наклон вперед или назад, движение руки вверх или вниз, движение, расколовшее фразу, или возглас, ворвавшийся в середину движения, и т. д. и т. д. окажутся также подчиненно связанными с задачей осязаемого воплощения мотива и намерения, с той только разницей, что здесь элементы пространственного соразмещения отдельных членов человека между собой, человека в целом с другим человеком-партнером и, наконец, человека во взаимосвязи с пространством будут служить таким же прочитывающимся начертанием, раскрывающим внутренний смысл и игру мотивов внутри действующих лиц.

Раскроем это на разборе цепи конкретных действий, в которые неминуемо перелagается отрывок — на этот раз романа, как только ему предстоит стать кусочком реального действия.

Отрывок берем из романа Достоевского «Идиот» — благодаря рельефности характера героя и специфике письма его автора, которая, как увидим, еще по-своему поможет нам разобраться в тонкостях переложения описания в цепь наглядно «прочитывающихся» поступков.

Сцена покушения Рогожина на убийство князя Мышкина (Достоевский, «Идиот», часть вторая, конец V главы, с. 250–254 по изд. Маркса, 1899 г.):

«Два давешние глаза, те же самые, вдруг встретились с его взглядом. Человек, таившийся в нише, тоже успел уже ступить из нее один шаг. Одну секунду оба стояли друг перед другом почти вплоть. Вдруг князь схватил его за плечи и повернул назад, к лестнице, ближе к свету: он яснее хотел видеть его лицо.

Глаза Рогожина засверкали, и бешеная улыбка исказила его лицо. Правая рука его поднялась, и что-то блеснуло в ней; князь не думал ее останавливать. Он помнил только, что, кажется, крикнул:

— Парфен, не верю!..

Затем вдруг как бы что-то разверзлось перед ним: необычайный внутренний свет озарил его душу. Это мгновение продолжалось, может быть, полсекунды; но он, однако же, ясно и сознательно помнил начало, самый первый звук своего страшного вопля, который вырвался из груди его сам собой и который никакою силой он не мог бы остановить.

...С ним случился припадок эпилепсии...

...Князь отшатнулся от него и вдруг упал навзничь, прямо вниз по лестнице, с размаху ударившись затылком о каменную ступень».

Берем для разработки часть эпизода — от слов «Глаза Рогожина» до «Парфен, не верю!..» — и падения навзничь.

Особенности характера князя Мышкина предполагаем известными. Тем более что в этой, одной из кульминационных сцен романа, буквально в нескольких строках представлен как бы сгусток черт всего этого характера.

Совершенное бесстрашие перед реальной опасностью в момент замаха ножом (недаром носитель «жалкой» фамилии Мышкин именем имеет гордое Лев). Больше того, полное игнорирование опасности, как и полное игнорирование условностей быта, проистекающее от полной поглощенности нравственной проблемой.

Над князем занесен нож. Но «князь не думал его останавливать». На жизнь князя покушаются, но он не находит иных слов, кроме слов, выражающих нравственную для него невероятность подобного акта: «Парфен, не верю!..»

И ужас не перед ножом, но перед нравственной бездной, открывшейся перед ним, служит последним толчком, обрушивающим его в припадок эпилепсии.

Собственно, это *exposé*¹ характера и надлежит выразить через детали действия и поступков, которые, опираясь на описание и текст Достоевского, следует сделать наглядно осязаемыми для зрителя.

Если первый этап работы на предыдущем примере мы обозначили термином *mise en jeu*, то этот последующий этап работы (первый в данном случае предельно отчетливо дан самим автором) я бы позволил себе назвать *mise en geste* — переложением в движение — жестикуляцию и возможное перемещение актера.

1. ...экспозицию
(франц.)...

Основу для всякой распланировки действий и поступков по схеме, заданной любым автором, надо всегда искать в элементах единственности, особенности и неповторимости того, что дано автором.

При общем соблюдении типичности, общечеловечности, всеобщности нужно всегда находить то, что в этих условиях определяет индивидуальную особенность как поведения действующего лица, так и взгляда на явления автора, согласно взгляду этому и создающего действующее лицо, облекая сводный образ из элементов действительности в удобную ему интерпретацию их через творимое им живое лицо персонажа, героя.

Ключ к построению сцены совпадает с ключевым элементом для характера Мышкина.

Мышкин — этот Иисус Христос, снизошедший в людскую среду семидесятых годов XIX века, — всем складом внутреннего облика противостоит им.

(Я не могу здесь входить в философскую оценку романа, его социальных корней, как и социальных корней концепции Достоевского. Также и анализ реакционной основы подобной концепции увел бы нас слишком далеко. Нам придется брать элементы существующего положения такими, какими они даны и представлены Достоевским. Социологический анализ произведений и перетрактовка или переосмысление образов героев прошлого войдет в материалы отдельного исследования*.)

Это внутреннее — моральное прежде всего — противостояние Мышкина остальным проходит через все многообразие его поступков в романе. Но оно же проведено и через малейшие детали его поведения. Они, вторя направлению его мысли и его представлений о правильном порядке вещей — представлений, коренным образом противостоящих их представлениям, — неминуемо в проявлениях своих противоположны их «здравому смыслу», с их позиций — нелепы, «идиотичны».

В покушении Рогожина, с точки зрения Мышкина, не он, Лев Мышкин, в опасности.

В опасности — Рогожин, близкий к тому, чтобы сгубить свою душу.

Всякий схватил бы занесенную на него с ножом руку.

Но... «князь не думал ее останавливать...».

Всякого испугала бы опасность для своей жизни.

Князя пугает опасность для чужой души: для души убийцы, замахнувшегося на него ножом.

И князь, любящий Рогожина, не способен принять этот ужас и только смутно помнит, «что, кажется, крикнул: — Парфен, не верю!..» — этим отрицанием как бы желая отбросить из поля своего сознания тот ужас, в который его повергает сама мысль о способности Рогожина на убийство, да еще на убийство человека, с которым они только-только побратались и обменялись крестами.

Любопытно, что тут в действиях князя Мышкина совпадают и характер поведения героя и характерность манеры письма автора.

Здесь поступок героя, целиком вытекающий из внутреннего его мировоззрения, диктующего ему действие наперекор общепринятой логике самозащиты, совпадает по признаку с той манерой «обратного письма», которая характерна для Достоевского как литературный прием описания поступков и поведения его персонажей, когда это, может быть, и не так остро необходимо и глубоко обосновано, как именно здесь.

Рожденный из глубокой внутренней проповеднической необходимости самого автора, этот метод письма, по-видимому, кое-где становится уже самодовлеющим приемом, манерой, даже манерностью.

Иначе откуда бы эти слова злобной критики в устах И.С.Тургенева:

«Как-то зашел разговор о Достоевском. Как известно, Тургенев не любил Достоевского. Насколько я помню, он так говорил про него:

«Знаете, что такое обратное общее место? Когда человек влюблен, у него бьется сердце, когда он сердится, он краснеет и т. д. Это все общие места. А у Достоевского все делается наоборот. Например, человек встретил льва. Что он сделает? Он, естественно, побледнеет и постарается убежать или скрыться. Во всяком простом рассказе, у Жюль Верна, например, так и будет сказано. А Достоевский скажет наоборот: человек покраснел и остался на месте. Это будет обратное общее место. Это дешевое средство прослыть оригинальным писателем» (С. Толстой, «Тургенев в Ясной Поляне» — «Голос минувшего», 1919, № 1—4, с. 233).

Что же касается подобной особенности собственной своей жестикологии, то Достоевский дает о ней высказаться самому князю Мышкину достаточно точно:

«У меня нет жеста приличного... У меня слова другие, а не соответственные мысли».

То есть нет жеста, который приличен — к лицу — для данной обстановки.

А слова не соответствуют мысли.

В другом месте он говорит еще точнее:

«Я не имею жеста... Я имею всегда жест противоположный».

Неуравновешенный жест, жест чрезмерный, жест, в котором «чувства меры нет» (опять его слова), говорит еще и о том, что не все способно вылиться в слова, в додуманное выражение мыслей, над которыми ему самому не найти управы.

Так или иначе, в нашем случае речь идет не об «обратном общем месте» в интересах неожиданной литературной пикантности, но поведение князя Мышкина, «обратное» в отношении принятых норм поведения, здесь до конца обосновано своеобразием его характера.

И центром тяжести трактовки, центром излучения всех элементов разрешения всей сцены «столкновения» должны быть мотивы, определяющие «обратность» поступков князя Мышкина в этой сцене.

Это-то и будет неповторимостью, особенностью, необыкновенностью природы этой сцены, из которой и надлежит исходить, подчиняя ей общий строй без этого банальной сцены некоего неудавшегося покушения, из-под опасности коего благополучно выскользнул некий представитель вырождающегося аристократического рода.

Запомним указанное, перейдем к *mise en geste*.

Для этого выпишем последовательность поступков и слов по данному отрывку в некое подобие «сценария» по данному эпизоду.

1. Глаза Рогожина засверкали.
2. Бешеная улыбка исказила его лицо.
3. Правая рука Рогожина поднялась.
4. Что-то блеснуло в ней.
5. Князь не думал ее останавливать.
6. Князь крикнул: «Парфен, не верю!..»
7. Князь издает страшный вопль.
8. С князем случается припадок.
9. Князь падает навзничь, с размаху ударившись затылком о

каменную ступень.

Как поступать дальше?

Вернее, с чего начинать?

Есть способ идти по действию звено за звеном.

Это способ «ползучий», способный выводить последовательность действия туда, куда его толкнет разрешение отдельных звеньев.

Правильный способ — иной.

Начинается разрешение положения с центрального (ведущего) звена элемента.

Ведущим будет тот, в котором максимально сконцентрируется сюжет и смысл эпизода.

На нем же будет и печать той своеобразной неповторимости для данного эпизода, о которой мы говорили выше.

Для нашего эпизода это будет элемент пятый: достаточно выше обговоренное «князь не думал ее (руку. — С.Э.) останавливать».

Разрешение этого основного момента игры определит собой все остальное.

Предыдущее послужит ему подготовкой.

Последующее — выведение этого мотива во взрывно-кульминационное «Не верю!..»

С этого — пятого — звена общей цепи действия и начнем нашу композицию игры, наше переложение игры в цепь действий-движений — наш *mise en geste*.

Считая элемент пятый за «ремарку» — достаточно ли в ней конкретных данных, чтобы можно было бы сыграть то, о чем в ней говорится?

Ближайшее рассмотрение этой ремарки свидетельствует не только о недостаточности, но об еще более «трагическом» обстоятельстве, — в ней даже не указано, что князь делает, и имеется

лишь указание на то, чего князь не делает: князь не думает ее (руку) останавливать.

Это прекрасно звучит в литературном сказе.

Это дает очень изысканный нюанс описания, но нюансу этому непосредственного переложения в действие, жест или изображение, к сожалению, не хватает.

Пластический эффект «неосвещенного окна», в отличие от «темного окна», в реальном изображении гораздо более трудно достигим, чем столь легкий нюанс словесного сказа.

Одним из приближений к этому мог бы быть показ нескольких освещенных окон подряд и после этого внезапно — окна темного: есть много шансов за то, что подобное окно стало бы читаться именно как «неосвещенное».

Так или иначе, можно предположить, что «отрицательный показ», по-видимому, может выстраиваться через показ противоположного как наиболее явственно воплощающего отрицание того, что утверждает-ся. Поищем на этих путях данных и к тому, как выразить положительным поступком мысль об отрицании некоего другого.

Мы уже предположили, что отрицание одного поступка наиболее отчетливо выразится через осуществление поступка, прямо противоположного ему.

А как доискаться того, чтобы в пластически игровом (и пространственном) отношении сугубо подчеркнуть, что это движение есть не просто другое (хотя бы и противоположное), но прежде всего отрицание через противоположность того первого, которому в описании сопутствует отрицательная частица «не»?

Вероятно, отрицающим действием будет такое, которое, сохраняя одинаковость видимого абриса с первым, по существу своего содержания прямо ему противоположно.

Если допустить, что в отношении «неосвещенных окон» мы хотя бы частично правы, то там как раз имеет место именно это обстоятельство.

Абрис окна освещенного и абрис окна темного оказываются одинаковыми, и эта одинаковость абриса — при противоположности содержащегося в нем отверстия окна — и наводит на мысль о противопоставлении этих содержаний не столько в готовом результате противоположных качеств (светлое — темное), сколько в динамическом акте процесса отрицания одного другим (освещенное — неосвещенное).

Попробуем взглянуть на то, что нам с этих позиций делать в нашем случае.

Ремарка «не думал ее останавливать» явно покрывает другое действие, которое он делает, которое занимает его думы.

Что это может быть?

Ведь, строго говоря, образ Рогожина как носителя и обладателя тех же самых глаз, которые его преследуют из страницы в страницу предшествующего описания, еще отнюдь не вошел в сознание кня-

зя Мышкина. Точнее, конечно, глаза Рогожина уже «вошли» в князя, но еще не дошли до осознания, до разгадки их хозяина. Еще точнее: и до сознания князя Мышкина уже дошло (доходило), что тот, кто именуется все время «человек» («увидел... одного человека», «человек этот как будто чего-то выжидал», «человека этого князь не мог разглядеть ясно») или кого представляют преследующие его «глаза» — именно и есть Рогожин.

«Он вдруг почувствовал самое полное и неотразимое убеждение, что он этого человека узнал и что этот человек непременно Рогожин...».

Князь не хочет этому верить.

Настолько не хочет поверить в это, что, даже убедившись в этом, кричит:

«Не верю!»

Но до этого, чтобы убедиться в том, что это не Рогожин, «князь бросился вслед за ним на лестницу... князь схватил его за плечи и повернул назад, к лестнице, ближе к свету: он ясно хотел видеть лицо».

До этого убеждение в том, что это именно Рогожин, — а не только «неотразимое убеждение» в этом, которое князь не хочет допустить до полной уверенности, — ограничивается лишь той степенью, что «два давешние глаза те же самые» (как подчеркивает в тексте Достоевский) — те же самые, что шли за ним через весь Петербург от вокзалов к дому Настасьи Филипповны и от Петербургской стороны до «Весов»...

И, по-видимому, момент окончательного убеждения в том, что это именно Рогожин, — недаром тут же сразу рядом и полная эмоциональная разрядка («Сейчас все разрешится!») в выкрике и страшном вопле начала припадка, — и лежит под этой краткой строчкой, в которой князь не думает останавливать руку с занесенным ножом, а, видимо, думает о том, убеждается в том, что этот человек перед ним — непременно Рогожин.

Как прекрасно сделано у Достоевского, что «неотразимое убеждение» в том, что это Рогожин, приходит к князю Мышкину до того, как он может всмотреться в него, а уверенность в том, что это «непременно» Рогожин, — после того, как он его фактически может разглядеть (во всяком случае, с таким запозданием, что глаза Рогожина успевают засверкать, бешеная улыбка исказить его лицо и правая рука подняться).

Итак, мы определили действие князя, которое замещает собой тот момент, в который всякий иной постарался бы остановить руку, как всматривание в Рогожина, всматривание, во время которого князь, наконец, узнает и убеждается в том, что это доподлинно, «непременно Рогожин».

Теперь нам ясно, что же именно делал князь в то время, как он не останавливал руку Рогожина (в разрезе того, как мы интерпретируем это место, считая его отнюдь не обязательным для режиссе-

ров, которые могут трактовать это место и вовсе иначе, исходя из того, что им в этом месте нашепчет Достоевский!).

Он делал два дела:

он всматривался и он узнавал.

А это уже конкретные позитивные (положительные) поступки, о реальном осуществлении которых уже можно конкретно говорить.

Что можно сказать о первом действии (или о первой фазе действия, увенчивающейся второй — узнаванием)?

В каком ракурсе движения решать его?

Не мудрствуя лукаво, подобное всматривание надо делать простейшим, наивнейшим, то есть наиболее наглядно буквальным путем.

В данном случае подобное всматривание будет приближением к объекту рассмотрения — то есть к Рогожину.

Такое движение окажется вполне «по формуле» Достоевского, как несправедливо язвительно расценил ее, но методологически, по существу, верно подметил Тургенев.

На человека замахнулись ножом.

Всякий разумный человек постарается остановить занесенный нож.

Или в лучшем случае отшатнуться.

У Достоевского человек непременно не подумает об этом.

Мало того — двинется на убийцу.

Но не с тем, чтобы воспрепятствовать.

А с тем, чтобы сделать самое неподходящее к данной ситуации: начать разглядывать убийцу — всматриваться.

Что можно, исходя из этого, предложить делать княжеским глазам, ручкам и ножкам?

Глаза, по-видимому, сощурятся.

При всматривании это естественно. Сощур глаз есть своего рода диафрагмирование глаза. При диафрагмировании, как известно, нарастает четкость изображения. А всматривание и предполагает приведение зрительного впечатления в наибольшую степень отчетливости.

Кроме того, узнавание, а здесь оно еще удивленное (потрясенное) узнавание, в данных условиях, снова лапидарнейших в своем выражении, по-видимому, пропишется в игре изумленно раскрывшимися глазами. (В динамике самого термина «изумление» трудно вычитать что-нибудь сжимающееся, съеживающееся, сощуривающееся!)

Сощуренные до этого, всматривающиеся глаза — наиболее благодарное предварительное положение, из которого наиболее ярким перескоком в изумленность будут эти широко разверзающиеся после сощура глаза. (Соображения эти вступают уже в ряд внешних выразительных средств.)

Итак, вместо того чтобы отшатнуться от убийцы, имеем противоположное — пристальный наклон к нему.

Дальше.

Что делают, вернее, что дать делать княжеским рукам?

Вероятно, доигрывать тему намеченного всматривания.

Перед человеком — готовый взорваться снаряд.

Человек, вместо того чтобы бежать от него, наклоняется к нему.

Всматривается.

Есть ли это предел «обратного поведения»?

Если ли это «последнее слово»?

Последняя точка?

Конечно, нет.

В приближении к пределу выражения — человек... протянет к снаряду еще руку.

Тронет его.

Если вместо «человек» сказать «ребенок», то со всего поступка слетит привходящий налет патологического алогизма — поступок обретет характер детской неискушенности, наивности, непосредственности: то есть тех именно черт поведения, что выдают детскую чистоту и наивность княжеской души.

Жест, стало быть, детский.

Жест ребенка, способного ручонкой проходить по смертоносно-му лезвию, не зная его разрушительной силы, гладить головку зеленой змейки, не подозревая об ядовитости ее укуса, или тереть шерсть дикого зверя, не обращая внимания на оскалившиеся его зубы.

И каким движением окажется то из возможных, которое особенно полно выразит это «неведение, что творит» в обстановке смертельной опасности?

Конечно, рука, которая в своем блуждании (все внимание в глазу!) «не ведая, что творит», ляжет рядом с клинком, касаясь или почти касаясь остро отточенного сверкающего лезвия.

Теперь взглянем на создавшийся ракурс.

Князь вплотную приблизился к Рогожину.

Рука князя — на руке с закинутым для удара ножом.

А чем бы был абрис движения, если бы князь «вздумал ее (руку. — С.Э.) остановить»?

Бросок к Рогожину (приближение вплотную).

И... рука князя на руке (или ноже) Рогожина.

Другими словами: пространственно один и тот же абрис.

А по внутреннему содержанию движения — два резко — на все сто восемьдесят градусов — противоположных действия.

Активное сопротивление.

И удивленное разглядывание.

По внешнему абрису — традиционный ракурс человека, парализующего нападение, по внутреннему содержанию — самое непредвиденное действие в данный момент: пораженное разглядывание убийцы с полным игнорированием ближайшей (агрессивной) темы всей сцены.

Не это ли то самое, что мы набрасывали ранее как желательный облик искомого ракурса?

Совершенно очевидно, что «совпадение» идет только по самому общему контуру и основным взаиморасположениям фигур — все внутреннее прямо противоположно друг другу, начиная с эмоционального содержания и кончая степенью мускульных напряжений.

«Освещенные окна» и «окна неосвещенные».

Прекрасно! — скажет в этом месте читатель, если он снисходительный.

Если же он к тому же еще внимательный, то это «прекрасно» прозвучит иронически, так как вслед за этим он лукаво добавит:

«Все это прекрасно, но почему вы делаете Рогожина — левой?!»

Ведь «ищущая» игра руки князя, вероятно, ляжет на правую его длань.

Ведь, следуя вашей системе и манере, вы, конечно, автоматическое, бесконтрольное движение возложите на игру именно этой правой, активно действенной руки.

От этого ярче проступит ощущение оттока внимания, целиком в сторону сощуренных глаз.

А в таком случае ей придется лечь на левую руку стоящего лицом к лицу с Мышкиным Рогожина!»

На это я ответил бы внимательному читателю:

«Вы слишком поспешны в своих практических выводах. Я глубоко вам признателен за одно. За то, что вы обратили наше внимание на необходимость (при этом, по-видимому, приемлемом для вас решении) иметь нож Рогожина к этому моменту против правой руки князя. В остальном вы чрезмерно опрометчивы. Рогожин-левша не есть единственный или исчерпывающий вид разрешения подобного условия, подобной загадки!»

«?»

Конечно, вся задача состоит в том, чтобы поднятый нож Рогожина оказался против правой руки князя Мышкина.

А достигнуть этого очень легко и совершенно без того, чтобы обречь Рогожина быть левой.

Действительно — замахы ножом могут быть любые.

И среди их вариаций очень нетрудно найти и такой вариант, какой нам нужен.

Мало того — он окажется даже более в нраве и характере Рогожина, чем наиболее простой и непосредственный замах, который выбросил бы его руку просто вверх и против левой руки князя.

Это был бы замах сперва с переносом к левому плечу, откуда удар делался бы по диагонали слева направо слегка вниз и «наотмашь», что как по направлению, так и по движению соединило бы в себе не только силу (медвежью), но еще и известную самозащиту и, если угодно, продление темы скрытности, которую Рогожин ведет все время — ныряя и исчезая в толпе, прячась в нишу, прячась за обмен крестами и т. д.

Прямой, как бы с «поднятым забралом» замах открывал бы грудь (А).



Косой подъем мимо груди — ее закрывает (В).

Рогожин закрывает рукой и всего себя.

И с угла лукаво, более злобно и затаенно «по-мужицки» наносит удар (рис. 1).

Полной траекторией жеста было бы в таком случае следующее, к примеру, движение (рис. 2):



Нож гдв-то за пазухой



Такое двухколенное движение имеет еще то преимущество, что оно удлиняет путь ножа; давая в середине движения перелом (В) (рис. 3), заставляет часть его (основную — В—С) читаться совершенно отчетливо: путь ВС и будет тем четко читаемым сверкающим росчерком ножа, от которого виден лишь след блика, о котором сказано у автора: «что-то блеснуло в ней» (в руке).

Прикрытая рукой нижняя часть лица Рогожина тоже в плане того, что нам нужно.

Все время работают глаза. На мгновение

«бешеная улыбка исказила его лицо».

И снова скрылась за локтем.

И снова все сверкание рогожинской злобы опять-таки в глазах.

И сам Рогожин — как зверь, затаенный, словно в трущобе, за барьером собственного локтя.

На так резко занесенную руку, еле касаясь, ложатся растопыренные, бессильные в своем удивлении, тонкие пальцы князя, своей как бы нематериальной легкостью перехватывая и сводя на нет убийственный занос ножа звериной силы (рис. 4).



Последовательность, по-видимому, и должна быть именно такой. После тяжелого замаха с заносом ножа от пояса (вид слегка сверху) кражистой фигуры к плечу — почти вспорхнувшая на нее легким жестом удивления рука князя.

Затем — после этого — уже отчетливо читаемое движение к лицу Рогожина лица князя. Вся фигура Рогожина как бы вбирается за локоть. Князь всматривается.

Узнает.

Как отчетливее всего передать ощущение того, что князь узнал Рогожина?

Конечно, тем путем, как это и «в жизни бывает».

А как бывает в жизни?

В порядке возгласа.

И какого возгласа, чтобы было особенно отчетливо, что не только признал человека, но и именно какого?

Назвав в этом возгласе — имя.

И имя — Парфен — тут же рядом стоит.

И ясно, что из фразы «Парфен, не верю!..» сюда отделяется имя Парфен.

И любой актер принесет вам горячую благодарность, ибо единым возгласом, не сломав фразы, «Парфен, не верю!..» не произнесешь.

Не только из-за фонетически безнадежного «н-н» (Парфен, не) не прокричать, но без цезуры осмысленно и не воскликнуть эти три слова.

На «Парфене» раздираются виришь изумленные глаза.

И в глазах проступает ужас.

Ужас не за себя. Ужас за Парфена.

Вступает тема «не верю» как слишком ужасное, чтобы поверить.

Ужас разрастается до предела, когда остается прокричать «чур меня!», «расступись!», «сгинь!», сливающиеся в «не верю!».

В «не верю», читающееся как «не хочу верить», «не хочу допустить», хочу «убрать наваждение».

Возглас — разрядка максимального нарастания ужаса.

Картина его дана на расширении зрачков, с корней поднимающихся волос, растопыривающихся пальцев, расходящихся рук.

Здесь вскользь уместно сказать об обычной амбивалентности выражений: ужас, как и всякое иное переживание, осуществляется в двух противоположных аспектах — спрятаться, скрыть голову (страус), сжаться, провалиться; и с таким же успехом вылезают из орбит глаза, шевелятся волосы и вдруг становятся дыбом, открывается рот, разводятся руки.

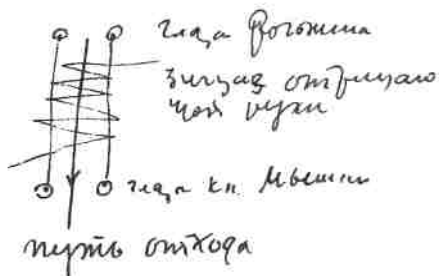
Пространственно — князь отодвигается от Рогожина, как от объекта ужаса; диапазон ужаса, истекающего из Рогожина, прочерчивается разводящимися княжескими руками.

Вот сейчас ужас достигнет апогея и, расходящийся кругами, переломится в зигзаг руки: «Не верю!»

Зигзаг? Кто сказал зигзаг? И почему зигзаг?

Этот зигзаг (рис. 5) — это переброшенное с головы в правую руку отрицательное качание головой.

Отрицательное качание, которое было когда-то средством отбросить, освободить схватившие



зубы от отталкивающего по вкусу, по ошибке захваченного губами в рот. (От проникнувшего глубже в пасть рта освобождает последующая стадия отрицания и отбрасывания — выплескивание изо рта, вылевывание, плевки.)

Для самой руки — это жест: стереть перед собой пугающий образ, перечеркнуть — не активными штрихами крест-накрест, но испуганным мелким движением вправо и влево, как в панике крестятся торопливым мелким крестом, лепеча «чур меня, чур меня, сгинь, пропади, скройся!».

Голова продолжает играть мотив фасцинированности¹ ужасом — лицо, окаменелое, как лик Медузы*, с нарастанием ужаса раскрывающихся глаз, не мигая, отходит от лица Рогожина — источника ужаса.

Стальную нить пути от зрачков к зрачкам бессильно старается разорвать рассечением быстро чертящая зигзаги отрицания правая рука, ноги уносят столбенеющий от глаз к ногам корпус...

Зигзаг нарастает в неврозности. Траектория его — как будто заикающееся начало еще словесно не произносимого в ужасе «не» — начало полного отрицания ужасного «наваждения» в возгласе «не верю!...».

И вот уже вырвалось само «не верю!...».

Но вернемся на мгновение вспять.

На то место, которое по характеру движения нам графически почудилось как расходящееся концентрическими кругами чувство ужаса от подлинного кружка расширяющегося зрачка, раззевающихся век, из которых как бы вытискивается рвущееся наружу глазное яблоко — к челюсти, отпадающей книзу, и волосам, вырастающим кверху, к рукам, расходящимся в сторону (как видим, пластический образ расходящегося «кругами» ужаса не такой уж произвольный, не такой уж неожиданно непредвиденный, как могло бы показаться).

Ноги вросли в почву.

И если мы говорим об «удалении» от Рогожина, то это отклонение корпуса (от пояса) всеми силами души подальше от объекта ужаса, отклонение, которое как бы дает единый общий импульс всем элементам верхней части корпуса, как бы готовым (концентрическими кругами) разбежаться во все стороны, по всем направлениям.

Но вот система «расходящихся кругов» становится судорогой зигзага отрицающего движения.

Одновременно ноги, оторвавшись от мертвой точки, влекут заставляющее жердью тело прочь, прочь от объекта ужаса.

Такой резкий перелом целой системы выразительных проявлений в резко иную не может произойти без нового импульсного толчка.

Так интенсивно нарастающей инерции одной системы движения не переброситься в новый аспект поведения без нового импульса. И, принимая во внимание невменяемость самого ужасающегося, импульс в данный момент не может быть внутренним, из внутренних конфликтов диктующим перелом в области внешних

1. От *fasciner* —
зачаровывать (франц.).

проявлений, являя через это победу одних (боровшихся друг с другом) мотивов над другими.

Здесь нужен внешний толчок.

Пожалуй, ближе всего — чисто физическая судорога, своим физиологическим зигзагом как бы прокладывая путь к зигзагу уже осмысленному, служа ему как бы идеальным сосудом, в который может излиться накапливающееся чувство, готовое вот-вот переброситься в биение двигательного проявления.

Есть ли предуготованное для этого место, есть ли соответствующая расстановка объектов, есть ли соответственные моменты поведения, которые могли бы вызвать подобную искру-судорогу, которая может, подхваченная внутренним импульсом рвущегося наружу чувства, разбежаться разрастающимся зигзагом отрицания правой руки?

Есть!

Конечно, есть.

И может возникнуть (как и полагается) из взаимодействия уже наличных деталей и объектов, из средств возможностей нового сочленения игрового их взаимосочетания, без привнесения новых элементов, мотивов или деталей извне.

От расширяющегося зрачка к расходящимся рукам с растопыривающимися пальцами обрисовали мы концентрически расходящиеся круги нарастающего ужаса.

Рука и пальцы, таким образом, своим движением прочерчивают апогей этой фазы.

Дадим им двинуться (вслед всей отыгранной фаланге: зрачок — глазное яблоко — веки — брови — надбровные дуги — волосы — челюсть и т. д.).

Двигаясь, рука концами растопыривающихся пальцев задевает... лезвие ножа. (См. рисунок 6: продолжа[ется] движение руки вправо и расхождение пальцев друг от друга.)



Порез? Острый край лезвия?

Нет! Только холод.

Мы же ищем повода для судороги!

Что может быть естественней?

Осязание холодного металла лезвия.

Мгновенный шок.

Обрыв одной фазы.

И тут же пространственно-ритмический «форшлаг» для всей схемы движения второй фазы*.

И после темы глаз — вторая тема из кошмара блуждания по Петербургу: тема ножа.

И чем хорошо по стройности письма?

Если первая тема — глаза Рогожина — входила в игру Мышкина через зрение, то эта вторая тема — нож Рогожина — в игру входит осязанием — содроганием — судорогой!

Совершенно так же игрался и фрагмент «всматривания — узнавания»: первая его составная часть — игра движения всматривающихся глаз, вторая — другое измерение — другая среда выразительных средств — возглас узнавания («Парфен»).

Так в крепко сплетенные звенья сковывается цепь игры.

Мы оставили ее на мгновении «не верю!..».

Следующий за этим шаг — вопль, припадок, падение навзничь по лестнице вниз. Затылком в ступень.

Снова необходим толчок.

Импульс извне.

Из фразы прямо в вопль — неизбежна интерференция: «нечистое» вступление, неотчеканенность последовательности сочленений игры.

И... забытый партнер.

Толчок — внешний акцент — может быть двояким: прямым, сильным, непосредственным; но может быть и обратным, тем, что можно было бы назвать контракцентом.

Который из двух здесь уместнее?

Конечно, второй!

Почему? Да потому, что акцент, вводящий новую игру, одновременно же оттеняет ее и противостоянием ему по характеру (контрастом) способен это делать наиболее четко, читаемо, вразумительно, осязательно.

Сейчас последует вопль.

Что ему предпослать?

Конечно, противоположное. Контракцент. Нечто немое.

Нечто пассивное — противоположное активности «звука страшного вопля».

И что может быть уместнее переноса этого элемента в игру партнера!

Ведь, помимо всего прочего, разве первый внешний импульс не был в инициативе — пусть пассивной — движения пальцев князя, наравшихся на холод лезвия ножа?

И так же естественно дать новый импульс к поведению князя — в поступок Рогожина, пусть столь же пассивный и самой своей пассивностью сейчас — *post factum*! — включающий ту реакцию, которую не мог включить самый агрессивный момент его поступка в самое кульминационное мгновение его действий.

Занесенная рука Рогожина опускается вниз.

Вторя его изумлению в ответ на поразительное поведение князя.

И вот тут-то опять «рассудку вопреки», не на моменте опасности, не на подъеме смертоносного ножа, а на ноже, беспомощно и нелепо опустившемся вместе с рукой, растерявшей волю к удару, свершается взрыв — «обратная реакция», на этот раз уже «прямая» в отношении ножа и «обратная» в отношении его функции в этот момент.

До этого мгновения князь Мышкин видел нож только в глазу Рогожина, на дне души его — через бешеность его улыбки, через сверкание его глаз. Недаром рядом в двух фразах стоит: «глаза Рогожина засверкали» и «что-то блеснуло» в руке. Для князя это «что-то» — еще не нож, для князя это — как сверкание глаз Рогожина, взвившееся молнией решимости убить.

Но не нож. Не факт. Не акт.

Грех в помышлении, но еще не в конкретном деянии.

И лишь на спаде сцены — внезапное прозрение князя к тому, что грех затеян, если и не содеян, не только в помышлении, но и в преднамеренности свидетельства холодного железа смертоносного оружия.

Медленно опустившийся (бессильно) нож — убийственный ответ на мышкинское «не верю!».

«Ошибаешься: это правда!»

Вот тут-то не выдерживает князь.

На это бессильно-немое движение растерявшегося Рогожина ответом страшный вопль — припадок — падение с лестницы навзничь.

Вот тут, предшествуя падению, — необходимое композиционно по контрасту и такое неременное по состоянию — зажмуривание от ножа.

Зажмуривание всем телом.

Зажмуривание истерическим сжатием себя в комок.

И дикий вопль, вырывающийся из скомкавшегося в комок человека, вопль, в своем разрыве воздуха как бы взывающий за собой вверх всего человека лишь для того, чтобы вырвать его из закономерностей равновесия, обрушить его навзничь, затылком вперед, по лестнице вниз...

Если мы теперь сведем в «сценарий» все те элементы действия, которые возникали для переложения в полную наглядность всего того, что мы усмотрели в данном отрывке, то списочек этот примет уже такой вид*.

И, подводя итог этому разбору, мы скажем, что мы искали, как могли, претворения внутреннего содержания чувств и мыслей героя уже не только в выражающие их поступки, но и в элементы формы этих поступков же через само движение (и часто через само направление движения по отношению к другому и другим), досказывающее и продолжающее обнаружение этого внутреннего содержания.

В этом мы также в стезе приемов и метода Достоевского.

Поступок у него — в его авторском изложении — не только необходимо по ситуации действие.

Но и сам поступок и форма (часто рисунок) выполнения его, кроме прямого бытового изложения, имеет еще и второй план — если угодно, «подтекст» — истинного смысла поступка (истинного содержания), столь же отчетливо прочерчивающегося тем, как именно пластически вычерчивается бытовое действие, вообще возможное в любых равно бытово убедительных формах, но для данного выражения содержания мысли представленное в единственно возможном рисунке.

«Бытовой мотивировкой» того факта, что Рогожин и Мышкин двигаются по разным тротуарам к дому Рогожина для последней встречи с (уже зарезанной) Настасьей Филипповной, служит, по видимости, намерение обезопасить себя от возможных подозрений.

(Вспомним все остальные предосторожности, предпринятые Рогожиным и в отношении дворника и в отношении Пафнутьевны.)

Истинным же «содержанием» («подтекстом») этой необыкновенной мизансцены является прочерчиваемый ею образ внутренних взаимоотношений Рогожина и Мышкина на подступах к их последнему разговору — к примирению соперников около тела убитой.

Я нарочно сошлюсь здесь на чужое наблюдение над этим эпизодом, с тем чтобы никакой «натяжки» или «подгонки» к намеченным чертам проблемы здесь не прозвучало.

Рогожин зашел за Мышкиным в гостиницу.

После короткого: «Лев Николаевич, ступай, брат, за мной, надоть», — они идут к дому Рогожина на Гороховой.

Дальше привожу истолкование — пересказ по книге А.Л.Волынского «Достоевский» (изд. 1906 г., с. 97):

«Вдруг Рогожин остановился, посмотрел на него, подумал и сказал:

«Вот что, Лев Николаевич, ты иди здесь прямо вплоть до дому, знаешь? А я пойду по той стороне. Да поглядывай, чтобы нам вместе». Они пойдут к дому, где лежит убитая Настасья Филипповна, параллельными тротуарами, разделенные улицей, но не отставая друг от друга... Рогожин и Мышкин были разъединены жизнью, потому что жизнь вообще тем, что есть в ней личного, самолюбивого и страстного, разъединяет людей. Соединенные взаимной привязанностью, чем-то высшим и невидимым, они стали невольными противниками из-за Настасьи Филипповны. Теперь Настасья Филипповна нет больше на свете, но это еще тайна — великая тайна, которую не пришло время обнаружить перед миром, перед улицей. Они вместе войдут в этот дом, где ничто больше их не разделяет, но перед толпой они теперь еще не должны быть вместе. Они пойдут разными тротуарами.

Так они и пошли, — оглядываясь друг на друга, полные страшного нервного возбуждения. В немногих строках этого эпизода бьется лихорадочный пульс самого Достоевского. Мышкин и Рогожин идут

параллельно, оборачиваются, переходят друг к другу и опять расходятся... Эту страшную ночь... они проводят рядом, в бреду... в чистейшей и обновленной любви друг к другу...»

С общими взглядами Волынского на Достоевского и на его творения, изложенные в этой книге, мы никак не солидаризируемся — взгляды эти далеки и чужды нам, нашей эпохе и нашему пониманию Достоевского и его творчества.

И дело лишь в изложении особенностей построения сцены, которые достаточно тонко учел А.Л.Волынский.

Не согласен я и с вклиненным в это изложение соображением автора о самой природе описанной им мизансцены:

«Здесь начинается странная фантастическая символизация, в которой как-то особенно могущественно выступает цельная душа Рогожина — эта простая народная сила, со скрытой в ней любовью к глубоким мудрым аллегориям...».

Здесь, в данной оценке, все — неверно.

Начать с того, что в плане рогожинских поступков нет ни малейшей любви к «глубоким мудрым аллегориям», нет и «полусознательных фантазий», через которые якобы «накануне его духовного прозрения» раскрываются «весь его ум и вся его вера».

Странная мизансцена, по которой Рогожин заставляет их обоих подходить к дому, как уже сказано, вполне логична в плане бытовой предосторожности.

За «вторым же планом», весьма неудачно названным «аллегорическим» и «фантастической символизацией», стоит «основной режиссер» события — сам автор, тот самый «режиссер», который заставляет и Рогожина давать свои указания по путям перемещения для обоих.

И через начертание той особенной схемы, по которой он заставляет протекать бытовое событие, той особенной схемы, что сквозит сквозь бытовую обстановку события, — он, автор, обнаруживает въявь (вполуха) сокровенные и глубинные взаимосвязи между действующими лицами.

Движение в одном направлении.

По путям еще не сходящимся.

Параллельным.

Путям, наперекор математической логике, но в силу логики человеческих чувств — все же — вслед сближениям и расхождениям, оглядкам друг на друга и переходам друг к другу и друг от друга — в конечном счете способным сойтись, встретиться, объединиться.

Не аллегория здесь и не символ.

Но точное начертание путей, образно облаченных в форму троуаров и сквозь очертания этих облачений толкующих о пульсирующей жизнью линии взаимодействий обоих героев.

Здесь бы я ввел разграничительное размежевание терминов.

Я использовал бы обозначения «изобразительный» и «образный».

Я бы сказал, что изобразительно это перемещение по двум тротуарам есть мера предосторожности.

А образно — великолепное обнаружение через пути мизансцены сущности взаимосвязи этих людей, движущихся к развязке своих взаимоотношений в романе — развязке, которая оказывается их дружеским воссоединением перед телом любимой женщины, служившей для них объектом раздора.

Я выбираю пример этот не случайно.

Но назидательно.

Два эти плана — каждый в строгой логике покрываемой им области — план изобразительный и план образный — это те два элемента, которые обязательны в каждом по-настоящему выразительном мизансцене.

Такой мизансцен всегда есть картина перемещений и поступков персонажей, нужных по логике их действий в данной по сюжету обстановке, — план бытовой и изобразительный.

И этот же мизансцен в строении своем как пластической схемы должен также пространственно обнаруживать ту внутреннюю динамику взаимозависимостей персонажей, которая является внутренним содержанием сцены.

Как это происходит через введение соответствующих элементов игры, раскрывающих внутренние мотивы, мы видим на примере первом [с Макогоном].

Как это перелagается уже в двигательные и пространственные начертания самих движений, мы видели на примере втором (покушение Рогожина).

Как оба плана сквозят друг сквозь друга в мизансцене, нам раскрылось на сцене с тротуарами...

Остается рассмотреть аналогичный случай, где сквозь бытовой материал ситуации нам уже чисто режиссерски-постановочно придется найти такую же образную схему мизансцена, как та, что так великолепно в романе «Идиот» выведена самим автором.

Для методической наглядности постараемся наш случай избрать также на материале высокой классики, но на примере еще большей наглядной броскости и пластически-осязательной рельефности.

Мизансцен-резонэ*

Когда-то очень давно — в начале тридцатых годов — одному из моих студенческих курсов по режиссуре в Институте кинематографии я дал планировочное задание по роману Бальзака «Отец Горио»*.

Задание касалось одной из тех сцен, которую прочитавший этот роман хотя бы один раз, конечно, никогда не забудет.

Речь шла о сцене ареста таинственного, страшного и всесильного каторжника Тромп ла Мор («Обмани-смерть»), который живет под маской добродушного коммерсанта и бонвивана — господина

Вотрена — в благонамеренном и благопристойном пансионе мадам Воке.

Сцена знаменита тем вызовом-обличеньем буржуазному обществу, который бросает в момент ареста этот гений преисподней, вождь преступников, миру еще более преступному: миру банкиров и мошенников-финансистов.

Вот — с некоторыми купюрами — та центральная часть этой сцены, которая была предложена для мизансценной разработки моим студентам.

«— Ах, да! — вмешался Бьяншон. — Третьего дня мадемуазель Мишоно говорила о некоем господине по прозвищу Обмани-смерть; такая кличка очень подошла бы к вам.

Это сообщение подействовало на Вотрена, как удар молнии. Он побледнел и зашатался, его магнетический взгляд, подобно солнечно-му лучу упав на Мишоно, своим потоком излученной воли подкосил ей ноги. Старая дева рухнула на стул. Пуаре поторопился стать между нею и Вотреном, сообразив, что ей грозит опасность: такой свирепостью дышало лицо каторжника, когда он сбросил маску добродушия, скрывавшую его подлинную сущность. Нахлебники остолбенели, еще не понимая, в чем заключалась драма. В это мгновение на улице слышались шаги нескольких людей, а затем и звяканье солдатских ружей, опущенных к ноге на уличную мостовую. Пока Коллен непроизвольно искал выхода, посматривая на окна и на стены, четыре чело- века появились в дверях гостиной. Первым стоял начальник сыскной полиции, за ним — три полицейских.

— Именем закона и короля!.. — произнес один из полицейских, но продолжение его речи заглушил рокот изумления.

Потом сразу наступила тишина, и нахлебники расступились, давая дорогу трем полицейским; все трое, опустив руку в боковой карман, держали в ней пистолет со взведенным курком. Два жан-дарма, войдя следом за представителями полиции, стали у порога, два других показались у двери со стороны лестницы. Шаги солдат и звяканье их ружей послышались на мощеной дорожке, шедшей вдоль фасада. Никаких надежд на бегство, — и взоры всех неволь- но приковались к Обмани-смерть. Начальник полиции, подойдя к Вотрену, ударил его по голове так сильно, что парик слетел, и голо- ва Коллена представилась во всем своем отталкивающем виде. Его лицо и голова в оправе из кирпично-красных, коротко подстрижен- ных волос являли жуткий образ союза силы и коварства, прекрасно сочетаясь с его могучей грудью, и были так освещены, как будто озарялись адским пламенем. Каждый понял Вотрена, его прошлое, настоящее и будущее, его жестокие воззрения, культ свободы сво- ей воли, его господство над другими, созданное цинизмом его мыс- лей, действий и силой организма, приспособленного ко всему. Кровь бросилась в лицо Коллену, глаза его горели, как у дикой кошки. Он подпрыгнул на месте в порыве такой свирепой мощи, так зарычал, что нахлебники вскрикнули от ужаса. При этом львином движении

полицейские воспользовались общим смятением и выхватили из карманов пистолеты. Заметив блеск взведенных курков, Коллен понял опасность и в один миг показал высший образец волевой силы человека. Страшное и величественное зрелище! Лицо его отобразило чудесное явление, сравнимое только с тем, что происходит в паровом котле, где сжатый пар способен поднять горы, но от одной капли холодной воды мгновенно оседает. Каплей холодной воды, охладившей ярость каторжника, послужила мысль, быстрая, как молния. Он усмехнулся и поглядел на свой парик.

— Прошли те времена, когда ты бывал вежлив, — сказал он начальнику сыскной полиции. И, кивком головы подозвав жандармов, протянул им руки. — Милостивые государи, господа жандармы, наденьте мне наручники. Беру в свидетели присутствующих, что я не оказал сопротивления.

Быстрота, с какой огонь и лава в этом человеческом вулкане вырвались и снова ушли внутрь, изумила всех, и шепот восхищения пронесся по столовой. <...>

Каторга с ее нравами и языком, с ее резкими переходами от шутовского к ужасному, ее страшное величие, ее бесцеремонность, ее низость — все проявилось в этих словах и в этом человеке, представлявшем теперь уже не личность, а тип целой выродившейся породы, какого-то дикого и умного, хищного и ловкого племени. В одно мгновение Коллен стал воплощением адской поэмы, где живописно выразились все человеческие чувства, кроме одного: раскаяния. Взор его был взором падшего ангела, намеренного вечно продолжать войну. Растиньяк опустил глаза, принимая его позорящую дружбу как искупление своих дурных помыслов.

— Кто меня предал? — спросил Коллен, обводя присутствующих грозным взглядом, и, остановив его на мадемуазель Мишоно, сказал: — Это ты, старая вобла? Ты мне устроила искусственный удар, шпионка? Стоит мне сказать два слова, и через неделю тебе перепилят глотку. Прощаю тебе, я христианин. Да и не ты предала меня. Но кто?.. Эй! Эй! Вы шарите там наверху! — крикнул он, услышав, что полицейские взламывают у него в комнате шкафы и забирают его вещи. — Птенчики вылетели из гнезда еще вчера. И ничего вам не узнать. Мои торговые книги здесь, — сказал он, хлопнув себя по лбу. — Теперь я знаю, кто меня предал. Не иначе, как этот мерзавец Шелковинка. Верно, папаша взломщик? — спросил Коллен начальника полиции. — Все это уж очень совпадает с тем, что наши кредитки прятались там, наверху. Теперь, голубчики шпики, там нет ничего. Что до Шелковинки, то приставьте к нему хоть всех жандармов для охраны, а не пройдет и двух недель, как его пришьют. Сколько вы дали Мишонетке? — спросил Коллен у полицейских. — Несколько тысяч? Я стою большего. Эх ты, гнилая Нинон, надгробная Венера, Помпадур в отрепьях! Кабы ты меня предупредила, у тебя было бы шесть тысяч. А-а! Старая торговка живым мясом, ты не подумала об этом, а то сторговалась бы со мной.

Да, я бы дал их, чтобы избежать путешествия, которое мне совсем некстати и причинит большой убыток, — говорил он, пока ему надевали наручники. — Теперь эти молодчики себя потешат и будут без конца таскать меня, чтобы помять. Отправь они меня на каторгу сейчас же, я скоро бы вернулся к своим занятиям, несмотря на соглядатаев с Ювелирной набережной*. На каторге все вылезут из кожи, только б устроить побег своему генералу, своему милому Обмани-смерть! У кого из вас найдется, как у меня, больше десяти тысяч собратьев, готовых для вас на все? — спросил он гордо. — Тут есть кое-что хорошее, — добавил он, ударив себя в грудь, — я не предавал никого и никогда! Эй, ты, вобла, — обратился он к старой деве, — посмотри на них! На меня они глядят со страхом, а при взгляде на тебя их всех тошнит от омерзения. Получай свою долю!

Он замолчал, посматривая на нахлебников.

— Какой у вас дурацкий вид! Никогда не видели каторжника? Каторжник такой закалки, как Коллен, тот самый, что пред вами, — это человек менее трусливый, чем остальные люди, он протестует против коренных нарушений общественного договора, о котором говорил Жан-Жак*, а я горжусь честью быть его учеником. Я один против правительства со всеми его жандармами, бюджетами, судами и вожу их за нос.

— Черт побери! Он так и просится на картину, — заметил художник.

— Ты, дядька его высочества палача, гофмейстер Вдовы (такое прозвище, овеванное поэзией ужаса, дали каторжники гильотине), — сказал Коллен, оборачиваясь к начальнику сыскной полиции, — будь добр, подтверди, если меня предал Шелковинка! Я не хочу, чтобы он расплачивался за другого, это было бы несправедливо».

Из всей этой сцены мы остановимся только на одном ее пункте, а именно на том, как следует соразместить в пространстве гостинной мадам Воке ошарашенных ее пансионеров, внезапно вынужденных выслушивать страстное обличение из уст этого отщепенца, выброшенного из среды так называемых «порядочных» людей, вытолкнутого за пределы круга того буржуазного общества, которое в данный момент воплощают эти перепуганные обитатели пансиона почтенной дамы.

Разбор этой крошечной задачи даст нам все то необходимое, что нужно сказать по поводу интересующей нас тут особенности построения мизансцена.

Поводом к этому в свое время оказалось неожиданное решение, которое на данную тему принес один из студентов.

Сцену морального разгрома-обличения он представил по следующей схеме:

он водрузил Вотрена на стол.

Заставил обитателей пансиона обступить этот стол.

И только что собрался предоставить господину Вотрену — Обмани-смерть — обрушить яростные филиппики на кучку



этих разнохарактерных персонажей, как был остановлен моим вопросом, обращенным в аудиторию:

«Возможен ли подобный мизансцен?»

Я уточнил вопрос: возможен ли в бытовом отношении.

После некоторых пререканий вокруг вопроса о бытовой убедительности фигуры Вотрена на столе все более или менее сошлись на том, что это в конце концов возможно, если принять во внимание экспансивность характера Вотрена, в особенности после столь длительной необходимости сдерживать себя; а если еще полагать стол достаточно устойчивым и т. д. и т. д.

Было вытрясено из запасов коллективного бытового опыта все по этому поводу возможное, после чего было признано, что ничего противоречащего бытовому здравому смыслу в таком размещении Вотрена и людей вокруг него не обнаружено.

Значительно хуже оказалось дело, когда я поставил второй вопрос:

«Устраивает ли моих слушателей подобное, бытово, по-видимому, возможное соразмещение действующих лиц?»

Тут поднялся невнятный рой разного рода неудовольствий, который, будучи приведен к некоему единому общему знаменателю, оформился как некое коллективное: «нет».

Когда я поинтересовался узнать, в чем кроются причины подобного — уже, видимо, помимо бытового — недовольства, внятного ответа не поступило.

Тогда я предложил аудитории поступить иначе.

На мгновение забыть, что изображает (по мнению товарища у доски) данная сцена и подыскать к данному размещению людей какую-либо ситуацию, целиком отвечающую такому соразмещению.

Тут — после короткого промежутка времени, ушедшего на то, чтобы освободиться от связанного со схемой установившегося представления, — ответы посыпались довольно быстро.

«Сходка революционеров в кабачке в эпоху перед французской революцией».

Кто-то даже сказал: «Камиль Демулен* ораторствует среди единомышленников».

«Регент разучивает хоровое песнопение», — сказал третий.

«Проповедник среди адептов».

И т. д. и т. д. И в таком же роде.

Единственными «чтениями», которых никто не предлагал, были ситуации, хотя бы чем-либо перекликавшиеся с заданной сценой с господином Вотреном!

Естественно было предположить, что предложенное размещение чем-то прямо противоречило сцене с Вотреном.

По бытовому признаку?

Нет — мы же только что оговорили полную бытовую допустимость подобного мизансцена.

Значит, по какому-то другому.

Значит, по единственно остающемуся — то есть композиционному. По-видимому, предложенное соразмещение композиционно не отвечало предложенному заданию.

Мало того, это соразмещение еще настойчиво композиционно выражало некое очень определенное «что-то» — некое «что-то», вовсе не совмещавшееся с ситуациями, хотя бы отдаленно по существу перекликающимися с ситуацией с господином Вотреном.

Даже настойчиво напрашивалось сказать, что соответствие это было чему-то вовсе даже чем-то противоположному тому, что имелось в виду в сцене с Вотреном.

Это ощущение довольно быстро превратилось в уверенность.

А природа самой противоположности отчеканилась особенно четко еще в силу того, что в обоих случаях имелось налицо и нечто одинаковое: кто-то обращался к группе людей.

И тут же сразу обнаружилась и противоположность сцен.

Точнее, область, по которой обе сцены оказывались противоположными [друг] другу.

Областью этого был характер взаимоотношений этого «кого-то» и всех остальных.

Для ситуаций, которым «соответствовало» предложенное размещение, все — несмотря на частное разнообразие — объединялись одним общим признаком этих взаимоотношений.

Во всех этих случаях (вожак сходки, оратор, Демулен, регент хора, проповедник среди единомышленников) мы имели дело с неким коллективом единомышленников, лиц, принадлежащих друг к другу, членов одного круга.

И говорящий с ними — плоть от плоти, кровь от крови с ними — один из них.

Пусть первый, пусть ведущий, пусть центральный, *primus inter pares*¹ — на всех случаях: из своего же круга — свой.

То есть ситуация — по признаку взаимоотношений единицы и группы — прямо противоположная тому, что имеет место в сцене из Бальзака, где Вотрен — прежде всего «не свой» — «чужак» — «не принадлежащий к кругу», «вытолкнутый за пределы круга» — там, где любимый вождь, вдохновитель, неизменно в центре его, как сам тот центр, что объединяет всех, сдерживает все точки круга в неразрывном единстве.

Возможно ли тем не менее по «формуле Демулена» решить и ситуацию Вотрена?

Вообще говоря — как ни странно — возможно.

Но, вообще говоря, только в аспекте... комическом.

Дайте Вотрену клоунскую колотушку, превратите его огненный парик в парик рыжего и заставьте такого «Бим-Бома», хлопая колотушкой по головам, поносить площадной бранью обступивших стол, с бараньей покорностью выслушивая его инвективы, — и перед вами традиционная комическая картина во вкусе Табарэна, Гансворста, площадных фарсов*.

1. ...первый среди равных (*лат.*)...

Предложенное решение оказывается удовлетворительным для данной ситуации только в установке на комическую трактовку.

То есть трактовку, отрицающую самую сущность сцены.

Интересно походя заметить, что комическое во многом базируется (и базирует свой эффект нелепости) именно на «отрицании».

Это очень наглядно видно, если сличить те истолкования природы комического, какие дают ему философы разных систем*.

В этом толковании всегда содержится прежде всего элемент отрицания того, что, согласно философским убеждениям данного философа, является основой незыблемости.

Для Канта основа смешного — это неожиданность и непредвиденность.

Для проповедника метафизической предначертанности и имманентности всего существующего — что может быть «смешнее», чем явление неожиданное, то есть свободное от неразвивающейся метафизической предопределенности.

Для проповедника «*élan vital*»¹ Бергсона, конечно, смешным будет все то, что противостоит этому и отрицает космически творящий дух, все, что отрицает единственную его созидательную основу, — и в первую очередь, конечно, все механическое — плод индустриального творчества поколений реальных людей, а не духовной абстракции.

Сюда же укладывается и самое ходкое обозначение смешного как «алогичного» для этапа развития, в котором «логика» и «логичность» казались и кажутся альфой и омегой нерушимости бытия.

И даже в слове о «нелепости» смешного звучит отрицание «лепости» благообразия и разумности физического, прежде всего, стандарта жизненной приспособленности, отрицаемой смешною разновидностью сперва не приспособленной к жизни особи из общего рода человеческого², и далее всяческого рода действий и поступков, отклоняющихся от «леплого» благоразумия принятых стандартов.

Вероятно, потому же в христианском фольклоре и мистериальном театре комической фигурой является черт.

Черт смешон в своих попытках противопоставляться Божественному началу, смешон своим отрицанием богоугодного благочестия и всеспасительной роли Божества, делая ставку на грех, отрицающий благодать.

И если вспомнить еще сюда же к месту, что за самым роскошным чертом мировой литературы — за Мефистофелем — закреплено звание «духа отрицания», то наше предположение может прозвучать и вовсе убедительно!

Так или иначе, предложенный моим студентом мизансцен для сцены с Вотреном оказался пригодным для сцены, противоположной ей по содержанию, что подтвердилось еще и тем, что, приложенная к сцене с Вотреном, она пригodiлась для перевода ее в план смешной, то есть для «отрицания» ее, то есть для эффекта, прямо противоположного тому, которого мы добиваемся.

1. ...«жизненного порыва» (франц.)...

2. Сюда относится один из низших видов области смешного: издевка (на низших ступенях развития) над физическим уродством (то есть отрицанием жизнеспособного стандарта, физически понятного каждому: вспомним сцены смеха толпы над Квазимодо). Нас не может не коробить этот уровень увеселения, его жестокость. Но при этом мы забываем, что сами мы не так уж далеко ушли от этого; и если мы уже преодолели во многом способность смеяться над безногими и горбунами, то как-никак... звика частый гость комических рассказов. И уже вовсе обреченным на издевку и по сей час остается муж, лишенный достаточной физической мощи, чтобы оказываться единственным партнером собственной супруги...

Как же быть, чтобы поступить в данном случае композиционно правильно?

Очевидно — смизансценировав по существу «наоборот» от того, что предлагал означенный товарищ.

То есть в отличие от предложенной схемы, где Вотрен поставлен в центр круга, — построить эту схему так, чтобы Вотрен оказался вне круга, выведенным за его пределы, противопоставленным этому кругу.

Но... разве все то, что мы сейчас перечисляем как условия верного решения, не произносилось нами уже однажды?

Разве выше мы, обрисовывая отношения между Вотреном и «обществом» (представленным здесь группой обитателей пансионата мадам Воке) не пользовали весь этот же ассортимент выражений?

Разве мы не говорили о том, что Вотрен «выброшен за пределы этого общества», что он «вытолкнут из их круга», что он «бросает» вызов этому обществу (что возможно лишь в том случае, когда они разьединены и есть откуда — куда и докуда «бросить» вызов), что Вотрен и общество «противостоят» друг другу!

Совершенно верно — эти слова мы все произнесли.

Но произносили мы их в другом смысле, в другом разрезе.

Пе-ре-нос-но.

Теперь же оказывается, что [они служат] основой правильной композиции [образного] мизансцена, то есть такого, который пластически раскрывает динамическую картину взаимодействия персонажей сцены, исходя из действительного их взаимоотношения, целиком и полностью переводит эти «переносные» обозначения в план фактических пространственных взаимоотношений.

Пространственно еще ничего не закреплено и не уточнено.

Ничего, кроме основного принципа, который должен быть в основе любого частного построения этой сцены.

Как бы ни располагались между собою в этой сцене Вотрен и «общество», ему никогда не следует быть внутри его круга, но всегда вовне и всегда в противостоянии.

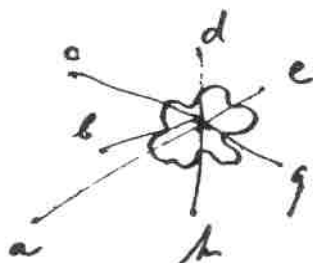
То есть допустимы все положения типа а, b, c, d и т. д. и не допустимы положения типа (х).

Любые из положений а, b, c, d, e, f и т. д., смена их друг другом, чередование их, последовательность или каждое в отдельности — непреложно выражают — простейшим графическим образом — мысль о том, что здесь перед нами некая группа и некая единица, к группе этой не принадлежащая (за пределы группы изринутая), — единица, противостоящая и противопоставляющая себя этой группе.

При этом точки а, b, c, d даже вовсе не обязательно мыслить себе в одной плоскости.

Они могут быть и выше размещения группы. Могут быть и ниже.

В первом случае к образу противостояния примкнет еще образ «доминирования».



Обытовляется этот образ довольно просто — достаточно под «возносящегося» Вотрена подставить в деталях декорации полукруг лестницы в верхний этаж.

И образ этого каторжника, «стоящего выше» этого «общества», только будет еще усиливать идею о преступной низости самого этого общества.

С такую же лёгкостью лестница может быть заведена вниз.

И тогда голос Вотрена как бы из бездны и сокрытого под порядочным обществом подполья будет по-своему пугающе изрыгать свое обличение против тех, кто ничуть не лучше, чем мир неприкрытой преступности, копошащийся у подножия этого «порядочного общества», загнанный им в подпольные трущобы.

Выбор точек а, b, с, d и т. д. в основном определится конфигурацией самой сценической площадки.

Выбор основных их них — в целях ли последовательного соразмещения по ним, точек ли задержек в кульминационные моменты решения, проведенного на безостановочном движении, или выбор одной из них для произнесения всего монолога с одного места — во многом будет зависеть от условий наиболее впечатляющей видимости, которая определится формами площадки.

Об этом мы скажем несколько подробнее, когда попробуем перенести нашу сцену со сценической площадки на плоскость экрана: из условий мизансцена в условия мизанкадра*.

Очевидно, что условия сценической «коробки» дадут здесь свои ограничения, как и свои преимущества по отношению, например, к площадке, со всех сторон окруженной зрителем (которая в свою очередь имеет как свои преимущества, так и свои ограничения).

Но важно то, что при всех обстоятельствах основной пространственный показатель взаимоотношений Вотрена и пансионеров мадам Воке останется принципиально неизменным, ибо в этой «сквозной» пространственной «формуле» — в наиболее обобщенном виде — воплотилась, выразилась основная драматическая действенная связь между этими противостоящими друг другу группами: единицей и коллективом¹.

Нашупанная нами «формула», однако, не ограничивается только графическими элементами пространственного мизансцена.

Она иррадирует и на остальные элементы построения.

Если мы, например, поставим вопрос о цветовом разрешении сцены — например, костюмом, — то и здесь эта же «формула» сослужит нам ту же пользу.

И в цвете тоже мы постараемся провести ту же самую мысль.

В бытовом отношении для костюмов никакого самоограничения нет.

Были бы покрои их и расцветки в соответствии с модными картинками эпохи — и все в порядке.



1. Я умышленно избегаю здесь примеров парадоксальных или обратных решений и придерживаюсь здесь только элементов «канонического» письма вне всякой особой экстравагантности решений, так как меня сейчас интересует прежде всего вопрос «кодификации» постановочного метода в отношении образности мизансцена. Нарушение канона очень часто дает неожиданные по блеску конкретные разрешения постановочных задач, но прежде чем «нарушать» каноны, не вредно ознакомиться с самой канонической их природой! Пределы, которыми мы себя здесь ограничиваем, не выходят за условия обыкновенной грамотности пространственно-образных построений мизансцена.

Композиционно же трактовочная сторона постановки здесь налагает решающую «узду» на эту неограниченную «все-возможность» цветового разрешения костюмной части оформления.

«Узда» эта совершенно так же жестка в одном отношении и многообразно вольна в другом.

Жестка в той части, где и она должна служить воплощению основной мысли — вольна там, где внутри пределов соблюдения этого условия — полная воля творческой фантазии.

В разрезе цвета наша формула совершенно очевидно вырастет прежде всего в два условия.

Во-первых, в то условие, чтобы цветовой аспект расцветки отдельных персонажей группы при любой степени яркости отдельных красок не вырывался бы за пределы ощущения группы как некоего единого тонального целого.

И, во-вторых, чтобы чисто цветовой Вотрен противостоял бы и не сливался бы с этой группой.

Конечно, это «условия» лишь самые «примитивно-канонические», но в них опора даже для таких разрешений, которые, казалось бы, идут наперекор и наперерез им.

Как увидим ниже, они по существу являются в основном в широко разработанных разрешениях, где они часто служат как бы дополнительным цветом, оттеняющим основной, контрастом, заставляющим основное вычерчиваться еще рельефнее.

Сама палитра, сама часть спектра, отводимая под группу пансионеров в отличие от единицы — Вотрена, никак здесь не предусматривается, и любая фантазия совершенно вольно и по-своему станет решать этот вопрос.

Вероятнее всего, что в отношении яркости — яркие тона выпадут на резко обрисованную индивидуальность Вотрена.

Менее яркие и легче сливающиеся — к тому же близкие друг к другу по спектру — скорее отойдут к группе, подчеркивая не только общность, но, если угодно, и «стадность» ее в этот момент.

Более изобретательное решение введет сюда изменчивость в цветовой интенсивности по мере нарастания драматизма.

Цветистость группы станет блекнуть, давая своеобразный цветовой «fading»¹, столь знакомый в области звука каждому радиолюбителю.

Этого легко достигнуть, перестраивая группу все время так, чтобы на первый план проступали костюмы более нейтральные и более схожие, или незаметно вводя группу в условия нейтрализующего расцветки освещения, или подвигая ее в просто менее ярко освещенную часть сцены.

В противоположность эту «ярчиться» бы стала фигура Вотрена.

Склонные «сатанизировать» этот образ [из преисподней] — этого «падшего ангела» неукротимой энергии, направленной — увы! (вспоминаются вздохи откупщика Муразова над Чичиковым!*) — не на добро, а на зло, стали бы вводить в его монолог зловеще-алые краски.

¹...затухание (англ.)...

Словно бы язычок пламени — вначале только в масштабе взбитого рыжевато-го хохолка парика — разрастающийся по мере «развертывания» монолога во все раз[гор]ающееся пламя.

Это легко сделать по линии любых выразительных средств: скинутым ли в пылу увлечения сюртуком с алым жилетом под ним, отсветами камина, к которому приближался бы актер, закатными косыми огненными лучами, которые сквозь окна падали бы на него, и, наконец, в руках любителя неприкрытой сценической условности — простым усилением красных «спот-лайтов»¹ на фигуре актера.

Набор подобных отдельных эффектов и средств их воплощения в опыте театра буквально неисчерпаем.

Так, Айра Олдридж* когда-то поражал зрителя в последнем акте «Отелло» тем, что в известные моменты внезапно бледнел до пепельно-серого тона лица. В другие моменты вновь обретая сочную темную окраску своих щек.

Технический секрет этого феномена заключался в том, что Олдридж в известные моменты подносил к лицу своему светильник.

В пламя светильника была насыпана поваренная соль (NaCl). Как известно еще из школьных опытов по физике, от этого пламя светильника (там — бунзеновой горелки) приобретает способность поглощать все тона желто-оранжевой и красной части спектра: лицо, освещенное таким светом, теряет все сочные «теплые» тона из своей окраски, превращаясь в пепельно-серое...

Умелую игрою приближения и удаления подобным образом «заряженного» светильника было несложно в нужные мгновенья заливать лицо свое мертвенной бледностью.

Я когда-то хотел применить этот прием «en grand» (году в двадцатом) для постановки «Макбета»*.

В момент появления духа Банко слуги должны были вносить подобные светильники, и яркие облики пирующих должны были подергиваться могильной пепельностью трупов.

Интересно отметить, до какой степени всеобщи эти закономерности выдвижения контрапунктического начала на первый план, последующего «фэдинга» его и нового возвращения к нему на новых уровнях.

Взять хотя бы проблемы «цветовой оркестровки» к моменту прихода Джорджоне, Тициана, Тинторетто и Паоло Веронезе! Вот как обрисовывает эту картину, совершенно схожую с тем, что мы писали о контрапункте в литературе, Шелдон Чени²:

«Цвет — типичное выдающееся средство, которым пользуются в небывалых доселе масштабах. Цвет перестает быть дополнением к живописи или средством гармонизации, но становится ведущим элементом пластической оркестровки. Однако следует отме-

1. Spot-Light — прожектор для подсветки (англ.).



Айра Олдридж в роли Отелло

2. См. второе издание его превосходной книги «A World History of Art», Нью-Йорк, 1944, с. 566–567.

тять и тот факт — часто недостаточно оценивавшийся исследователями, — что и в вопросе пространственной композиции, как и в строгости формального построения, венецианцы во многом превосходят флорентийцев. После того, как сиенский формализм отмирает*, флорентийская школа постепенно теряет чисто конструктивные достоинства и пластическое богатство ранней выразительности, растрачивая синтез композиционного единства среди новых забот об анатомической правде, правдивости светотени, научно построенной перспективе и «натуралистических» проблем вообще, флорентийцы остаются экспертами в пластической обработке поверхности, но у них все более и более пропадает более глубокое понятие трехмерности и самостоятельной силы движения. Рафаэль уже пластически слаб. А с приходом Андреа дель Сарто и Гвидо Рени самостоятельно живописные контрапунктические валеры исчезают.

Школа Тициана и Тинторетто великолепно возрождает полноту живописности и структурную строгость живописи. Она подымается до беспредельных высот в объемно-пространственных композиционных разрешениях. Школа эта создает скорее симфоническое, нежели мелодическое искусство. И из этого источника черпает Эль Греко импульсы к своему восхитительному контрапунктическому искусству; Эль Греко, который сберегает и пользуется самостоятельно живописные и динамические элементы живописи с таким совершенством мастерства, что неминуемо становится богом для сторонников новейших течений живописи XX-го века».

Так или иначе, вполне возможна та или иная цветовая текучесть и [меняющаяся] степень цветовой текучести через эту сцену.

Но в самой природе такой, например, образной текучести цветовой гаммы Вотрена в сторону усиливающейся яркости, в то время как группа тонально тускнеет, будет опять-таки сохранен тот же принцип противостояния, противопоставления одних другому и одного — другим.

В этом случае особенно благодарно было бы начинать с цветового невыделения Вотрена из общей группы — это подчеркнуло бы еще и ту мысль, что Вотрен в конечном счете плоть от плоти, кровь от крови и «порождение» того же самого общества, того же самого социально-го порядка, который он дальше так беспощадно обличает.

Самый же принцип цветового изменения (цветового «шанжана»¹ в тон развитию действия) запомним, на нем мы подробнее остановимся дальше, когда станем говорить о цветовой кинодраматургии фильма.

Сейчас же остановим наше внимание еще на одном важнейшем пункте, переходу к которому нам помогает этот экскурс в цветоведение данной сцены.

Речь идет о степени отчетливого прощупывания в самой постановке той самой структурной композиционной «формулы», которую мы «вывели» для данного мизансцена.

Представим себе эту сцену в реальном действии.

1. От *changeant* — изменчивый, отливающий разными цветами (франц.).

Совершенно очевидно, что, придерживаясь нашей «формулы», частные, конкретные ее разрешения могут двигаться от более отчетливого и даже подчеркнутого соблюдения вытекающей из нее пространственной схемы, через любую форму ненавязчивого ее присутствия и незаметности ее, до почти полного ее отсутствия.

Грубо говоря, одним пределом здесь окажется мизансцен, доведенный до точной геометрической схемы.

И другим — полная утеря хотя бы последних элементов этой схемы в бытовой неразберихе размещения персонажей по сценической площадке.

Между этими полюсами окажется случай, когда присутствие схемы будет пластическим образом абсолютно соблюдено, но вместе с тем таким образом, чтобы оно не лезло в поле сознания, чтобы оно явно не прочитывалось и укладывалось бы в восприятие, не обращая на себя внимания.

Первое «полярное» решение сделает нашу сцену предельно композиционно «выразительной»: люди, стоящие в геометрически точно вычерченный кружок, знаменующий собою «круг общества», бегающий вокруг такого «[круга]» человек, исторгнутый из его среды, — обнаженная формула в действии.

И с точки зрения быта, с точки зрения отражения того, как бывает в жизни, конечно, абсолютный и абстрагированный... бред.

По стилистическому же признаку — тот тип условности, который лежит в основе условщины: чрезмерно условного сценического построения.

Другая крайность: рассыпавшиеся, уже не связанные между собой звенья круга, переставшие говорить о связности и единстве их между собою; свободно обращающаяся между ними «единица» — не то «с ними», не то «против них». Мы узнаем типично натуралистическую «разводку» артистов и полное по существу отрицание самостоятельной выразительности мизансцена, в своем начертании не свободного, но призванного своими чертами — наиболее обобщенным образом — пластически выражать, наравне с игрою «господ артистов», все ту же мысль, все ту же тему, все то же содержание, которым полна сцена.

И, наконец, — решение, лежащее между обоими полюсами.

Не «золотая середина» — этот термин уравнивающейся интерференции «крайностей», но живительное динамическое единение очерченных противоположностей.

«Круг» не читается, но ощущается.

Противостояние нигде не навязывается, но во всем присутствует.

Бесформенная бытовщина одной крайности, прокорректированная строгой стройностью графически выраженной мысли другой.

И абстрактная «формальная» геометрия той, погруженная в картину реального бытового поведения реальных персонажей.

Чрезмерный разгул частно-бытового, обузданный строгим письмом пластического обобщения в выражении мысли.

Обобщение не отрывается от индивидуально-частного.

Частное предстает в единстве с обобщенным.

Чего же больше требовать от принципов реалистического мизансцена?!

И тут же наглядно видно, как легко и незаметно возможно перескальзывать из этого в основе реалистического письма то в сторону одной — натуралистической, то в сторону другой — условно «формалистической» — крайности.

Точь-в-точь как в чтении стихов.

Слегка подчеркнутая чеканка ритма — и читка перескальзывает в мертвую метрическую скандировку.

Чуть-чуть ослабленная ритмическая четкость — и четкость звонкости стиха уже расплылась в недоуменную бесформенность полу-прозы.

Чуть-чуть чрезмерная подчеркнутость круга — и мизансцен уже клонится в сторону балета и условного театрального «действия».

И чуть чрезмерное небрежение к строгости геометрического начертания — и четкий, ясный, осмысленный мизансцен уже захлебнулся в болоте бесформенного натурализма...

Мизанкадр и монтаж

...Остановимся еще на одном примере из области композиции деталей и «сознаемся» в том, что, где и когда определило их выбор и строй.

(Ручаюсь, что вряд ли кто-либо когда-либо угадал бы!)

В наметке либретто [«Большой Ферганский канал»]* значилось:

«Певец Тохтасын поет о старине.

Вот его песнь...» — и шло описание осады Ургенча.

В наметке режиссерского сценария уже значилось:

«Поет Тохтасын, глядя в пустыню...

...поет песню о великом древнем городе Ургенче...

Перед Тохтасыном расстилается бескрайняя пустыня...».

И чудесное появление города, волшебное возникновение прошлого под слова песни Тохтасына решалось хоть и правильно, но простейшим техническим приемом. Прямо и в лоб.

«Бескрайние пустынные пески...

Со словами песни наплывает общий вид богатого древнего города...» и т. д.

Конечно, и в приеме наплыва есть доля передачи волшебства. Но волшебства... на пять копеек там, где хотелось бы видеть значительно больше его восточной задумчивости.

Где ж и когда мне приходилось решать проблему волшебства в монтажном листе, вторящем литературному образу?

Есть! Вспомнил. Это было давно. Года полтора-два тому назад*. В Институте кинематографии, корректируя чье-то грубое, нечуткое

переложение отрывка из [первой главы] «Евгения Онегина» в монтажно-съемочный лист.

Вот этот отрывок:

XX

Театр уж полон; ложи блещут;
Партер и кресла, все кипит;
В райке нетерпеливо плещут;
И, взвившись, занавес шумит.
Блистательна, полувоздушна,
Смычку волшебному послушна,
Толпою нимф окружена,
Стоит Истомина; она...

и т. д.

Оставим сейчас в стороне начало, тоже полное необычайно любопытных элементов монтажно-зрительного письма¹, обратимся сразу же к основному — к «подаче» Истоминой.

Разбивка на монтажные куски здесь совершенно очевидна:

1. Блистательна,
2. Полувоздушна,
3. Смычку волшебному послушна,
4. Толпою нимф окружена,
5. Стоит Истомина,
6. Она...

и т. д.

Мимоходом обратим внимание на то, как замечательно — слогами — задан «метраж», то есть последовательная длина отдельных кусков. Считая стих за метражную единицу, имеем № 1 и 2 длиною в пол-единицы, № 3 и 4 — в целую, № 5 — в две трети, № 6 — в треть плюс к этому обязательная пауза — пауза как бы застывших в восторге перед Истоминой зрителей. Границ анализу здесь нет! Чего, например, стоит «внутрикадровая» характеристика темпа внутри № 3 и 4, которые во внешней «метражной» длине почти приравнены друг к другу. Как здесь через разный ритм пробега слогов сквозь поразному расставленные слова в одном стихе переданы перебеги смычка, а в следующем — плавные перемещения нимф!

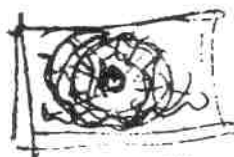
Но нас сейчас интересует то зрительное наполнение этих шести последовательных кадров, которое сумеет передать внутреннее пластическое очарование их последовательности в том виде, как ее видел перед собою Пушкин. Или, во всяком случае, в максимальном к этому приближении.

№ 1. «Блистательна»... После взвившегося занавеса (который шумит!) — это первое восприятие всего того, что блистает. Первое ощущение блеска. Еще неизвестно, еще точно не видно, что именно блестит. Почти что «блеск как таковой».

Технически — «монокль-линза» (дающая) бесфокусно расплывающ[ееся] изображение к краям), направленная на блеск корса-

1. Интересно, например, выяснить, как следует снимать так, чтоб передать оттенок ложи «блещут» в отличие от всего остального, что может происходить с блеском.

Вспомним хотя бы сказанное где-то Сельвинским* о воде, которая «блистает, блещет и блестит». Великолепный пример на уточнение трех различных режиссерских заданий оператору и три прекрасных съемочных этюда для молодого оператора. Таких, где в первом вода «блистает», во втором «блещет», а в третьем — «блестит»!..



1. Любопытно, что почти все студенты Института из тех, кто хотя бы в некоторой степени старался вслушаться в Пушкина и ему вторить, — в этом месте неизбежно чертили — в экземплярах соответствующего кадра не смычок, а дирижерскую палочку! «Волшебность» в определении смычка неизбежно вызвала ассоциацию с «волшебной палочкой», переходившей в изображение палочки дирижера.

жей. Может быть, здесь даже лучше «моляр-линза», переводящая каждый блик в игру искрящихся звезд. Вероятно, средний план для того, чтобы дать возможность постепенного и плавного перехода к общему плану в № 3. Указание на общий план именно в этом кадре легко вычитать из того, что там, по-видимому, появляются перво-плановые детали оркестра в манере скрипачей Эдгара Дега, любивших их так размещать*.

№ 2. «Полувоздушна»... Тема полувоздушности разрешается совершенно так же, как только что была разрешена тема блистательности. Несомненная парность кусков. Этот кусок чуть-чуть длиннее (на один слог). Вполне закономерно: он должен быть несколько шире первого (стремясь к третьему), а потому по метражу — длиннее. Такой же размытый кадр, направленный на все в нем воздушное: все то, что газ и легкие ткани. Если в первом кадре — неподвижная группа, живущая лишь излучениями, то здесь, быть может, порхающая («полувоздушная»).

№ 3. «Смычку волшебному послушна»... В мягкой бесфокусности, в глубине — вся сцена. На первом плане — в фокусе силуэт скрипки и движение смычка. Шаг за шагом раскрываясь, шла сцена. В № 1 и 2 она расширяется целиком. Но недосказана до конца. Еще без фокуса. И сцена и Истомина, с одной стороны, раскрываемые от кадра к кадру, в то же время по-разному скрываются разными средствами показа.

№ 4. «Толпою нимф окружена»... Новое средство скрыть то, что уже почти отчетливо проступает из этого сплетения блистательности и полувоздушности. Перед Истоминой — между Истоминой и аппаратом — проскальзывают окружающие ее нимфы, динамическая передача обозначения «окружена». Технически — это новый вид бесфокусности — «мазанный первый план», эффект от фигур, проходящих фигур, ближе фокусного расстояния и таким движением, как бы каждой новой проскальзывающей нимфой, набрасывающей полупрозрачное покрывало на центральную фигуру — Истому. (Размер, видимо, между № 1 и 2.)

№ 5. «Стоит Истомина»... Последовательные «покрывала» разных видов бесфокусности и недосказанности кадров (№ 1 и 2) рассеиваются. Наконец, проступает ее фигура, и к моменту, когда кадр освобождается от последних черт недосказанного, вступает:

№ 6. «Она» — крупный план Истоминой... Такое разрешение, на мой взгляд, наиболее экономно и близко подходит к пластической передаче того комплекса ощущений, которые охватывают нас при чтении этого отрывка «Евгения Онегина».

Но здесь ухвачен не только ритм пластического течения последовательности показа.

Такое решение ухватывает и таит в себе больше. В этих четырех строчках Пушкин строго «документален» — каждая деталь предмета и пластически изобразима (блистательна; полувоздушна; то есть ритмически синхронна смычку¹ в своих движениях; окружена и т. д.).

Неизобразима лишь одна деталь — вернее, характеристика: «волшебность» смычка. Изобразительно, то есть самим видом смычка этой волшебности не передашь.

Но если мы всмотримся не в отдельное изображение, а в весь их комплекс, больше того — в самый процесс их смены, то мы увидим, что самый строй последовательных кусков, следующих друг за другом, вполне воплощает сущность того единства образного сращения, которое себе здесь позволяет Пушкин.

Действительно, монтажные куски так пластически нанизаны друг за другом, что создают образ волшебности, образ волшебства, как из смутного блистательного полувоздушного полубытия блестящих точек и неясных очертаний скользящего перед ними смычка вызывает к реальной действительности облик Истоминой.

Таким путем невоплотимое в одном кадре образное обозначение «волшебности» встает во всей своей полноте через последовательность струящихся друг за другом кадров.

Значит, волшебность — монтажно передаваема. Нужна лишь верная последовательность и нужны лишь детали, способные сочетаться в передаче нужного ощущения «образа волшебности».

Мизанжест цвета

Самостоятельность «накатывающегося» цвета, независимого от формы и вида предмета...

Как ни неожиданно, и это сколок с поведения человека.

И не просто поведения, но с выразительного — остро эмоционально... окрашенного!

Ведь в разном эмоциональном состоянии человек по-разному окрасивается, и не переносно! — а буквально принимая разный цвет.

Человек конфузится и... краснеет.

Задыхается и... синеет.

Зеленеет от зависти.

Белеет от ярости.

Розовеет от удовольствия.

И становится — в этом случае не на мгновения, как в предыдущих, а надолго — канареечно-желтого цвета, когда в нем разливается желчь.

А как известно, желчь эта разливается от особенно резких неприязненных эмоциональных реакций.

Притоки и оттоки крови под влиянием других эмоций определяют собою изменяющийся «спектр» окраски лица.

Эти красочные цветовые проявления настолько показательны, что часто зачисляются просто в симптомы.

Они дают знать о преходящем состоянии человека (при данном известии человек побледнел, значит...), о длительном его состоянии (плохой цвет лица больного, по мере выздоравливания переходящий в хороший; синяки под глазами после бурно проведенной

ночи накануне и т. д.), иногда о постоянном (в той мере, в какой можно говорить о постоянстве в пределах нашего короткого жизненного пути: красная рожа пропойцы; геморроидальный цвет лица).

Каждый цвет в этом смысле есть симптом, что-то «значит» — служит знаком для проходящего, длительного или постоянного (характерного) состояния — эмоционального (аффективного) или узко физиологического (внезапно побледневшее лицо и лицо, бледное от длительного недостатка питания).

На ранних стадиях мышления, как мы знаем, знак, вид, примета суть не только показатели сущности, но одновременно и есть сущность: достаточно воспроизвести в «магической» операции симптом, признак, чтобы появилось целое сущности. Здоровье, скажем, связано с розовым цветом лица: для того, чтобы сделать человека здоровым, достаточно окрасить лицо его в розовый цвет — и человек станет здоровым.

Именно такова основа воинственных росписей.

Сами рисунки начертаний — эти сжатые в два-три росчерка и мазка (согласно *pars pro toto*) целые изображения, наносимые на тело, наравне с цветом раскраски (так же согласно *pars pro toto*) — снабжают воина свойствами, которые связаны с подобными цветовыми признаками, с подобными предметами изображения*.

Магическая стадия заживается подспудно очень надолго. Но совершенно так же, как магия сегодняшнего Кио* построена на чистом «обмане зрения», так и пережитки отдельных черт из арсенала магии тоже переключались в область обмана и «отвода глаз»¹.

Новым качеством здесь является то, что не верят в получение реального эффекта от раскраски, но знают, что мнимый эффект, достаточный для того, чтобы обмануть «ближнего», несомненен.

Девушка, мажущая губки, твердо знает, что этим она не вызовет к жизни той полнокровности, признаком которой являются «алые, сочные губы», но она так же твердо знает, что достаточно этой подделки под их здоровую алую сочность, чтобы кавалер физиологически — часто наперекор сознанию, вовсе не дающему себя обмануть грубой подмалевкой действительности, — чисто физиологически станет так же повышенно на нее реагировать, как если бы перед ним было бы существо, подлинно пышущее такою степенью здоровья, о котором говорила бы такая натуральная интенсивность окраски губ. «Магический» эффект, как видим, как-никак осуществляется и здесь: «привороженность» удастся!

И всюду, где есть такой неписанный, но строго обусловленный условный кодекс в отношении форм и красок — в основном свидетельствующих о биологических в первую очередь достоинствах, мы обязательно найдем тончайше разработанный арсенал *subterfuge*-ей². Здесь для своего времени и корсет, не столько развивающий тонкую талию, сколько выдающий нормальную талию за тонкую, и турнюр, и бюстгальтер, и набитые ватой плечи мужского пиджака, и дамский высокий каблук, заставляющий и вовсе не эла-

1. В этом выражении заключена вся техника фокусника: «отвод глаз» — основной прием, которым «маг» пользуется в то мгновение, когда он подменяет букет морской свинкой или сменяющиеся размером олеандры, которые на глазах у зрителей «вырастают» из зерна, покрытого платком.

2. ...уловки (англ.).

стично от природы изогнутый стан принимать пленительный «Г»-образный изгиб, наиболее «авантжно» выдающий и бюст, и круп, так якобы от природы располагающиеся у фигурки, водруженной [в действительности] на французский каблук, и т. д. и т. д.

Переходя к цвету, необходимо сказать, что ответственность эмоционального звучания на те или иные части спектра вырабатывается, конечно, в зависимости от накапливающегося поколениями опыта, чуть ли не перерастающего в цепь наследственно передаваемых рефлексов, в большинстве случаев имеющих под собою вполне «логичную» биологическую мотивировку. Достаточно вспомнить цвета, связанные с полнокровностью и малокровностью (худосочием).

Значение [высокого] процента гемоглобина так жизненно велико, что не только сопутствующий этому «здоровый» цвет лица плотно связывается с представлением об этом, но и, отделяясь от лица в самостоятельный тон, продолжает нести сопутствующие положительные и жизнеутверждающие ассоциации.

Мало того — даже словесное его обозначение очень быстро перескальзывает в переносные чтения, и мы совершенно натурально говорим о «полнокровном» изображении характеров у Шекспира или о «худосочной» живописи этапов упадка искусства.

Таким образом, отчетливо видно, что никакого имманентного «в себе» эмоционального движения цвета не несут, но вызывают его через длительную ассоциативную (если угодно рефлекторную) связь с определенными факторами, связанными в глубочайших слоях своих с жизнеутверждением или увяданием, с социальными факторами, вплетающими в себя цветовые явления (например, острую и остропротивоположную «классовую» реакцию на алый цвет знамен первомайской демонстрации и т. д.).

(Подробнее о природных факторах внешней действительности в отношении «теплых» и «холодных» тонов см. в другом месте.)*

В этом, например, смысле очень любопытен случай... коричневым цветом.

Ни в гамму «радостных, теплых» тонов, ни в гамму «холодных» он не ложится.

И на нем-то как раз хорошо видна «относительность» чтения в зависимости от обстоятельств и контекста.

Так, ставшее коричневым, гниющее яблоко, несмотря на все бархатистое тепло тона, мало привлекательно.

А с другой стороны... бронза загара (от почти медного оттенка до почти синего), связанная с ощущением здоровой напоенности тела солнечной энергией, — эмоционально привлекательна (все знают отталкивающее впечатление «нездоровой» белизны незагоревшего тела среди бронзовых тел [на] пляжах).

И раскраска в самом своем примитивном начале и тут есть «подкраска» — «подделка» под тональные симптомы, говорящие о повышенных достоинствах физического порядка прежде всего.

Какие состояния наживаются спекуляцией на этой деятельности!

Какие деньги загребают фирмы, наводняющие окрестности пляжей крикливой рекламой с лозунгом — «Easy 2 tan» (Easy to tan): «легко покрыться загаром» — и торгующих коричневатой жидкостью, легко втирающейся в кожу и дающей полную иллюзию загара!

Подобный subterfuge не ограничивается цветом. Он распространяется даже и на... запахи. Пришлось же мне где-то читать американские объявления о специальных мужских духах, усиливающих впечатление «мужественности» их потребителя, которому они придают «еле уловимую» смесь запахов, отдаленно напоминающих о лучших сортах табака, дубленой коже седла и краг, и даже... скаковой конюшне!

Таким образом, мы видим, что непрестанная скользящая смена тональности на поверхности предмета при сохранении постоянства его формы заложена глубочайшим образом в самой природе человека, накрепко связана с протекающими внутри его эмоциональными и физиологическими процессами — «эмоционально окрашивающими» основного выразителя его чувств и переживаний — его лицо.

Здесь даже выработан известный, хотя никем и не предписанный своеобразный всеобщий кодекс чтения цветовых примет, чрезвычайно глубоко связанных с физической и аффективной реальной жизнью человека.

«Всеобщий кодекс» — конечно, обозначение крайне условное и естественно ограничивается не только очевидным здесь, как и всюду, единством социальных предпосылок, но имеет еще и известные «расовые» поправки в той мере и степени, в какой расы связаны с цветом лица.

Так, желтизна лица в нашем аспекте и желтизна лица в аспекте монгола, от природы располагающего лимонным цветом кожи, будет, конечно, совершенно разного чтения.

Игра сменяющихся оттенков в цвете лица негра или бронзового мексиканского индио или краснокожего [индейца] САСШ будет совсем иного спектра, чем игра внутренних изменений окраски лица у представителя бледнолицых их собратьев заокеанского происхождения.

И эта поправка на «всеобщность», конечно, здесь необходима.

О безостановочной изменчивости цвета явлений природы, ежеминутно, в течение суток под влиянием освещения меняющих свою тональность, здесь говорить нечего: пришлось бы цитировать по этому вопросу тома и тома и излагать все вероисповедания и опыт импрессионистов.

Эта объективная цветоизменчивость явлений природы более чем изучена.

Интересно лишь отметить, что эта острая прикованность интереса и внимания к самому явлению, вероятно, так именно остра, что эта объективная смена цвета на явлениях окружающей природы как бы точно вторит тому, что субъективно происходит в каждом из нас в обстановке того, что изложено выше.

Это сохранилось в языке.

«Окна вспыхивают в закатных лучах».

«Предметы зарделись в первых лучах утренней зари».

«Небосклон покраснел».

«Рожь пожелтела».

«Луга зазеленели».

«Море синее вдали».

[Так] говорится чаще, чем «лучи заката позолотили» или эти же лучи «зажгли пожары оконных стекол».

(И если не чаще, то не реже во всяком случае!)

По существу же это есть перенесение собственного свойства менять окраску на явления окружающей природы, хотя и точно известно, что это изменение происходит оттого, что разные внешние источники, накладывая свои цветоизлучения, видоизменяют tonальный облик предметов.

Как видим, в пережиточных чертах анимизма — сохранившихся в чертах «очеловечивания» явлений природы — сохранился участок и этой замеченной за собою особенности собственного человеческого поведения.

Животное царство сильно уступает в этой способности человеку.

В лучшем случае наливаются кровью глаза.

Головка индюка.

Если не считать чуткости хамелеона принимать — через сложный переход от объективной окраски окружения к субъективному ее воспроизведению — цвет той обстановки, в которой он оказывается.

Здесь в «текучем» состоянии наглядного процесса на наших глазах в мгновении происходит то, что веками вырабатывалось в формы защитной окраски.

Интересно, что в этом смысле человеку в выработке своей защитной окраски, для военного своего костюма — пресловутого «хаки» — при всей своей сознательности! — понадобилось тоже несколько тысячелетий, чтобы преодолеть лишь к началу XX-го века пережитки примитивного цветисто устрашающего облика военной формы и заменить его более рациональным обликом невидимости через растворение в окружающей обстановке¹.

До какой степени это самоокрашивание инстинктивно глубоко связано с нашими цветопредставлениями, видно еще и из того, что на первых же шагах кинематографического постановочного цветоведения (предшествующего цветоведению!) именно эта черта всплывает чуть ли не первыми же цвето-трюками.

В комическом аспекте пальмы первенства (или, во всяком случае, одна из их ветвей) принадлежат ныне уже «древним» «Кукараче»* в «человеческом» плане, и «Трем свинкам» Диснея (1932) — в мультипликационном.

В мультипликационных подражаниях Диснею и самоподражаниях самого Диснея трюк этот буквально загнан насмерть! (В «Бэмби» с успехом трюк воскрешает конфузющаяся вонючка).

1. Одним из предшественников в этом направлении была, вероятно, серая форма войск южан в американской гражданской войне. Не без участия в выработке этой новой разновидности цвета формы — и опыт [англо]-бурской войны.

Что же касается драматического плана — с такой же степенью обнажения приема, — первым, кто использовал этот прием, был, кажется, я.

И тоже — в самом же первом моем цвето-опыте (в не увидевшей света цветовой секвенции во II-ой серии «Ивана Грозного»).

Во всех трех случаях «цвето-трюк» состоял в том, что персонаж... менял цвет лица.

Менял его на глазах у публики.

Менял его тем, что новая краска заливала его лицо.

Один цвет — розовый (в двух первых случаях) переходил в пунцовый, физически его сменявший.

Тело и мордочка свинки из розовых становились пунцовыми через постепенно заливавший внутренность контура ее рисунка красный цвет. (Игралось смущение.)

Так же снизу вверх в порядке цветового трюка заливалось алым цветом лицо Поля Поркаси (Paul Porcasi), игравшего в «Кукараче» импресарио, объявшегoся переперченным салатом (откуда этот страшный прилив гнева и крови к голове!).

В обоих случаях — эффект был комическим¹ по доброму старому рецепту «материализации метафоры»: «краска залила его лицо» — «зальем» же краской физически.

Рискнуть проделать то же самое в аспекте трагическом пришло в голову мне. (Зима 1945 года.)

Конечно, возможно это было только в обстановке той эмоциональной взвинченности (чтобы не сказать пере-взвинченности), которой к этому моменту достигает сцена «Пира в Александровой слободе», где это было попробовано.

(Как была возможность не комического материального воплощения метафоры о «взревевших камнях» — через вскочившего каменного льва — в «Потемкине» лишь на гребне эмоциональной потрясенности зрителя всей предыдущей сцены на Одесской лестнице.)

В отличие от двух первых случаев, где действующие лица «краснеют», мой персонаж «синел».

Однако интересно, что как это «посинение», да и само применение этого приема, отнюдь не происходило в порядке внешней переклички при внутреннем противопоставлении с этими двумя «предшественниками», о которых я меньше всего думал (да и, вероятно, вовсе не помнил в то время).

У меня прием родился из сферы собственных постановочных работ.

Иногда бывает интересно проследить, какова подлинная история того или иного приема или «номера», который неожиданно впечатляюще врывается в картину своего рода непонятным «откровением». (Историю ряда подобных возникновений в «Потемкине» я описал в статье «12 Апостолов»².)

В данном случае история с синеющим крупным планом князя Владимира Андреевича Старицкого (артист Павел Кадочников) такова.

1. Уже не помню, не было ли аналогичного — и тоже комического — трюка и в виденной мною в Лондоне в 1929 г. самой первой «all-talking and all-color» картине «On with the Show» (Уорнер)*.

В 1941 году, когда писался сценарий «Ивана Грозного», реальных перспектив цветной съемки еще не было.

История царя поэтому задумывалась черно-белой.

В 1945 году возможность появилась.

Часть (и довольно значительная) спектра уже стала экранно-воплотимой.

В возможности экранного красного цвета я уверовал после алых ковров в цветной кинохронике о Потсдамской конференции.

Появилась и пленка (трехцветка).

К этому моменту у меня оставалось (по 2-й серии фильма) не отснятой сцена пира Грозного в Александровой слободе.

Одна-единственная сцена из первых двух третей всей трилогии (фильм мне всегда рисовался трехчастным), для которой цвет мог оказаться органичным.

Органичным не потому, что пир дает повод к пестроте и «многокрасочности». А потому, что на этой сцене элемент цвета имел возможность проявить себя чисто драматургически.

Это случается не всегда, не везде и не всюду, ибо цвет также уместен не «где угодно», а лишь там, где он драматургически и драматически необходим или может быть необходим совершенно в том смысле, как осмысленное сочетание зрительных элементов с музыкой тоже единственно закономерно и органично в построениях совершенно особого музыкально-драматического порядка¹.

Отзывчивость киноруководства в данном случае пошла мне на встречу. Мне дали возможность решить этот эпизод в цвете.

В общем строе фильма в целом тут возникало одно стилистическое затруднение.

Оно очень волновало особенно шустрых моих сотрудников и соратников и чрезвычайно мало беспокоило меня, так как для меня это было отнюдь не затруднением, а тем как раз препятствием, которое при умелом преодолении его обычно чревато и неожиданной выдумкой, непредусмотренным ходом композиционного разрешения.

Так оно здесь и оказалось.

В чем состояла эта «мнимая» трудность, а по существу это оплодотворяющее обстоятельство?

Дело в том, что сцена «Пира» была в картине не «увенчивающей», не последней, а предпоследней.

Мало того — последняя сцена к тому же уже была снята.

И была снята, как и весь остальной материал — в черно-белой технике.

Это был весьма впечатляющий эпизод прохода Владимира Андреевича по собору, где его закалывает Волянец ударом ножа, рассчитанным на то, чтобы пронзить сердце Грозного.

Таким образом, эта сцена была «обречена» на возврат после «разгула красок» пира снова в пределы черно-белой (в данном случае подавляюще черной) палитры...

1. Сценарии для цветных картин должны писаться в совершенно иной драматургической методике и в совсем ином драматическом строе, чем сценарии для фильмов бесцветных. Но об этом смотри особо*.

Однако подобная «обреченность» меня совершенно не пугала. Наоборот!

Она меня весьма устраивала.

И устраивала прежде всего чисто цветово — точнее: драматургически цветово.

Дело в том, что во внутреннем ходе развития цветовой драматургии «Пира» конец его строится на «отмирании» цвета — на захлесте цвета чернотой, из расширяющегося на всю сцену в целом мотива черной монашеской рясы, наброшенной на золотой кафтан опричника (к тому моменту, когда ударяет колокол к заутрене и Иван призывает прекратить «блудодействие окаянное»).

Решенная в черных тонах, последующая после этой сцена не только [не] выбивается из общего хода, но совершенно органически — цветово-драматургически — продолжает мысль, заложенную в сцене пира.

Интересно отметить, что сама идея о черноте, заглатывающей золото парчи, была задумана и в черно-белом аспекте сцены: это вполне в возможностях черно-белой палитры, где светлый костюм и черная ряса усиливаются еще игрою фактур — блеска парчи и жухлости черной бархатной цветопоглощающей фактуры рясы¹.

В общем же решении последовательности сцен, ведущих к убийству Владимира, — здесь было предощущение его гибели, данное (пока что) в одном цветовом конфликте черного, поглощающего белое.

Единственное, что [теперь] нужно было сделать, это нужно было тонально «спружинить» слишком резкий переход от сплошь цветového эпизода к сплошь черному (черно-белому).

По счастью, между сценой пира и сценой убийства (происходящего в соборе) имелась промежуточная сценка — в три-четыре монтажных куса — тоже уже заснятая черно-белой фотографией и изображавшая проход Владимира по заснеженному двору из пиршественной залы в собор.

Я решил погрузить это соединительное звено между сценами в некое соединительное цветовое начало.

Что стоит на путях между многоцветной и однотонной, черно-белой фотографией?

Конечно — однотонность же, но однотонность цветного выража.

Подобный однотонный вираж и был мною выбран для этих переходных кусков — от полной красочной палитры сцены пира к сплошь черным оттенкам сцены в соборе.

Вираж был установлен синим.

Своим цветом он продолжал линию многоцветности предыдущей сцены, своею однотонностью он подготавливал переход к однотонной (и к тому же бескрасочной) сцене последующей.

Для наиболее безболезненного перескальзывания из сцены пира в сцену на дворике — последние монтажные куски придержива-

1. См. точное указание этого уже в сценарии.

лись черной с синим схемы (синяя окраска стены около малых дверей, в которые выходил Владимир).

Синее с черным (синий снег и иссиня черные рясы на снегу) продолжали цветовой мотив и самостоятельно прочитывались как предраассветная синева занесенного снегом дворика после фейерверка предшествующего разгула¹.

Так было «снято» основное «затруднение». Однако оставалось еще одно, хотя и второстепенное, но весьма ощутительное.

По ходу сцены, доходя до малой двери, через которую Владимиру предстоит вести в собор всю процессию опричников (см. сценарий), «с него сходит хмель».

Он внезапно соображает, что, будучи облачен в царские одежды, он сам, а не царь Иван, обреченно идет под нож убийцы.

Он делает попытку увильнуть.

Не хочет идти дальше.

Хочет обратиться к Грозному.

Но этот момент только подтверждает подозрения Грозного о том, что здесь что-то неладное: о покушении он еще не знает, только догадывается, и внезапно сошедший с Владимира хмель и его нежелание двинуться дальше говорят ему о том, что его предвидение неладного обосновано.

Участь Владимира решена.

Он сам пойдет в подготовленную для царя пасть гибели.

Какой именно — царь еще не знает.

Но путь отступления от нее он Владимиру отрезает.

Не дает ему сказать слова.

Кланяется ему в пояс.

Всех заставляет кланяться.

Просит Владимира вести в собор.

Говорит облаченному в царские одежды Владимиру:

«Не пристало царю отступать. Царь всегда должен впереди идти...»

Режиссуре (впрочем, как и автору) в этом месте обязательным казалось показать, что именно ожидает Владимира впереди.

Ситуация человека, знающего, на что он идет (на смерть), с каждым шагом к ней заведомо приближающегося, из-за каждого угла ее ожидающего, — нам казалась наиболее здесь эмоционально уместной.

Поэтому нельзя было ограничиваться тем, что Владимир просто трезвеет около малой двери.

Надо было дать понять, что, трезвея, он соображает о том, что в соборе его поджидает убийца.

(Полоумие, «умом прискорбность» Владимира не дает ему способности искать выхода из всей ситуации: зная, что его ожидает, он — привыкший во всем подчиняться чужой воле — тем не менее с почти автоматической настойчивостью и вместе с тем нескрываемым ужасом ожидания — все равно движется в темный смертоносный для него храм.)

1. Построение это, по свидетельству всех, кто видел этот фильм, вполне удалось. Многие ловили себя на том, что вовсе не замечали момента цветового перескальзывания одних сцен в другие.



«Синеющий» Владимир
Старицкий (кадр из
второй серии «Ивана
Грозного»)

Очень важно поэтому сопоставить эту «смертоносность» храма с моментом протрезвления князя.

Прием здесь, конечно, простейший: «перебивка» монтажным куском убийцы, проскальзывающего между столбами собора, мимо которых поведет хор опричников Владимира, и будет тем куском, который в данных условиях будет читаться и как параллельно протекающее действие (в это время поджидающий его убийца проникает в собор), и словно бы как мысль соображающего об опасности Владимира.

Но...

Кусок прохода убийцы тоже заснят заранее.

Тоже заснят черно-белым.

А предстоит ему врезаться в середину достаточно крупного цветного плана Владимира — белокурого, в золоте, да еще подсвеченного алым пламенем свечи в дрожащей руке около самого вглядывающегося в пустоту лица.

Бесцветная «серятина» куска перехода Волынца по собору рядом с подобной «теплотой» красок обеспечена неминуемо.

И вместе с нею — разрыв цветохода всей сцены...

Переход этот естественно завилировать в тот же синий тон, что использован для кусков перехода по дворику.

Но такой, сплошь синий кусок, врезанный в желто-оранжевый крупный план Владимира, никак не прозвучит.

Окажется столь же «органичным», как... синяк — след удара кулаком — на поверхности румяного лица.

Как быть?

И тут-то сам собою внезапно всплывает «прием».

Для органической «вписанности» синего куска в разрезаемый им желто-оранжевый нужно было бы, чтобы первая «половинка» желто-оранжевого куска с какого-то момента начала «синеть».

К такому «посиневшему» куску безболезненно станет «впритык» синий интерьер собора.

Но и «вывести» этот синий кусок обратно в желто-оранжевую гамму не трудно тем же путем: после него, синий в начале кусок крупного плана должен постепенно «возвращаться» в желто-оранжевую гамму.

«Формально» вроде вовсе благополучно.

Ну, а по существу?..

Да и по существу отлично!

Ведь «посинение», словно музыка, будет вторить накатывающейся (!) волне ужаса, перекатится в конкретный образ этого ужаса (в той же самой цветовой тональности!) и вновь возвратится к нормальному поведению беспокойства Владимира от оцепенелого, погруженного (!) в ужас состояния.

Придуманно — сказано.

Сказано — сделано.

И интересно — всеми воспринято как естественное, органическое, должное.

Реалистически (чтоб не сказать бытово!) — убедительное.

Исходный феномен человеческого поведения — «перемена в лице» — в основе этого, лишь в преувеличенном звучании представленного «поведения» Владимира настолько глубоко органично заложен в недрах человеческой природы, что продолжает сохранять черты своей органической убедительности даже сквозь подобную чрезмерную преувеличенность.

Я остановился так подробно на этих отдельных случаях потому, что мне кажется, что в этом явлении во многом заложены начала психологических предпосылок к эмоциональному истолкованию тех окрасок, которые «принимают» как люди, так и предметы, в зависимости от падающих на них окрашенных световых лучей, рефлексов или простой подкраски и раскраски.

Особенно расцветки видоизменяющейся.

И все более психологически изоцряющей по мере того, как примитивно-комическое или драматическое трюковое «заливание» одним тоном сменяется взаимной игрой разных тональностей, сменяющихся освещений, отсветов и рефлексов, сплетающихся с общей цветовой игрой обстановки и антуража.

«Залитый» каким-либо цветом человек и *in extenso*¹ предмет — невольно где-то изначально прочитывается как «производящий» из себя этот цвет.

Ведь с абсолютной легкостью заливающий по воле Диснея Вонючку (в «Бэмби») красный цвет читается цветом, который производит ее смущение.

Красная подсветка лица немедленно сливается с представлением о случаях, когда лицо наливается кровью.

При гневном взгляде это покраснение станет читаться в сторону ярости.

При растерянности — как смущение.

Совершенно так же — синяя подсветка (случай с Владимиром) мгновенно же ассоциируется с оцепенением, с задыханием, когда при резком застое крови синевой проступают вены, а соответствующее исступленное выражение лица договаривается этой цветовой компонентой до степени «смертельного» ужаса (покойник, утопленник — синие).

И «покраснение» или «посинение», вызванное техническими внешними средствами, невольно переадресуется в сторону эмоциональных первооснов человека, оказавшегося таким образом «внешне» окрашенным.

Окрашенность лица его прочитывается как признак соответствующего эмоционального состояния, как сама эмоция, как эмоциональное содержание человека, и заставляет собственное состояние воспринимающего ответно эмоционально вторить этим — предполагаемым в нем — чувствам.

В «унисон» ли им или «наперекор», «сопереживая» или «контрастируя» — в зависимости от того взаимоотношения, в которое

1.расширительно
(там)...

зритель поставлен или себя ставит в отношении действующего лица: идентифицируясь с ним (максимум эмоционального эффекта), сопереживая с ним, сочувствуя ему, соглашаясь с ним или, наоборот, противопоставляясь ему и гневясь его радости и радуясь его невзгодам, и вплоть до безразличной «констатации» смены его эмоций в тех случаях, когда нет определенно выраженного... «за» или «против» в отношении его.

В порядке надолго переживших себя следов анимизма, расширяющего человеческие свойства и способности и на мертвую природу, пейзаж, растения, предметы, — расцветченность, предметная «расписанность» или окрашенная освещенность придает и этому схожее эмоциональное чтение: то «радостных», то «зловещих», то «угрюмых», то «веселых» чтений таким явлениям, как «веселенькой» расцветке обоев, «зловещей» пунцовости букета роз глубокого тона или «невинной» голубизне незабудок и т. д. и т. д.

Со временем здесь набирается такого же рода эмоционально-цветовой клавишин примерных соответствий «настроениям» и «чувствам», каким мы обладаем в такой же степени относительности и условности и в отношении музыки.

Цвета стекаются в аккорды, в диссонансы, в усиливающие и ослабляющие друг друга цветоряды.

В валеры.

Нас интересует здесь валер не просто живописный, но драматически-цветовой, то есть такой, который учитывается прежде всего в эмоционально-выразительной сущности своего звучания.

«Происхождение» этих обобщающих звучаний мы проследили по одному крылу: по субъективной, можно было бы сказать, линии.

Как мы видели, начав с области вовсе личной, эмоциональное начало здесь условно прорадиировало, излучилось на предметы окружения.

Но это не все.

Встречно ему движется обратный ток: весь строй взаимосвязи цвета с явлениями природы в том виде, как они вне нас объективно увязываются и увязаны в явлениях природы.

Здесь существуют такие же связи признаков цветowych с совершенно точно обозначенными явлениями другого порядка.

Тоже первично-физиологическими у самого низа лестницы цветосвязи и цветовоздействий.

Красный цвет сплетается с ощущением тепла от пламени костра, от раскаленного «докрасна» железа.

Оранжевый — с теплотой солнечного луча.

Синий — с холодом неосвещенной части предмета, в чьей тени отчетливо прочитывается не заглушаемый цветом рефлекс неба. И т. д. и т. д.

При этом в природе «устроено так», что как опыт субъективно внутренних, так и этот, вычитываемый из объективной обстановки, — в

решающих своих наиболее обобщенных членениях не противостоят друг другу. (Хотя бы по «магистральному» делению на жизнеутверждающую и теплую часть спектра в отличие от ущербной и холодной его части.)

Существеннейший вывод из изложенных здесь не слишком глубоких наблюдений оказывается, однако, необычайно принципиально важным.

И касается он того, что и в самой природе нет раз навсегда «прикованной» к предмету раскраски: окрашенность предмета лабильна, вечно изменчива, подвижна.

В человеческом лице она к тому же связана с эмоциональными и физиологическими началами человеческой природы и *in extenso* так же прочитывается и на прочих явлениях природы.

Для живописи это знали и утверждали еще импрессионисты.

Методологическое же отсюда следствие для кино — важнейшее.

Оно устанавливает поток цвета как нечто самостоятельно-свободное, переливающееся сквозь формы и по поверхностям тех предметов изображения, которыми полны кадры, отображающие предметы перед киноаппаратом.

Цветопоток способен так же, по собственному выразительному закону контрапунктически сочетаясь, пронизывать строй изображений, как пронизывает их строй музыки, контрапунктически устанавливающий с ними композиционное (выразительное) единство, а не то «единство», которое существует между видом сапога и его скрипом.

Мы уже отмечали, что первым шагом на путях звукозрительного искусства был тот момент, когда бытовая синхронность переросла в синхронность, волею художника устанавливаемую.

Когда скрип сапога лег не на изображение сапога, а на изображение встревоженного лица, прислушивающегося к этому скрипу.

Совершенно так же немое кино через магическую мощь монтажа начало становиться выразительным искусством с того момента, когда под действием творящей воли художника «распалась связь времен» раз заведенного порядка вещей и этой творческой волей была предначертана та последовательность впечатлений и длительность их смены, на которую удобно было переложить бытовое явление мастеру монтажа.

Не произвол ради произвола здесь в основе.

Но пересоздание явления в целях выражения моего отношения к явлению.

Отношения, диктуемого моим мировоззрением, моим взглядом на мир и его явления.

Особенностью той мысли, которая через единственно так организуемый материал способна единственно так раскрывать мою идею, как я этого хочу, нахожу нужным.

В основе и монтажа, и звукозрительного контрапункта лежит, таким образом, одно и то же начало: разъятие связи существующей — пассивно существующей связи порядка вещей — во имя

установления новых связей, через посредство новых сочетаний, новых сопоставлений.

То и другое для предельно отчетливого воплощения моей идеи, моего мировосприятия, моего мироощущения, моего мировоззрения сквозь находящийся передо мной фрагмент мироздания — фрагмент действительности.

Разъятие.

Разъятие как первая фаза осознания того процесса, который должен увенчаться новым воссоединением в новом качестве осмысленного претворения и пересоздания в целях передачи моей идеи, моей мысли, моего отношения к явлениям.

Тот же факт необходимости разъятия снова перед нами и тут — на подступах к просто композиции.

Из всех случаев «разъятия» на первом подступе он кажется наиболее отдаленным и сложным, наименее доступно осязаемым.

Космическая пассивная соотнесенность предметов внутри общего плана легко (сравнительно!) распадается в смену монтажных планов.

Достаточно лишь добросовестно проследить, как станет прыгать от предмета к предмету любопытствующее внимание, как долго оно станет задерживаться на каждом из них, в какие очертания (с пропуском всего окружающего) оно станет его изолирующе заключать. Этот путь последовательности объектов внимания для каждого глядящего на явление будет различным.

Также и длительности вглядывания.

Мало того, и у одного и того же самого разглядывающего при разном состоянии его и путь и длительность будут разными.

А при разной заинтересованности тем, что перед ним, и подавно различными!

Вовсе же иными станут они с того момента, с которого и последовательность, и длительность, и интенсивность разгляда подчинятся условиям сознательно устремленного показа, в целях избранного раскрытия связи этих элементов явления в интересующих «автора» аспектах.

Так в схватке одно сознательно направляемое внимание станет задерживаться на показе обилия жертв, другое — на подвиге храбрости, и тот или иной аспект результата обрисовывается из нарушения естественного соотношения элементов, говорящих об одной или другой теме.

И три, скажем, трупа искусством повтора и все новых и новых точек съемок могут быть взогнаны во впечатление, во много раз превышающее общий вид поля с сотней убитых, а в другом случае ощущение смерти может быть вовсе сведено на нет от пристального внимания, прикованного к красоте подвига.

Еще отчетливее и нагляднее это явление в звукозрительном строе, где сама техническая природа звукозрительной съемки принимает звук на одну ленту пленки, а изображение на другую. Са-

ним уже техническим этим условием, дающим в руки творцу возможность вольного, произвольного, не «порядком вещей», но отношением к порядку вещей диктуемого сочетания желаемого звуко-ряда с представляемым событием.

Под лед уходит разгромленная русским воинством тевтонская орава немцев-захватчиков XIII-го века.

И в звуках вы равно вольны играть и трагедию гибнущих интервентов, и бравурную музыку победителей.

(Патриотическое чувство вам безошибочно подскажет, в чью сторону направить полет воображения композитора!)

Наконец, в звуках вы можете воссоздать весь образ процесса борьбы, чей финал одновременно разыгрывается перед вашими глазами.

Или, наоборот, сквозь безобидную картину, допустим, зимнего катания по островам, вы можете пропустить санки с Данзасом и Пушкиным, стремящимся к дуэли, светски раскланивающихся с встречными под вплетающиеся в бубенцы и смех звуки «Реквиема» близящейся дуэли и смерти поэта, под которые сам поэт будет насмешливо язвить про встречных дам, которые из них живут с собственными кучерами, в то время как Данзас беспомощно будет стараться привлечь внимание встречных к ящику пистолетов, чтобы через вмешательство друзей и знакомых предотвратить роковую встречу с Дантесом...

И, конечно, наиболее трудным для привычности наших представлений окажется новая фаза продвижения вперед все по тому же строгому руслу «разъятий» — разъятие предмета и его окрашенности, без чего, однако, тоже невозможно такое же волево-обоснованное сочетание тока действия с действенным током цвета, сливающихся в единое драматическое целое.

Ибо мы, уже умудренные опытом предыдущих примеров по другим областям, уже предчувствуем и предощущаем, что здесь — в цвете — на долю переливов цветового «потока» ложится та же функция эмоционально обобщенного сказа и остро тематически выраженного внутреннего содержания (если угодно, «подтекста»), как это ложилось в геометрическую схему мизансцена эпизода с Вотреном, или в параллелизм тротуаров движения по улице князя Мышкина и Рогожина, [или] игру с замком Макагона, или постепенное магическое снятие пластических покрывал недосказанности с Истоминой в отрывке из «Евгения Онегина».

Чтобы стать равноправным музыке выразителем внутреннего трепета сцены, цветопоток должен твердо усвоить возможность отделения себя от бытовой окрашенности предметов, должен научиться в вихрь своих цветовых объятий принимать предмет и явления согласно внутренней логике эмоционального выражения, а не только правилу «как в жизни бывает»^{*}.

" Réaliser! "

Cézanne.

Девиз Поля Сезанна «Резализуй!»,
перелисанный С.М.Эйзенштейном на карточку,
которую он прикрепил на степлаж у своего письменного стола

ПРИЛОЖЕНИЯ

**Статьи и наброски
(1924–1948)**

Монтаж киноаттракционов

Настоящие соображения никаких стремлений к манифестам и декларациям не содержат, а являются попыткой хоть как-то разобраться в основах нашего сложного ремесла.



На съемках «Стачки» (кинокадр, 1924)

Если рассматривать кино как фактор эмоционального воздействия на массы (а этим задаются даже и киноки, во что бы то ни стало желающие изъять кино из ряда искусств*), то следует закрепить его в этом ряду, а в деле изыскания путей строительства кино — широко использовать опыт и последние достижения в области тех из них, которые ставят себе подобные же задачи. И в первую же очередь, конечно, театра, связанного с кино общностью (однородностью) основного материала — зрителя и общностью целевой установки — обработки этого зрителя в желаемом направлении через ряд рассчитанных нажимов на его психику. Развивать тему об осмысленности единственно такого («агит») подхода к кино и театру полагаю излишним, настолько оно оче-

видно и обосновано в разрезе как социальной потребности (классовой борьбы), так и самой природы этих искусств, строящихся в силу их формальных особенностей как ряд ударников по сознанию и чувству зрителя. Наконец, только подобное конечное устремление может служить оправданием затеям, представляющим зрителю реальное удовлетворение (физическое и моральное), как следствие фиктивного содействия с демонстрируемым (через двигательное подражание действию воспринимающим и психическое «сопереживание»). Не будь этого явления, кстати, единственно и обуславливающего притягательность театра, цирка, кино, интенсивнее шло бы всестороннее изживание заложенных сил, а спорт-клубы насчитывали бы значительно большее количество рассчитывающихся перед своей физической природой должников.

Итак, кино, подобно театру, также осмыслено лишь как «один из видов насилия». Разница в средствах при общности основного приема — монтажа аттракционов, утвержденного моими работами в Пролеткульте на театре [и] применяемого мною теперь к кино. Путь, высвобождающий кино вещь от сюжетного сценария и впервые берущий и тематически, и формально киноматериал под конструктивный учет. К тому же дающий критике метод к объективной экспертизе тео- или киноявлений, взамен печатного изложения личных впечатлений и симпатий попеременно с цитатами из популярного в данный момент очередного политдоклада.

Аттракционом (напоминаю; подробнее см. «Леф» № 3, 1923, и «Октябрь мысли» № 1, 1924*) в нашем понимании является всякий демонстрируемый факт (действие, предмет, явление, сознательная комбинация и т. д.), известный и проверенный как нажим определенного эффекта на внимание и эмоцию зрителя, в сочета-

нии с другими обладающий свойством сгущать эмоцию зрителя в ту или иную, целью спектакля диктуемую, сторону. С этой точки зрения фильм не может быть простым показом, демонстрацией событий, но есть тенденциозный подбор и сопоставление их, свободных от узко сюжетных заданий и производящих согласно заданию соответствующую обработку аудитории. (В частности, о «Кино-Правде»: «Кино-Правда» не идет по этому пути — аттракционного учета в ее построениях нет — «берет» она аттракционностью тем и чисто внешне формальным мастерством монтажа отдельных кусков, скрывая их короткометражностью «бесполое», эпическое «изложение фактов».)

Широкое использование всех средств воздействия делает подобное кино не кино законченного стиля, но кино классово-полезного действия, классового в силу самого формального подхода, так как аттракционный учет мыслим лишь при заранее известной, однородно-подобранной аудитории.

Применение метода монтажа аттракционов (сопоставления актов) к кино еще более приемлемо, чем к театру; ибо это искусство, которое я бы назвал «искусством сопоставлений», в силу своего показа не фактов, а условных (фото) отображений (в противоположность «реальному деланию» на театре, правда, лишь на утверждаемом нами театре нашей техники), нуждается для изложения даже простейших явлений — [в] сопоставлении (путем последовательного отдельного показа) слагающих его элементов: монтаж (в техническом кинопонимании слова), основное в кино, глубоко обоснован условностью кино и соответственной особенностью восприятия.

Если на театре воздействие достигается глав[ным] об[разом] физиологическим восприятием реально протекающего факта¹ (напр[имер] «убийство»), то на кино оно слагается путем сопоставления и накопления в психике зрителя ассоциаций, нужных по заданию, возбуждаемых отдельными элементами разложенного (практически на «монтажные куски») факта, ассоциаций, в своей совокупности лишь так, косвенно, дающих подобный же (часто и более сильный) эффект. Напр[имер], то же убийство: схватывание горла, вылезавшие на лоб глаза, замах ножом, жертва закрывает глаза, на стену брызнула кровь, на пол падает жертва, рука вытирает нож — каждый кусок на «провоцирование» ассоциаций.

При монтаже аттракционов происходит аналогичный же процесс — фактически сопоставляются не явления, а цепи ассоциаций, связанных для данного зрителя с данным явлением² (совершенно понятно, что ряд ассоциаций у рабочего или у бывшего хорунжего при виде разгона митинга, а соответственно и эмоциональный эффект в сопоставлении с обрамляющим материалом несколько различны). Проверить, и очень определенно, правильность этого положения мне удалось на одном примере, когда в силу несоблюдения этого, я сказал бы, закона сорвался комический эффект такого выверенного приема, как алогизм. Я имею в виду место в «Ми-

1. Непосредственное животное-зрительное действие — через двигательный акт живому себе подобному действующему [лицу], отличному от бледной тени на экране. Такие пути действенности на театре проверены на моей постановке «Слышишь, Москва?».

2. Понятно, во времени (в последовательности) играющего здесь не только роль печального технического условия, но [условия], необходимого для основательного внедрения ассоциаций.

стере Весте»*, когда колоссальный грузовик тащит маленькие саночки с портфелем мистера Веста. Построение, встречающееся в разных вариантах в любом антрэ эксцентриков, начать хотя бы с маленького цилиндрика и кончая громадными бутсами. Появление такой комбинации на арене достаточно. Когда же на экране была в одном кадре сразу показана (хоть и на выезде из ворот, так что с маленькой паузой — длиной в веревочку от грузовика до саночек) вся комбинация, эффект получился очень слабый. И если реальный грузовик воспринимается сразу в своей громадности и противопоставляется реальному портфелю в его ничтожестве и [для комического эффекта] показать их рядом достаточно, то кино требует, чтобы сперва было дано «отображение» грузовика на достаточный промежуток времени для внедрения соответствующих ассоциаций, а затем несоответствующий ей легкий груз. Параллельно с этим вспоминается построение аналогичного момента у Чаплина, когда достаточный метраж уходит на бесконечно сложное открывание замков громадного сейфа¹, после чего только (и, кажется, другим даже планом) показываются скрытые в нем щетка, тряпка и ведро*. Блестяще пользуют эту особенность американцы и в плане характеристики действующих лиц — вспоминается «подача» Гриффитом «Мушкетера», главаря банды, в «Нетерпимости»: дана одна стенка его комнаты, вся в голых женщинах, после чего показывают его самого. Насколько это сильнее и кинематографичнее, допустим, подачи зрителя рабочего дома в «Оливере Твисте»* сценой «подгоняния» двух калек, то есть через поступок (чисто театральный прием обрисовки через действия), а не путем возбуждения нужных ассоциаций.

Из изложенного ясно, что центр тяжести воздействий в кино, противоположность театру, — не в непосредственно-физиологических воздействиях, хотя чисто физическая заразительность иногда достигаться и может (при погоне, при монтаже двух кусков с противоположными кадрю движениями). Чисто физиологический же эффект монтажного перебора ритма, кажется, совершенно не обследован и не учтен, и если [учтен], — то и ту только в сторону повествовательного иллюстрирования (сюжетно-темповое соответствие с излагаемым). Монтаж аттракционов и его прием сопоставления «просим не смешивать» с обычным монтажным параллелизмом изложения темы — то же рассказывающее начало «Кино-Правды», где сперва [зрители] отгадывают, в чем дело, после чего уже «головно» увлекаются темой.

Ближе по приему стоит (правда, достаточно скомпрометированное «Дворцом и Крепостью»*) в наивности обнажения приема) простое контрастное сопоставление, часто дающее определенно сильный эмоциональный эффект (заковывание ног в равелине и ножки балерины; кстати сказать, в том же «Дворце» надо указать совершенное упущение из вида расчета на сопоставление при построении предназначенных для этого кадров — их построе-

1. С предварительным показом достаточного количества банковских помещений.

ние не способствует ассоциированию, а разбивает его, и оно входит в сознание не зрительно, а литературно: например, Нечаев по пояс бьется, спиной к аппарату, в решетчатую дверь — и начальник тюрьмы, в общем плане где-то в углу у окна, держит канарейку в клетке; заковывание ног [дано] горизонтально — пуанты сняты раза в 4 крупнее и вертикально, и т. д.).

Опыт монтажа аттракционов — сопоставление сюжетов в установке на тематический эффект. Укажу на первоначальный вариант монтажного разрешения финала моей картины «Стачка» — массовый расстрел, где во избежание наигранности со стороны статистов с Биржи труда в «деле умирания», а главное — [для] изгнания фальши, нетерпимой экраном, [но] неминуемой при самом блестящем умирании, из сцены такого серьеза, с одной стороны, и [для] нагнетания максимального эффекта кровавого ужаса, с другой, мной применено следующее: ассоциативное сопоставление расстрела с бойней. Первый — даваемый только «поставленными» общими и средними планами падения 1500 рабочих с обрыва, убегания толпы, залпов и т. д., и предоставление всех крупных планов на демонстрацию реального ужаса бойни с закалыванием и свеживанием скота. Один из монтажных вариантов слагался приблизительно так:

1. Голова быка, кинжал бойца нацеливается, уходит за кадр вверх.
2. Крупно. Рука с кинжалом ударяет за кадр вниз.
3. Общий план. 1500 человек валяются с откоса (профиль).
4. 50 человек встают с земли, простирают руки.
5. Лицо солдата, прицеливается.
6. Средне. Залп.
7. Вздрагивает тело быка (голова за кадром), валится.
8. Крупно. Ноги быка в конвульсии. Копыто бьет в лужу крови.
9. Крупно. Затворы винтовок.
10. Веревкой прикручивают голову быка к станку.
11. 1000 человек пробегают.
12. Из-за кустарника вырастает с земли цепь солдат.
13. Крупно. Умирает под невидимым ударом голова быка (мертвеют глаза).
14. Залп, мельче со спины.
15. Средне. Стягивают ноги быка «по-еврейски» (способ резания скота в лежащем положении).
16. Крупнее. Люди валяются с обрыва.
17. Режут горло корове, льется кровь.
18. Полукрупно. В кадр поднимаются люди с протянутыми руками.
19. На аппарат (в движении) идет боец с окровавленной веревкой.
20. Толпа бежит к забору, ломает, за забором засада (два-три кадра).

21. В кадр падают руки.
 22. Отделяют голову коровы от туловища.
 23. Залп.
 24. Толпа вкатывается с обрыва в воду.
 25. Залп.
 26. Крупно. Выстрелом выбивают зубы.
 27. Ноги пехоты уходят.
 28. В воду втекает, окрашивая ее, кровь.
 29. Крупно. Из горла быка хлещет кровь.
 30. Из тазика руки выливают кровь в ведро.
 31. Наплывом платформа с ведрами крови на платформе в движении к утилизационному заводу.
 32. У мертвой головы протаскивают язык сквозь вырезанное горло (один из приемов бойни, вероятно, для того, чтобы в конвульсиях не повредить его зубами).
 33. Уходят ноги пехоты (мельче).
 34. Сдирают кожу с головы.
 35. 1500 убитых у подножья обрыва.
 36. Две мертвых ободранных головы быков.
 37. Человеческая рука в луже крови.
 38. Крупно. Во весь экран. Мертвый бычий глаз.
- Финальная надпись

Гибель большинства наших русских картин в том, что не умеют сознательно строить аттракционные схемы и лишь ощупью и изредка наталкиваются на удачные комбинации. Неисчерпаемым материалом для изучения этих приемов (правда, в чисто формальном, беспредметном плане) [служит] американский детектив, но в еще большей степени американская комическая фильма — прием в чистом виде. Гриффитовские картины, если бы мы их видели, а не знали по описаниям, дали бы немало в плане того же монтажа, но уже в социальной (враждебной нам) установке. Не следует, однако, вести пересадку Америки, хотя на первых порах во всех сферах изучение приемов идет через подражание. Следует тренировать умение аттракционной выборки из нашего материала.

Так постепенно подходим к очень острому вопросу сегодня о сценарии. Первое, что следует помнить, что вне агита нет, вернее, не должно быть кино. Прием же агитирования через зрелища состоит в создании новой цепи условных рефлексов путем ассоциирования выбранных явлений с вызванными (соответственными приемами) безусловными. (Желая вызвать симпатию к герою, вы окружаете его котятми, безусловно пользующимися всеобщей симпатией, ни в одной нашей фильме белые офицеры еще не были сопоставлены с безобразиями попойки и т. д.) Памятуя это основное положение, следует очень осторожно отнестись к вопросу об игральным фильмам, являющихся настолько сильным фактором воздействия, что ими пренебрегать нельзя. Думаю, что поход против самой идеи таких фильм

вызван действительной недоброкачеством как сценарной, так и исполнительской техники. О второй подробно дальше. Что же касается первого, то при нашем подходе мыслимы построения отнюдь не «историек» и «романчиков» с «интрижкой», главным образом (и не без оснований) отпугивающих от таких фильм. Примером таких построений может служить представленный мною и после долгих дебатов со сторонниками «правых» бытовых фильм (мечтавших об инсценировках жизни какого-либо подпольщика или известного провокатора, или вымышленной истории по реальным материалам) принятый проект по обработке историко-революционного материала. (Кстати сказать, абсолютно игнорируемого «ищущими» в области кино и предоставленного в полное распоряжение и поругание правой режиссуры: «Андрей Кожухов», «Степан Халтурин»*, «Дворец и Крепость»!)

Основным в моем подходе к этой теме было изложить и показать технику подполья, в отдельных характерных образцах дать его производственную обрисовку. Как шьют сапоги — как готовили Октябрь. Нашему приученному к интересу производства зрителю отнюдь не интересны и не должны быть интересны переживания актера, загримированного под Бейдемана, или слезы его невесты; интересно, чем был режим Петропавловской крепости и представленный не через персональные страдания героя, а в непосредственном изложении его приемов.

Не жизнь провокатора Малиновского нам интересна, а разновидности, типы (как бывают сверла такого типа или иного) их, приемы фабрикации провокаторов*; не пребывание такого-то в пересыльной тюрьме, а пересыльная тюрьма, ее обстановка, нравы в многочисленных вариантах. Одним словом, подача каждого элемента подпольной работы как явления, представленного в наибольшем количестве разновидностей и образцов. Условия переправки литературы, подпольная типография и т. д. в виде кусков, характеризующих отдельные моменты и объединенных не в слитный сюжет вокруг подпольной типографии, а смонтированных в установке всестороннего выявления, напр[имер], как одного из фактов подпольной работы, подпольной типографии. Ставка на интереснейшие монтажные задания. Без «инсценировки» немыслимо, но в совершенно ином разрезе! Пример монтажа (напр[имер], серии «Побеги») чисто приключенческого, с сохранением всей его аттракционности материала, в установке на историческое ознакомление. Для перехода к такого рода построениям в первую очередь была избрана темой стачка, наиболее подходящая по своей массовой насыщенности к промежуточной форме между картиной на задания чисто эмоционального революционного эффекта, обуславливаемого и сюжетом, и по-новому понимаем[ым] построени[ем]. По целому ряду соображений, главным образом диктуемых самим материалом, ее приходится выдерживать по форме ближе к первой.

Касаясь вопроса о нужности и ненужности сценария или вольного монтажа произвольно заснятого материала, следует напомнить, что сценарий, сюжетен он или нет, с нашей точки зрения, — это (как мною об этом писалось в применении к театру — см. «Леф») рецепт (или запись) монтажных кусков и комбинаций, через посредство которых автор намерен подвергнуть зрителя определенному ряду потрясений — [«рецепт»], суммирующий общий намеченный эмоциональный эффект у зрителя и [определяющий то, что будет производить] необходимый нажим на его психику. Чаще всего, при полной беспомощности подхода наших сценаристов к построению сценария, эта задача всецело ложится на режиссера: переложение темы в цепь аттракционов с заранее заданным конечным эффектом — вот определение, которое мы дали бы режиссерской работе. Наличие же или отсутствие писанного сценария вовсе не так существенно. Думаю, что в случае производства операции над зрителем через не слитно-сюжетный материал достаточно основная направляющая схема приведения к желаемым результатам и вольный подбор монтажного материала на ее основе (отсутствие такой схемы привело бы не к организации материала, а к безнадежному импрессионизму вокруг аттракционной, может быть, темы); если же она производится через посредство сложно-сюжетного построения, то, очевидно, нужен детальный сценарий. Оба же вида фильмов имеют одинаковое право гражданства, ибо в конечном итоге в «Натане Мудром»* мы идем смотреть прежде всего изумительную работу кавалерии, ее прыжки через аппарат, совершенно также, как и [у Вертова] — работу на «Красном Стадионе».

Кстати, здесь же коснусь еще одного чисто режиссерского момента в работе. При отборе в процессе построения и засъемки и оформления монтажных элементов заснимаемых кусков следует крепко помнить изложенные в начале особенности воздействия кино, устанавливающие монтажный подход как необходимый, осмысленный и единственно возможный язык кино в полной аналогии с ролью слова в речевом материале. В выборе и подаче этого материала решающим [и] должн[ы] быть непосредственность и экономность затрачиваемых сил в деле ассоциативного воздействия.

Первым практическим указанием, вытекающим отсюда, является выбор точки зрения для каждого элемента, обусловливаемый исключительно четкостью и степенью ударности необходимой подачи этого элемента. При последовательном нанизывании монтажных элементов это ведет к постоянной переброске точки зрения по отношению к демонстрируемому материалу (само по себе одна из увлекательнейших чисто кинематографических возможностей). Строго говоря, монтажная врезка куска в кусок недопустима, каждый элемент может быть наивыгоднейше подан с одной лишь точки зрения, и часть кинофакта, протекающая после вставленного, скажем, крупного плана, нуждается уже в новой точке зрения, отличной от куска, предшествующего крупному плану. Таким образом, при слитно излагаемом

факте кинорежиссерская работа, в отличие от театральной, требует, кроме мастерства постановки (распланировки и игры), еще школы монтажно-учтенных точек «взятия» этих элементов аппаратом. Почти осуществить подобный монтаж удалось в сцене драки в «Стачке», где почти избегнута повторность кусков.

Эти же соображения играют решающую роль в деле выбора планов и установки света. Никакой сюжетной «оправданности» выбора точки зрения или источников света не нужно (кроме разве случая, когда в задании стоит особо упорное подчеркивание реальности. Например, никак не «оправдываемый» в американских интерьерных съемках контражур освещения).

Наравне с приемом постановки сцены и взятия ее аппаратом, существует, я сказал бы, футуристический прием изложения — на чистом монтаже ассоциаций и в обрисовке отдельно факта; напр[имер], впечатление той драки может быть представлено монтажом отдельных элементов, ни в какой логической последовательности постановкой сцены не объединенных. Нагромождение деталей разбивающихся вещей, ударов, приемов драки, выражений лиц и пр[очего] вызовет не меньшее впечатление, чем детальное обследование аппаратом всех фаз логически протекающего процесса драки. Таковы взятые в отдельности оба монтажа, сопоставляемые мною в сцене расстрела (напр[имер], не цепь: курок — выстрел — попадание пули — падение, а падение — выстрел — курок — приподнимание раненых etc.).

Переходя к непримиримо ставящемуся вопросу «демонстрации быта» как такового*, надо указать на покрывание этого частного случая демонстрации общим положением о монтаже аттракционов, утверждение же, что в демонстрации быта — единственно сущность кино, следует взять под сомнение. Дело, думаю, в смещении свойств «аттракциона на 1922–1923 год» (отвечающих, как всегда, общественным устремлениям — в данном случае установка на «строительство» как материал этих устремлений и «показ» с рекламированием этого строительства — напр[имер], такое крупное явление, как Сельскохозяйственная выставка) на всю природу кино в целом. Канонизация этого материала и подхода как единственно приемлемого лишает кино гибкости по отношению к широко социальным заданиям, и при отвлечении центра тяжести внимания общественных кругов на другие сферы (а это уже заметно) останется одна эстетская «влюбленность в быт» (как до нелепости уже доводится игра на влюбленность в «машину», хотя бы на примере очень почтенного советского детектива*, где для «машинного нагромождения» при пуске в ход военного химического завода начинают работать гильзовые и обоепечатные «короткометражные» станки!). Или придется производить «переворот в основах кино», когда дело [будет] идти о простой смене аттракционов.

Дело идет здесь вовсе не о протаскивании под прикрытием «агитзаданий» формально неприемлемых и несвойственных кино элементов, подобно тому, как агитом сейчас оправдывается все несметное

количество макулатуры, халтуры и беспринципности на театре. Утверждаю, что уверен, что будущее несомненно за бессюжетной, безактерной формой-показом, но будущее это наступит лишь с теми условиями социального уклада, который будет давать возможность всестороннего развития и всестороннего изживания своей природы, применения всей своей энергии в действии, и человечество не будет нуждаться в удовлетворениях фиктивными энергетическими деяниями, даваемыми ему всеми типами зрелищ, отличающихся лишь методикой вызывания их. До того времени еще далеко, а громадной действительностью работы натурщика на аудиторию, повторю, пренебрегать нельзя. Полагаю, что такой поход против натурщика обусловлен отвратительностью эффекта от бессистемности и беспринципности в организации его труда.

Эта «игра» — либо полунаркотическое переживание, без всякого учета времени [и] пространства (и разве только чуть-чуть «стороны, где стоит аппарат»), либо стереометрическое распластывание в трехмерном пространстве тела и конечностей натурщика по разным направлениям, отдаленно напоминающее какие-то человеческие деяния (так и воспринимаемые зрителем: «ага, по-видимому, он гневается»), или последовательные местные сокращения лицевых мышц совершенно независимо друг от друга и всей их системы в целом, считающиеся мимикой. То и другое — в превосходном рассечении пространства кадра и поверхности экрана и по строго ритмическим схемам, без единой «мазни» или нефиксированного места*. Но... ритмическая схема произвольна, устанавливаемая капризом или «по чутью» постановщиком, а не по длительност[ям], диктуемы[м] механическими условиями протекания данного двигательного процесса; расположение же конечностей (именно не «движение») [производится] вне всякого механического их взаимодействия как единой двигательной системы единого организма.

Для зрителя же в такой подаче пропадает эмоциональный эффект восприятия, заменяемый догадкой по поводу происходящего. Так как эмоциональное восприятие достигается через двигательное воспроизведение движений действующего воспринимающим, вызвать подобное воспроизведение способен лишь движением, протекающее по тем приемам, по которым оно нормально протекает в природе. Из подтверждений правильности такого пути воздействия и восприятия сошлюсь здесь (подробно этот вопрос разобран и разработан в выпускаемой Пролеткультом моей брошюре о выразительном движении*) хотя бы на Липпса (Lipps, «Das Wissen vom fremden Ich»¹⁾), приводящего в доказательство правильности своих путей в деле познания чужого «Я» утверждение, что (цитирую по Бехтереву*) «вчувствованием своего я в чужую мимику достигается лишь тенденция к переживанию собственной эмоции того же порядка, но не убеждение в существовании чужого я».

Отметая последнее утверждение, нас мало касающееся, имеем очень цепное подтверждение правильности нашего подхода к

1. ...Липпс, «Познание чужого Я» (нем.),...

конструкции — «воздействующему построению» (в данном случае фильма), по которой важны не демонстрируемые факты, а комбинации эмоциональных реакций аудитории, в силу чего теоретически и практически мыслимо построение без сюжетно-логической связи, вызывающее цепь необходимых безусловных рефлексов, волею монтировщика ассоциируемых (сопоставляемых) с заданными явлениями, устанавливая таким путем цепь новых условных рефлексов, сопрягающихся с этими явлениями, что и является осуществлением установки на тематический эффект — то есть выполнением агитзадания¹.

Так вскрытой сущностью агитзрелища замыкается круг воздействующих искусств и устанавливается «смычка» с первоисточниками: думаю, что знаменитые танцы в звериных шкурах первобытных дикарей, «откуда пошел театр», — очень разумное учреждение древних магов, направленное гораздо менее к осуществлению изобразительных тенденций («для ради чего»), а к очень определенному тренажу охотничьих инстинктов и инстинктов борьбы у первобытной аудитории. Изощрение подражательного мастерства — отнюдь не в угоду тем же [изобразительным] тенденциям, а в расчете на максимальный эмоциональный эффект у аудитории. Эта первоосновная установка на роль зрелища в дальнейшем, при чисто формальном изощрении приемов, была утрачена и восстанавливается лишь сейчас в силу конкретных требований дня. Над этим чистым методом воспитания рефлексов путем зрелищного воздействия следовало бы крепко призадуматься строителям педагогических фильмов и театров, совершенно бессознательно пичкающих детей ничем не обоснованным репертуаром.

Далее перейдем к разбору частного, но очень [важного] фактора воздействия — к работе натурщика. Не повторяя вкратце изложенные соображения, что она есть и чем ей не следует быть, в общих чертах изложим нашу систему работы, пытающуюся как-то организовать эту отрасль труда (перековывать чужую психику не менее тяжелый и почтенный труд, чем ковать железо, и термин «игра» никак ему не отвечает).

Основная предпосылка

1. Ценность не в изобразительности действий натурщика, а в степени его двигательной и ассоциативно-заразительной способности по отношению к зрителю (то есть весь процесс движения актера [организуется] в установке на облегчение подражательной способности зрителя).

2. Отсюда первое указание на отбор подносимых зрителю вариантов — ставка на изобретение, то есть комбинирование нужного по заданию движения из вариантов, наиболее свойственных реальной обстановке (следовательно и зритель[ем] автоматически подражаемых). Простейших по форме. Развитие и усложнение мотивов в

1. Следует еще иметь в виду, что в зрелище драматического эффекта зритель с самого начала ставится в условия не нейтрального отношения, а сочувствует одной части, сопоставляя себя с ее деяниями, и противопоставля[ет себя] другой, реагируя с изначала прямо противоположной эмоцией на ее деяния. Гнев героя вызывает ваш личный гнев по отношению к его врагам, гнев злодеев — издевательства с вашей стороны. Закон воздействия остается по существу тем же.

порядке «задержаний» (как ими орудует литература). NB. Кино очень часто пользуется, помимо задержаний монтажными приемами, и этим приемом. Укажу на пример так кинематографически построенного места, правда, в моей театральной постановке «Москва, слышишь?» — (ссылка на работающую мною фильму в этой части не будет, поскольку фильма в целом строится не в установке на эту группу воздействия, а работа натурщика идет в порядке обследования приемов «вольной работы») — передача провокатору пустого конверта, якобы содержащего свидетельство его провокационной работы. Здесь расфактуренность элементов, набранных из самых простых вариантов движения передачи конверта и попытки его взять, так своим задержанием нагнетает эмоцию зрителя, что «прорыв» (переход к убийству) производит впечатление разорвавшейся бомбы. (При кинотрактовке к этому добавится еще монтажная разрезка по тому же ритмическому модулю.)

3. Очищение этого варианта движения, то есть нахождение чистой механической схемы его нормального протекания в быту.

4. Разложение движения на первичные, составляющие элементы, раздражательные примитивы для зрителя — система толчков, подъемов, опусканий, кружений, пируэтов и т. д. — для передачи исполнителю постановщиком точной установки двигательного варианта и тренажа этих, [самих] по себе нейтральных (не сюжетно, а лишь производственно выразительных) двигательных единиц.

5. Сборка (монтаж) и увязка во временную схему этих нейтральных элементов движений, в такой совокупности уже дающих действие.

6. Вуалировка схемы — в осуществлении той разницы в выполнении, которая существует между игрой виртуоза с его индивидуальной переритмовкой и игрой ученика, метрически выстукивающего написанную музыку. (NB. В вуалировку входит и отработка мелких деталей в фиксации варианта.)

Осуществление движения идет не внешне копирующе и изобразительно по отношению к реальному деянию (убийство, опьянение, колка дров и т. п.), а [есть] органическое воспроизведение через соответственную механич[ескую] схему и реальное выполнение двигательного процесса изображаемого явления.

Нормы органичности (законы органического протекания и механического взаимодействия) для двигательных процессов установлены частью французскими и немецкими теоретиками движения (вопросы кинематики для двигательных примитивов), частью мною (кинетика в применении к сложным выразительным движениям и динамика к обоим видам, см. ниже) в лабораторной работе на театре Пролеткульта.

Вкратце [они] сводятся к следующему:

основным материалом, в преодолении сопротивления которого и состоит реальная работа действующего, является тело действующего — сопротивление двигательным намерениям слагаются из его веса и способности сохранять двигательную инерцию.

Приемы преодоления этих сопротивлений, диктуемые самой природой их, базируются на следующих положениях.

Основное положение, высказанное Г.Б.Дюшеном («О физиологии движения») еще в 1885 году: «L'action musculaire isolée n'est pas dans la nature»*. То есть частное мускульное действие вне связи со всей системой мускулов и тела в целом — природе не свойственно и встречается лишь в патологических явлениях судорог, истерики, конвульсий.

Далее, как следствия положения Рудольфа Бодэ (Мюнхен, 1921 — итоги долголетних практических изысканий)*:

1. Принцип «целостности» (Totalité в переводе Сергея Третьякова), по которому в осуществлении каждого движения принимает участие тело в целом.

2. Принцип «центра тяжести». В силу неорганичности процесса направления усилий на отдельные мышцы, единственной допустимой точкой приложения может служить только центр тяжести всей системы. (Отсюда — движения конечностей не самостоятельны, а механически [есть] лишь результат движения тела в целом.)

3. Принцип раскрепощения, то есть, при общей рабочей податливости, периодическое предоставление — путем соответственного мускульного распрямления (Entspannung) — конечности, конечностей или тела в целом в распоряжение чисто механических действий сил тяжести и инерции.

Настоящие положения излагались вне применения к каким-либо специальным видам движения, а главным образом к нормам физического воспитания. Тем не менее уже в первых попытках в деле нормализации трудового движения рабочего у станка (тогда главным образом в видах ограждения его от профессионального физического искажения тела и позвоночника) пришли к проведению тех же принципов, как видно из двигательных схем и описаний, приложенных к труду Гюппе (Ньре), впервые выдвинувшего (в 1899 году) вопросы физической организации труда*.

В применении этих принципов к демонстрируемому движению — ставка на предельную выразительность как проводник возбудительности — мною проведена дальнейшая проработка. Под выразительным движением я понимаю движение, обнаруживающее осуществление определенного двигательного выполнимого намерения, то есть целесообразную установку тела и конечностей в каждый данный момент на двигательное выполнение соответствующего элемента необходимого по заданию движения. Выразительные движения распадаются на [три] группы:

1) набор разумных установок в непосредственном осуществлении единых двигательных намерений (все виды целесообразно построенного движения — боксера, молотобойца и т. д., а также движения рефлекторные — автоматизированные когда-то в сознательные целевые установки — прыжок тигра etc.);

2) набор случаев с варьируемой установкой при наличии двух или нескольких мотивов осуществления, когда в теле монтируются несколько установок, разрешающих данные мотивы; и наконец,

3) самый интересный в двигательном оформлении случай психологически-выразительного движения, являющего двигательное выявление борьбы мотивов эмоционально-инстинктивного устремления и тормозящего сознательного волевого начала.

Осуществляется оно в двигательном конфликте между устремлением тела в целом (отвечающим тенденции инстинкта и являющимся материалом выявления рефлекторного движения) и тормозящей ролью сознательно сохраняемой инерции конечностей¹ (отвечающей роли сознательного волевого торможения, осуществляемого через конечности).

Эта впервые выдвигаемая мною механическая схема для выразительного движения находит подтверждение в ряде наблюдений Клагеса* (Klages, «Ausdrucksbewegung und Gestaltungskraft»², Leipzig, 1923), и высказанных еще Нотнагелем положений (H. Nothnagel, «Topische Diagnostik der Gehirkrankheiten»³, Berlin, 1879). Нам ценны утверждения первого, что поводом к органичному двигательному проявлению может служить лишь аффект, а не волевой импульс, на долю которого вообще выпадает только роль торможений и изменения направлений. У второго — утверждение, что сама передач[а] мозгового раздражения лицевой мускулатуре (он пишет применительно к мимике) осуществляется по совершенно иным путям, в зависимости от того, будет ли движение поверхности лица намеренным, или в результате аффективного раздражения. Пути последнего сопряжены с определенной частью мозга (т. н. Schugel), первые же нет. Как подтверждение Нотнагель приводит очень любопытные случаи паралича. Так, парализованная часть лица при соответствующих аффектах некоторых больных могла плакать и смеяться, сознательно же (волево), без такой [аффективной] предпосылки пациент не был способен произвести ни малейшего движения губами или глазами. Или обратный случай, когда при самых сильных эмоциональных потрясениях парализованное лицо сохраняло каменную неподвижность, произвольно же пациент был способен производить любые мускульные сокращения на лице (хмурить брови, двигать ротом и т. д.) (цитирую по Krukenberg, «Vom Gesichtsausdruck des Menschen»⁴, Stuttgart, 1923).

Большим заблуждением было бы понять наше изложение как проповедь аффективного состояния в работе натурщика, давно заклеянное на театре, в кино же по особенностям его производства уже абсолютно немыслимое. Дело идет здесь об уяснении механических взаимодействий, всегда в нас протекающих, но ускользающих от нас в тех случаях, когда подобный процесс следует сознательно осуществить перед зрителем или аппаратом⁵.

Следует также иметь в виду, что оба вступающие в конфликт ряда движений одинаково сознательно строятся, и эффект аффективного

1. Состояние покоя или сохранения движения предшествующего.

2. ...Клагес, «Выразительное движение и сила воплощения» (нем.)...

3. ...Нотнагель, «Топическая диагностика заболеваний мозга» (нем.)...

4. ...Крукенберг, «О выразительности лица человека» (нем.)...

5. Большинство движений рефлекторны и автоматичны, а еще Дарвин указал* на трудности сознательного воспроизведения подобных движений. Пример — трудности «умышленного» проглатывания. Любопытен немедленный отрыв от законов движения при сознательном воспроизведении их: [укажу] хотя бы [на] руки дебютанта, по общему закону участия тела в целом, в быту всегда занятые в любом двигательном движении, в силу нарушения этого закона «не знающие, что им делать» на сцене.

движения достигается механическим искусственным пуском в ход всего тела в целом, а отнюдь не должен быть вызван в результате эмоционального состояния исполнителя. О биодинамическом приеме перевода искусственно вызванного движения в условия органического протекания процесса движения через динамическое и силовое использование так называемого «отказного» движения (понимаемого даже школами движения, включающими его в свою систему лишь в его пространственном смысле¹ — точка зрения, еще в XVII веке высказанная теоретиками театра: см. Всеволодский-Гернгросс), «История театрального образования в России») и через посредство инерции, я здесь только упоминаю, так же как и об особом виде некоего нейтрально-аффективного «рабочего состояния», также способствующего этому [переводу]. Подробное изложение этих вопросов, к тому же для кино имеющих меньшее значение, чем для театра, завело бы нас слишком далеко в вопросы техники.

1. «Отказ» в этом смысле — предварительное небольшое движение, обратное по направлению к осуществляемому для увеличения амплитуды движения и большего подчеркивания начала движения не исходной точкой отказа, являющейся уже не статической, а точкой перелома направления движения.

Остановимся лучше на разборе какого-либо частного примера подобного выразительного движения. Особенно отчетливый случай «оскала зубов» — по-нашему, не раздвигание губ, а протаскивание устремляющейся к броску головы, как «головной» части тела, сквозь инертную задерживающую поверхность лица. Двигательный процесс вполне аналогичен данной психологической ситуации — оскал зубов в конечном итоге есть бросок на противника, сдерживаемый сознанием в силу каких-либо мотивов. Таким образом, согласно высказанным положениям, «психологическое выражение» также сводится к своего рода двойной гимнастике в воспроизведении конфликта двигательных тенденций тела в целом и конечностей. Получающиеся в процессе этой «борьбы» плоско-стные искажения поверхности лица и центробежных пространственных путей конечностей и взаимоотношений сочленений [как раз] и будут бесчисленными оттенками выражений, поддающихся строгому учету и сознательному построению при достаточном владении этой системой двойного двигательного процесса. (Очень любопытно, что к осуществлению тормозящей роли интеллекта привлечены как раз «интеллигентные» части тела, то есть те, которые освобождены с окультуриванием особи от «черной работы» по двигательному обслуживанию тела — перемещения и питания его — руки, на которых перестали ходить, и лицо, переставшее быть мордой, хватающей пищу, — своего рода «классовая борьба»!)

Проанализированное и разобранные в этих принципах движение есть пока голая схема, которая начинает оживать лишь при реальном силовом пуске, причем определение ритмической шкалы, отвечающей данному выразительному проявлению, может устанавливаться только с этого момента (о необходимости ритмической формулы вообще говорить нечего: совершенно очевидно, что одна и та же последовательность движений с придачей им различных комбинаций длительностей даст совершенно различные выразительные эффекты). Причем основным отличием [этого] под-

хода будет установление отнюдь не произвольно выбираемых временных валёров для любых элементов в той или иной комбинации, а они явятся результатом: процессов распределения силовых нагрузок для толчков; интенсивности мускульных противодействий; силы центробежной инерции в конечностях, нейтрализации инерций предыдущих элементов движений, условий, возникающих в связи с общим положением тела в пространстве и т. д., в деле осуществления выразительного задания.

Таким образом, [создается] точная органическая ритмическая схема, отвечающая интенсивности протекания процесса, меняющаяся сама собой в изменяющихся условиях и при общности точного разрешения задания — индивидуальная для каждого исполнителя согласно его физическим особенностям (вес и размер конечностей, мускульные условия и т. д.). Здесь еще укажем на то, что при ритмическом построении процесса движения степень произвольности его весьма ограничена. В ритмическом движении мы можем вести себя далеко не как угодно — самое биомеханическое строение работающего органа неизбежно сведет наше движение к регулярной функции, распадающейся на сумму простых и строго мотивированных гармонических составляющих. Роль произвольного иннервирования сведется при этом к скачкообразному возмущающему вмешательству в органически протекающий двигательный процесс, возможность автоматизирования которого (что является конечной целью в осуществлении его убедительности и достигается репетиционным тренажем) при таких условиях исключается. (См. сборник ЦИТа в применении к трудовому движению*.)

С другой стороны, искусственно подобрать к желаемой выразительной схеме временные отрезки гораздо менее экономно и представляет громадные трудности, я сказал бы, даже невозможно, поскольку имеет место такой факт, проверенный мною на постановке «Противогазов»: когда в люке, где чинят трубу, задыхается человек, промежутки между ударами возрастают, а сила их спадает. Безошибочно по звуку через весь зрительный зал можно было определить, когда у исполнителя сочетание ударов делалось каждый раз на разрыве движения и искусственном подборе промежутков и интенсивностей ударов, а когда они производились непрерывным процессом, достигая нужного эффекта более длительным преодолением инерций предыдущих движений путем введения все более ослабленных новых толчков при повторных ударах. Зрительно подобное явление бросилось бы в глаза еще резче.

Как [на] пример идеального вида словоритмического эффекта движения (построенного на основе подбора к схеме звучаний, как мы это делаем к схеме выразительного задания) укажу на джаз-бандиста как такового, двигательное мастерство которого [состоит] в изумительном использовании процесса нейтрализации инерции крупного движения на ряд пантомимных и ударяющих движений и сочетании [их] с мелкими новыми двигательными элементами. При замене это-

го процесса комбинацией все вновь вступающих иннерваций (при недостаточной танцевальности джаз-бандиста), [одних] конечностей, без учета ритмического колебания [всего] тела, — его подчеркнутые движения, переставая быть в органической схеме, становятся патологически действующими (именно в силу неорганичности их возникновения) кривляньями. Уже этого одного примера было бы достаточно, чтобы утвердить правило сохранения инерции, правило, обуславливающее убедительность двигательного процесса — через сохранение двигательной инерции становящегося единым действием. Как на пример такого использования инерции укажу хотя бы на эксцентрики киногруппы Фатти*, выдающих этот прием так, что каждому комплексу сложного движения, ликвидируемому по условиям той или иной сцены, они неминуемо придают совершенно необоснованную, чисто двигательную концов[ку], [которая] при их мастерстве [есть] всегда блестящий «фортелёк» — механически же [это] прием разрядки накапливаемого запаса инерции, идущего через весь комплекс движения.

В подробности методики также влезать не буду. Укажу лишь, что для такой работы основным требованием к натурщику явится здоровый органический ритм его нормальных физических проявлений, без чего невозможно ни овладение этой системой, ни восприятие ее ритмически четким экраном, несмотря на то, что на театре успех — [то есть] эмоциональная заразительность, при сопутствующей или, вернее, обуславливающей как раз эту черту нервной неуравновешенности, — может быть сильнее. (Проверено на опыте двух моих актеров: любопытна невозможность отыскать [на пленке] две-три «немазанные» клетки подряд в любом темпе заснятого движения, настолько неуравновешена нервная первооснова ритма.)

Столь решающий для экрана вопрос фиксации здесь вытекает как естественный результат, поскольку при любом исходе описанного конфликта он, [конфликт], проходит через уравнительный момент, то есть состояние покоя. При слишком большой несоразмерности сил отсутствует уже не только фиксация, но и выразительное движение, становящееся либо актом, либо состоянием покоя, смотря по тому, какая тенденция берет верх.

Таким образом осуществляется монтаж (сборка) чисто органических по себе движений — я сказал бы, элементов трудового движения [натурщиков], и собранная таким путем установка максимально стягива[ет] зрителя в подражание и через эмоциональный от него эффект — в соответственную [идейную] обработку, к тому же в совокупности [она] дает еще (а можно строить их и вне этого) зрительный эффект переживаемой якобы эмоции. Видим, что приемы обработки зрителя в механике их осуществления ничем не отличны от других видов трудовых движений и производят такую же прежде всего физическую, реальную работу над своим материалом — зрителем.

При таком подходе к работе натурщика отпадает вопрос о «постыдности» игры (вкоренившаяся ассоциация с понятием игры, благодаря действительно постыдным приемам переживальческих школ игры), а в деле восприятия с экрана сапожника, шьющего сапоги, или террориста, бросающего бомбу (инсценированно), разницы не будет, потому что, исходя из одинаковых материалистических основ их работы, и тот и другой прежде всего своими деяниями обрабатывает зрителя: один — играя на (конечно, не умышленно, а через соответствующую подачу монтажером*) гордости [от] налаживаемого производства (точнее — на иллюзорном со-строительстве), а второй на чувстве классовой ненависти (точнее — иллюзорном осуществлении ее) — и тут и там основы эмоционального эффе́кта. Думаю, что к тому же такое движение, помимо своей непосредственной действенности, как это мною проверено на театре, как в трагическом, так и в комическом преломлении, будет и наиболее фотогеничным, поскольку для определения фотогеничности можно было бы перефразировать доброе шопенгауэровское определение «прекрасного»*. Фотогенична идея, выраженная до конца, то есть предмет наиболее полно отвечающий вложенной в него идее назначения¹. (Автомобиль фотогеничнее телеги, более всей своей структурой отвечая назначению перевозки и т. д.)

Нефотогеничность предметов и костюмов предыдущих эпох (отмечаемая, напр[имер], Деллюком — журнал «Вещь», № 3), думаю, объясняется тем, что они строились, напр[имер] в костюме, не в плане изыскания нормальной одежды и форм спецодежды, отвечающей видам производства, то есть форм, наиболее соответствующих вложенному назначению — «идее», а [определялись] чисто случайной мотивировкой, как, скажем, мода на красно-желтые комбинации т. н. «cardinal sur la paille»² в честь заключенного в связи с делом «ожерелья королевы» в Бастилию кардинала де Роган. Или кружевные накладки «фонтанж», в связи с пикантным эпизодом между Людовиком XIV и M-lle de Fontanges, потерявшей... кружевные панталоны и спасшей положение тем, что немедленно включила их в свою и без того сложную прическу. Подход, обуславливающий фотогеничность в костюме, то есть искание производственных форм в костюме, характерен только для последнего времени (кажется, намечен впервые японским Генеральным штабом), в силу чего фотогеничными и оказываются только современные костюмы. Прозодежды же дают наиболее богатый материал — например, костюм водолаза. В данном случае [выявляются] движения, наиболее логично и органически отвечающие фазам протекания какого-либо действия*. Кроме теоретической вероятности, практическим указанием в пользу фотогеничности именно этого рода движений служит фотогеничность зверей, движения которых строятся строго согласно этим законам и не нарушаются вмешиванием рассудочного начала в их автоматичность (Бодэ). Также и проверенная фотогеничность трудовых процессов, протекающих тоже согласно изложенным законам.

1. Определение, под которое вполне подходит указание Деллюка на фотогеничные лица*, как лица, обладающие в первую очередь «характером», что и будет для лица тем, что мы излагаем!

2... «кардинал на соломе» (франц.)...

Добавить к изложенной системе остается только еще одно обстоятельство, формально для кино стоящее еще острее, чем на театре, поскольку в кино привходит еще серьезнейший вопрос (близкий к изо) «организации плоскости» (экрана), неразрывно [с] организацией пространства, захватываемого в кадр, и уже специфически для кино — текучесть этой поверхности и постоянное сопоставление так в движении организованных плоскостей (монтажная смена кадров).

Думаю, что в деле установления [вытекающих из этого свойств кино] необходимых (в виде правильно построенной [к] движению надстройки) пространственных коррективов немного остается добавить к «осевой системе» Л.Кулешова*, кажется, всесторонне освещающей этот вопрос. Единственная основная ошибка ее в том, что в понимании ее изобретателей она является основой подхода к движению вообще, чем устанавливается отрыв ее от механических и динамических основ движения — [у Кулешова мы] имеем не спитный процесс движения, а чередование бессвязных «положений» (поз). Двигательные результаты [этого] приводят к гримасе вместо мимики, движению вне энергетической установки материальной работы, [и натурщики] своим видом заводных кукол подрывают доверие к чрезвычайно ценным приемам пространственной организации экранного материала. Постановочным же критерием может в данном случае служить только личный вкус постановщика в разворачивании ритмических схем спокойных сцен и хаотичность в двигательной организации драк и прочих энергетически-насыщенных мест с требованием на организованность в подчинении силовой и механической схемам в первую очередь, только после чего они могут подвергнуться какому-либо внешнему оформлению. Такой подход неминуемо должен привести и приводит к стилизации.

Аттракционный же подход построения всех элементов, от фильма в целом до малейшего движения исполнителя, есть не утверждение личного вкуса или искание законченного стиля для советского кино, но утверждение метода подхода к монтажу классово-полезных воздействий и четкого осознания утилитарных целей кино в Советской республике.

Констанца (Куда уходит «Броненосец «Потемкин»)



После премьеры «Потемкина»
(1925)

«Куда же уходит «Потемкин»?» Вот вопрос, который ставится очень многими зрителями. Встретились, «помахали», прошли, но куда же пошли?

Это, конечно, не только обывательское любопытство или рабочая любознательность — берущие верх над осознанием величия общественного значения факта, что адмиральская эскадра не стреляла.

И после этого максимума мыслимой в тех условиях революционности ставить «Потемкина» — морального победителя пушек царизма — в обстановку дорассказывания анекдота, правда, величественного и трагического, о «корабле-скитальце» есть все-таки снижение величия этого факта.

Мы останавливаем факт в том месте, до которого он вошел в «актив» Революции. Дальше идет агония.

Недоумение зрителя, конечно, свидетельствует еще и о другом — насколько в современном сознании отказ эскадры стрелять — вещь не «поражающая», а естественно-должная.

Поэтому немыслимость этого факта сегодня обозначается зрителем, правда, очень «средним», словом «помахали», и интерес его от величия события переходит к анекдотической его стороне — «а что же дальше?».

Может быть, нам хотелось бы, чтобы зритель этого не делал. Может быть, это дело нашей совести. Но это здесь несущественно.

Но существенно то, что критика-то поступает, к сожалению, не так, как это делает мой зритель.

А ей-то сам бог велел заняться вопросом: «Куда же ведет «Потемкин»?» То есть делать из него выводы в вопросах кинополитики.

Вместо этого пишут мне комплименты или докапываются, у кого я что «украл», и с такой интенсивностью, что я начинаю чувствовать себя «багдадским вором»*.

Хотя термин «обворовал» сюда так же подходит, как к вопросу изъятия церковных ценностей. Но о «церковности», может быть, изъятых ценностей — ниже.

Сейчас же постараемся учесть курс, взятый «Потемкиным», и определить его дальнейший фарватер.

□ □ □

Пора установить тактику нэпа в искусстве. И помните, что кроме нэпа нэпачей — нэп есть еще гениальнейший тактический маневр Ильича.

«Формально» чем характеризуется нэп: добиваются определенного эффекта средствами, логически противоположными проводимой тенденцией. Приближаются к социализму — торгую etc.

То же в плане политики в искусстве.

И если меня спросят, что я сам ценю в «Потемкине», то я скажу, что то, что он — первая вещь «нэповской» фазы борьбы.

Потому что в «Потемкине» полный пересмотр аттракционов (хотя бы «Стачки») и положительный эффект (пафос) — суровый призыв к активности — получен через все «отрицательные» средства — всеми приемами пассивного искусства: сомнения, слезы, сентимент, лирика, психологизм, материнское чувство и т. д. Эти элементы разобраны из гармонии традиционной их сокомпоновки с эффектом «увода», отрешения от действительности и прочего пассивирующего эффекта (Чехов, «Коллежский регистратор» и т. д.)*. Эти элементы «правого» расчленены и «по-деловому» собраны. В новой установке. Это буржуазия, вынужденная работать на субботнике!

Я не виноват, что я не лирик. Но еще менее виноваты наши современники, что им после битвы нужна полоса сентимента. И я учитываю, что только через сентимент их можно взять на должную, на правильную, левую, активную «накачку».

Неужели вы думаете, что классические «туманы» — шедевр фотографии Тиссэ — это моя «соловьиная лирика»?! (Как если бы, пропагандируя кооперацию, идеалом ставили бы себе превратить в будущем СССР в... Всесоюзный «Мюр и Мерилиз»*) Ничего подобного, я люблюсь ими как остро отточенной бритвой, которая режет на все 100% то место зрителя, которое в данный момент нужно. Туманы «Потемкина» — это «коровы» из «Стачки»* с... поправкой на год времени!

Ведь термин «раздражитель» в рефлексологии обнимает одинаково удар палкой по башке и мягкость голубого света.

По отношению к «Стачке» «Потемкин», в плане средств воздействия, — не продолжение, а противопоставление. Бессюжетности, протоколизму, абстрактной натурности, если хотите, киноглазистости «Стачки» здесь противопоставлен уже психологизм, и во всей своей полноте. Правда, в новой роли и новый по приемам. Вещь — не просто показ, действующий как вещь (гармошка, клозет*); вещь опсихологизированная как путем подведения, так и в самой подаче: поворот орудия — это действие не через показ; «взревевшие львы» — ярчайший момент нового психологизма, апогей психоэффекта, извлекаемого из вещи; ялики и броненосец действуют не формальным сопоставлением, а глубоко психологическим — беззащитных, прильнувших к крепкому; сколько раз я слышал о «трогательности» миноносца № 267, такого «маленького» около броненосца; а машины при встрече с эскадрой — это почти как сердце Гарри Ллойда, выскакивающее у него при волнении из жилета! *

Сравнить «разливание водой» в «Стачке» и «Одесскую лестницу». Разница колоссальная: в учете на техницизм настроенности

публики — что было основной эмоцией массы, только что героически сдвинувшей с мертвой точки строительство, — разливание разработано как показ, логически, как технический анализ комбинации тел и заливающей воды. Так сконструирована вообще «Стачка» (вернее, «показ стачки»). «Одесская лестница» — явление в период начинающегося разлива эмоциональности. Недаром он гипертрофируется в случаях ухода партиеков от партработы в семью. Для личной жизни, «переживания» демобилизована часть личности работника. И разрешение ее совсем иное: фактическая линия (средства и эффект: там — вода и тела, здесь — выстрелы и падения) отодвинута на более чем второй план; комбинация — сапоги и тела — комбинация не «производственного» эффекта, а «психологического», не говоря о «раззепизодовании» темы ужаса, огульно разрешаемой, например, в «Стачке» монтажом расстрела с бойней.

Преемственность «Потемкина» по отношению к «Стачке» — это развитие диалектически возникшего патетизма в «Стачке», принципиально строившейся на абстракции и логическом техницизме.

«Стачка» — трактат;

«Потемкин» — гимн.

И у «Потемкина» стык с новой эрой — нового психологизма.

Каков он будет...

Но сперва ряд обязательных постановлений о нем:

1. На одно мы не имеем права — давать *в итоге*. В средствах воздействия нас определяет текущая фаза реактивности аудитории — на что она реагирует. Вне этого не может быть искусства воздействия, а тем более максимального воздействия.

2. Какими бы они несимпатичными, теоретически противоречивыми к предыдущему периоду ни были, мы обязаны давать лозунг, исходя из реального положения вещей. Во имя схоластических доктрин — а таковым и является самый актуальный лозунг вчерашнего дня — не менять политики мы не имеем права. В искусстве допустимы все средства, кроме не доходящих до цели. Еще Вольтер сказал: «Au théâtre il vaut mieux frapper fort que frapper juste!»¹

3. На что же мы не имеем права? И при «скольких» приемах, встающих на очередь, мы должны это помнить особо сильно. Мы не имеем права только на одно, чему служили прежде эти опасные аттракционы завтрашнего дня, — на «упокоение» зрителя — все средства должны быть направлены к тому, чтобы искусство всегда заостряло текущий конфликт, а не отводило зрителя от него. Буржуазия — великий специалист сглаживания острых вопросов современности, так блестяще завершенных философией «happyending'ов».

А отсюда направляющая для наступающего психологизма — никакого станкового развития психологических проблем «вообще», а в плане фельетона* — пожалуйста на булавку самый больной текущий вопрос, требующий разрешения, пусть не разрешаемый в

1. ...«На театре лучше ударить сильно, чем справедливо!» (франц.)

условиях данной вещи, но вынуждающий не «замазывать» его, а конкретно ставить.

Мы на пороге выхода подобной, увы, театральной вещи в литературе — блестящего «Хочу ребенка» Третьякова¹. Увидим, окажется ли ставящий ее театр на той же высоте актуальности?!

И в этом гарантия от неактуальности и изобразительного (а что еще горше — «исторического», то есть повествовательного) психологизма.

4. И последнее — не ронять уровня квалификации мастерства и формального продвижения вперед в приемах орудования средствами воздействия.

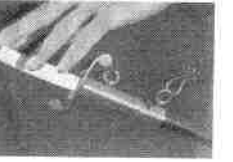
На этом заканчивается область конкретных данных по тому, «куда уходит «Потемкин»¹.

Большее уточнение было бы догматическим шарлатанством и игрой в словечки. Разрешение может прийти только с новой вещью от материала, правильно взятого под углом зрения правильной теоретической предустановки и... интуиции в обработке его. Интуиции, пока не поддающейся разложению и предельному анализу, но учитываемой как пока неизвестный, но мощный вид энергии.

Для нас же, стоящих на основе монтажа аттракционов, эта смена есть не опрокидывание основ кинематографии или изменения курса в понимании нашего киноискусства. Для нас это очередная смена аттракциона — очередной тактический маневр в атаке зрителя под лозунгом Октября.

1. И этого достаточно для определения материала орудования.

О форме сценария



«Номерной сценарий вносит в кинематографию столько же оживления, как номера на пятках утопленников в обстановку морга».

Так я писал в разгар споров о том, каковы должны быть формы изложения сценария.

Этот вопрос не может быть спорным.

Ибо сценарий, по существу, есть не оформление материала, а стадия состояния материала

на путях между темпераментной концепцией выбранной темы и ее оптическим воплощением.

Сценарий не драма. Драма — самостоятельная ценность и вне ее действенного театрального оформления.

Сценарий же — это только стенограмма эмоционального порыва, стремящегося воплотиться в нагромождение зрительных образов.

Сценарий — это колодка, удерживающая форму ботинка на время, пока в него не вступит живая нога.

Сценарий — это бутылка, нужная только для того, чтобы взорваться пробке и пеной хлынуть темпераменту вина в жадные глотки воспринимающих.

Сценарий — это шифр. Шифр, передаваемый одним темпераментом — другому.

Соавтор своими средствами запечатлевает в сценарии ритм своей концепции.

Приходит режиссер и переводит ритм этой концепции на свой язык,

на киноязык;

находит кинематографический эквивалент литературному высказыванию.

В этом корень дела.

А вовсе не в переложении в цепь картин анекдотической цепи событий сценария.

Так формулировали мы требования к сценарию.

И обычной форме «дребух» с номерами* этим нанесен серьезный удар.

Написанный в худшем случае простым ремесленником своего дела, он дает традиционное оптическое описание того, что предстоит увидеть.

Секрет не в этом. Центр тяжести в том, чтобы сценарием выразить цель того, что придется зрителю пережить.

А в поисках методики подобного изложения мы пришли к той форме киноновеллы, в какой форме мы и стараемся излагать на экране сотнями людей, стадами коров, закатами солнц, водопадами и безграничностью полей.

Киноновелла, как мы ее понимаем, — это, по существу, предвосхищенный рассказ будущего зрителя о захватившей его картине.



Кадр «Дельфины», не вошедший в монтажную фразу



На с. 465–466:
кадры эпизода
«Повисла мертвая
тишина»

Это представление материала в тех степенях и ритмах захваченности и взволнованности, как он должен «забирать» зрителя.

Никаких оков оптического изложения фактов мы не признаем.

Иногда нам чисто литературная расстановка слов в сценарии значит больше, чем дотошное протоколирование выражения лиц протоколистом.

«В воздухе повисла мертвая тишина».

Что в этом выражении общего с конкретной осязаемостью зрительного явления?

Где крюк в том воздухе, на который надлежит повесить тишину?

А между тем это — фраза, вернее, старания экранно воплотить эту фразу.

Эта фраза из воспоминаний одного из участников восстания на «Потемкине»* определила всю концепцию гнетущей мертвой паузы, когда на колышаемый дыханием брезент, покрывающий осужденных к расстрелу, наведены дрожащие винтовки тех, кому предстоит расстрелять своих братьев.

Сценарий ставит эмоциональные требования. Его зрительное разрешение дает режиссер.

И сценарист вправе ставить его своим языком.

Ибо, чем полнее будет выражено его намерение, тем более совершенным будет словесное обозначение.

И, стало быть, тем специфичнее литературно.

И это будет материал для подлинного режиссерского разрешения. «Захват» и для него. И стимул к творческому подъему на ту же высоту экспрессии средствами своей области, сферы, специальности.

Ибо важно договориться о той степени гнета или порыва, которую должны охватить.

И в этом порыве все дело.

И пусть сценарист и режиссер на своих языках излагают его.

У сценариста: «Мертвая тишина».

У режиссера: неподвижные крупные планы. Тихое мрачное качание носа броненосца. Вздрагивание Андреевского флага. Может быть, прыжок дельфина. И низкий полет чаек.

А у зрителя та же эмоциональная спазма в горле, то же волнение, подкатывающее к горлу, которые охватывали автора воспоминаний за письменным и автора фильма за монтажным столом или под палящим солнцем на съемке.

Вот почему мы против обычной формы номерного протокольного сценария («дребуха») и почему за форму киноновеллы*.

Кино и литература (Об образности)

Разговаривая с кем-нибудь, особенно из девушек, на тему о кино и литературе, неизбежно слышишь вопрос:

«Ах, зачем никто не снимает Дос Пассоса*, — он так кинематографичен...»

Вот именно потому, милая барышня, его никто и не снимает!

Его кинематографичность идет из кинематографа. Его приемы — киноприемы, обратно из вторых рук.

В военные студенческие годы был у меня некий однокурсник Сальников.

Черносотенец и оборонец.

Убежденный и красноречивый.

«Его бы речи в «Новом времени» печатать», — говорили студенты.

На что резонно ответствовали другие: «Незачем. Они оттуда ведь и взяты...»

Такова же оплодотворяющая роль для киноприемов со стороны «ультракинематографических» писателей.

Это все равно, как пытаться воспроизвести движения собственного отражения, увиденного в зеркале...

Между тем кинематографизм в хорошем смысле слова и без кавычек можно найти среди самых неожиданных литератур...

Вот, например, какая недописанная, недошлифованная страница-заготовка:

«Как должно изображать битву.

Изобрази прежде всего дым артиллерии, который смешивается в воздухе с пылью, поднятой движением конницы. Смешение это представь следующим образом. Пыль, как вещь земная, имеющая вес, хотя по тонкости своей легко поднимается и рассеивается в воздухе, однако обнаруживает склонность возвращаться к земле, и наивысшего подъема достигают только ее тончайшие частицы. Вот почему она едва видна и будет казаться одного цвета с воздухом. Дым, который смешивается с пыльным воздухом, поднявшись на известную высоту, примет вид темных облаков и будет более заметен, чем пыль... С той стороны, откуда идет освещение, это смешение воздуха и пыли будет казаться светлее, чем в противоположной стороне. Там, где кипит наиболее горячая схватка, менее всего видны фигуры сражающихся, и различие между их световыми и теневыми очертаниями почти утериваются... Фигуры, стоящие в отдалении между тобою и огнем, будут казаться темными на светлом поле, а ноги, чем ближе к земле, тем менее вид-



Леонардо да Винчи. «Автопортрет» (1516)

ны, потому что здесь всего тяжелее и гуще пыль... Воздух полон множеством стрел, летящих в разных направлениях: одни несутся вверх, другие опускаются, некоторые пущены по горизонтальной линии. Пули стрелков сопровождаются в своем полете дымком. Фигуры, стоящие на первом плане: пылью покрыты их волосы, брови и все другие места, на какие может осесть пыль... Если ты представишь кого-нибудь упавшим, дай понять, что он поскользнулся в пыли, превратившейся в кровавую лужу, а там, где земля не столь мокра, покажи следы людей и лошадей, прошедших здесь. Изобрази некоторых лошадей влекущими мертвое тело своего всадника, а позади — на пыли и грязи — след волочащегося тела. Победенные и побитые должны быть бледными, с поднятыми и сдвинутыми бровями... Приподнятая губа открывает верхние зубы. Зубы разжаты, как бы показывая крик и вопль. Одна рука, обращенная ладонью к врагу, заслоняет от него испуганные глаза, другая же, опираясь о землю, поддерживает раненное тело. Некоторые кричат, широко раскрыв рот, и убегают... Изобрази мертвые тела, — одни покрытые пылью наполовину, другие — сплошь. Пыль, которая смешивается с истекающей кровью, превращается в красную грязь, и пусть будет видно, как кровь своего настоящего цвета стекает неправильной струей с тела на пыльную землю. Некоторые, умирая, с судорожно сведенными ногами, скрежещут зубами, выкатывают глаза, прижимают к телу кулаки. Можно было бы изобразить одного, обезоруженного и поверженного, который, обернувшись к врагу, вцепился в него зубами и ногтями, чтобы совершить жестокую злобную месть. Можно изобразить лошадь, налегке, без всадника, бегущую между врагами, с развевающейся по ветру гривой, и причиняющую копытами много вреда. На землю падает один изуродованный, прикрываясь щитом, а враг, склонившись над ним, делает усилие, чтобы его прикончить. Можно изобразить людей, свалившихся в одну кучу и лежащих под мертвой лошадию. Некоторые из победителей оставляют сражение и выходят из толпы, вытирая руками щеки и глаза, слезящиеся от пыли. Виднеются кадры запасного войска, которое стоит наготове, полное надежд и опасений, с сдвинутыми бровями, прикрытыми от солнца рукою. Оно всматривается в густой и смутный туман, ожидая команды капитана... На картине не должно быть ни одного ровного места без кровавых следов».

Блестящий образец высокой зрительной и монтажной кинокультуры. По-видимому, сценарист — профессионал хорошего практического опыта.

Ищешь, с какого оригинала эта выписка. Она оказывается написанной «секретным письмом». В обратном порядке, справа налево. Странными знаками. По-итальянски. С датой, идущей из Чинквеченто. Переизданной Равессоном-Мольеном, т. VI, 2038, фолио 31 ректо. И с авторской подписью...

Леонардо да Винчи.

Таких страниц без конца. Для бурь. Для потоков. Стихийных бедствий. Сражений.

Иногда они целиком переходят в монтажный лист монтажно охваченного события.

Тогда над ними даже значится заголовок: «Разделения» — предок того, что мы в нашей практике именуем «разбивка» на точки и планы съемки.

«Разделения»

Мрак, ветер, буря на море, разлитие вод, горящие леса, дождь, небесные стрелы, землетрясения, и низвержения гор, разрушение городов.

Вихри, которые крутят воды, ветви деревьев и людей в воздухе. Сучья, сорванные ветрами вместе с сидящими на них людьми. Вырванные деревья, отягченные людьми.

Разбитые в щепки корабли, бьющиеся о скалы.

Стада, град, стрелы, вихри.

Люди на деревьях, которые не могут устоять под ними. Деревья и скалы, башни, холмы, покрытые людьми, лодки, столы, корыта и другие приспособления для плавания. Холмы, покрытые мужчинами, женщинами и животными, и стрелы, сыплющиеся из туч и освещающие предметы» («Литературные произведения Леонардо да Винчи», изд. Рихтера, [1916], т. I, с. 309–310).

Если это, может быть, и не совсем литература, то это предельное заострение одной из литературных тенденций письма и изложения.

Есть писатели, которые пишут, я сказал бы, непосредственно кинематографически.

Они видят «кадрами». Больше того, обрезами кадров. И пишут монтажным листом.

Одни видят монтажным листом.

Другие излагают события.

Третьи komponуют и образы по-кинематографически.

У некоторых находим все эти черты вместе.

Таков, например, Золя.

Золя видит предметно. Он пишет людьми, окнами, тенями, температурами...

Страницу Золя можно просто разнумеровать в монтажный лист и по частям раздать в подсобные цеха. Это — образ кадра для оператора. Это — эскиз для декоратора и костюмера. Это — световая выгородка для осветителя. Это — мизансцена для режиссера. Это — монтажная партитура для монтажера. И партитура звуков композитора-шумовика. И даже больше: нет еще достаточных сузофонов* для исполнения симфонии разлагающихся сыров или оратории преющего в прачечной белья.

Злостный «золяизм»?

Однако как за «золяизм» на меня ни точат зубы, я не перестану рекомендовать и... продолжать самому учиться искусству видеть всеми пятью чувствами. Ведь суровые осудители страдают одним дефектом — там, где у Золя синтетическое виденье, у них... комп-

лексное. Но если первое дается в результате острейшей способности к дифференциации, второе представляет методу... «огульности». А этот метод характерен неумением отличать полезное и нужное, пусть уживающееся рядом с хотя бы даже вредным. Ничто не совершенно под луною...

А тут, как на грех, Энгельс хвалит Бальзака и менее дружелюбно выразился о Золя*.

Но спрашивается, под углом зрения чего?

«Человеческая комедия» дает самую замечательную реалистическую историю французского общества с 1816 по 1848 год. Даже в смысле экономических деталей она дает больше, чем все книги профессиональных историков. Наконец, Бальзак гениально исторически заклеил уходящий социальный строй и сумел разглядеть и правдиво изобразить людей, идущих на смену ему, несмотря на то, что душой он был с первыми.

Попробуйте заговорить о Золя, и ретивые цитатчики немедленно на вас замахиваются упомянутой цитатой, как пращей или катапультой...

Мало того, они всегда готовы на крестовый поход против «золяизма», возродив на своих стягах неуклюжий термин Темлинского с обложки его критического этюда, вторым изданием вышедшего в 1881 году*.

Совершенно очевидно, что для полнокровного охвата социального этапа через деяния образов живых людей мы будем обращаться к Бальзаку в первую очередь, а не к Золя.

И так же ясно, что социальный охват в живых образах первейшее, основное и важнейшее.

Но это — еще не все. Остается еще метод воплощения. И это уже настолько ответственный «участок», что все благополучия разрешения первого могут быть вчистую смыты неблагоприятием второго.

И тут-то уже в плане чисто кинематографического потребления и учебы на классиках встает нечто непредусмотренное и неожиданное.

Социальная физиономия эпохи и физиономия социальной эпохи (образы людей) Бальзаком очерчены и созданы непревзойденно.

Но приемы изложения, приемы описания, приемы воплощения Бальзака пасуют перед... пленкой и еще больше перед метражом картины, то есть перед лимитом протяженности кинокартины.

И дело не в многотомности и многовесомости томов в себе («an und für sich»).

Бисер деталей описаний и паутина мелких черт, расписанных по мелким эпизодам, канва проходной («пассажной») эпизодики, ткань самого письма, свивающиеся к концу в полнокровный рельеф эпохи и людей, как животные ткани в полнокровный организм, — метод изложения Бальзака не выносит последнего киноиспытания — испытания метражом.

Сославшись на Флобера («Мадам Бовари»), еще превосходящего его филигранностью отделки и шитьем реалистического ню-

анса, мне удастся, я полагаю, окончательно обрисовать претензию, которую кино имеет против Бальзака.

Кино — грубее. Плакатнее, если не обязательно лубочнее. Оно — скорее как микроскоп, где всякая «нюанса» кажется извержением и тончайшее трепетанье может быть загнано насмерть потертостью экземпляра картины, значащейся по прокатным гроссбухам пригодностью в сорок процентов.

И вот внезапно, наоборот, по отношению к достоинствам Бальзака дефекты Золя по линии охвата образов людей или социальной схематизации и рационализации, подчас граничащей с упрощенчеством, на участке воплощения деталей их или оформленного изложения по линии кинематографической, оказываются — добродетелями.

О «натурализме» Золя хочется сказать не более самого отца натурализма:

«Меня спрашивают, почему я не удовлетворяюсь словом «реализм», которое было в ходу 30 лет тому назад? Я поступил так единственно потому, что тогдашний реализм суживал художественно-литературный кругозор; мне казалось, что слово «натурализм» расширяет область наблюдения» («Натурализм в театре»*).

Зато об импрессионизме нельзя здесь не сказать.

Ведь любопытная связь, предшественник тому, что делает литература на нынешнем этапе с кинематографом, запечатлелась когда-то контактом любопытнейшей связи литературы с живописью.

Когда Гоголь вступал сквозь дружбу в творческое единоборство с Александром Ивановым, кино еще не родилось; и не было еще кинематографии, когда эта любопытнейшая связь не менее значительно проходила по парам Золя–Сезанн, Золя–Мане, Золя–импрессионисты.

Импрессионизм как метод познания конкретной действительности подлежит безоговорочному осуждению.

Но метод импрессионизма в лаконике передачи частности, в плане получения зрителем ощущения целостного (если не его философского осмысления) — для зрительной кинокультуры оказывается блистательной школой.

Кинематографу недоступна многотомная роскошь изложения. Кино живет лаконикой штриха. Как методом изложения того, что, сочетая штрих со штрихом, собирается к концу картины в полнокровность охвата.

Лаконика как средство воплощения в кинематографе пусть вынужденно, но решает все.

Укажем не импрессионистов, а их учителей — японцев.

У нас принято говорить, что «одна ласточка не делает весны».

Недооценка этого положения трагически сказалась бы на практике метеорологических станций.

А между тем у Харунобу* или Хокусая одна ветка цветущей вишни и неотчетливый росчерк линии горизонта с намеком на склон Фудзи ввергает вас в полноту благоухания японской весны.

Для вскрытия внутреннего облика Японии этого было бы недостаточно.

Под вишнями надо бы дать пулеметы Тэ-Хэ...*

Но штрих лаконики способен тем не менее на многое.

И если упомянутая одинокая ласточка не делает метеорологическую весну, то нам самим же однажды удалось былую трагическую голодную мужицкую весну дать в трех кусках — [кадрах] одной беременной бабы, впалых боков коровы и жалкой торчащей ветки («Старое и новое»).

Сюда же зачислить пенсне со шнурком, повисшее с орудийной башни «Потемкина».

Лаконика выразительного образа детали, вещи, человека.

Лаконика увиденного ракурса, искусство *pars pro toto* — вот в чем способен спорить даже с японцами «злодей» Золя.

И вот чему, не переставая, способен учиться кинематографист у романиста.

Лаконика — не схематизм.

Вообще. И на этом участке в творчестве Золя.

Пусть [у Золя] то, что в плане воплощения сверкает искусством *pars pro toto*, распространенное на характеристику характеров действующих лиц и сугубо на обрисовку соотношения социальных сил — перерастает в схематизм.

Ведь на другом полюсе стоит Бальзак — непревзойденная рельефность образов и образа эпохи у которого перерастают в письмо такого типа, что оно неразложимо в кадры и не сматывается в ролик кадра.

И почему бы нам не обучаться у Бальзака одному, а у Золя — другому?

Апельсины и еловые шишки растут на разных деревьях.

И если нужна морковь, не ходишь же ее искать на мандариновом дереве или магнолии...

К тому же с точки зрения полезности для специфики кинозрительного воплощения — Золя ведь никогда не осуждался Энгельсом...

Лаконика лаконикой. Но она знает еще и высшую свою форму проявления.

Это когда она сопричастна в образе и во всем регистре литературных форм.

Тут страницу не расстрижешь непосредственно ножницами в съемочные планы и смену кадров.

Тут дело «технически» сложнее, но насыщающее, может быть, еще более богато.

Тут дело идет о творческом эквиваленте.

О зрительном образе, эквивалентном [образу], не зрительно записанному автором.

Я категорически против того, чтоб с писателя спрашивать зрительный образ.

Речевой, звуковой, пластический, слуховой.

По мне хотя бы вкусовой да обонятельный.

Лишь бы образ. И чем доступнее сфера писателю, чем, вследствие этого, интенсивнее образ, тем лучше.

Иногда расстановка слов по строке новеллы нам дороже, чем том изобразительных нагромождений.

Снимая, например, Бабеля или ставя его на сцене, надо в первую очередь воспроизводить мизансценой расстав его слов. И целиком — их фактуру*.

Для кино это были бы ключи к монтажу и композиции кадра.

Нам важна именно не зрительная запотоколированность писательского образа.

Важен нам образ мышления автора и образность его мысли.

Это — нужнейшее.

И, в конце концов, если не уметь увидеть образность средствами своей области и ее возможностей, то незачем и в кино идти режиссером.

Я давно где-то писал, что концепция всей «драмы на Тендре» в «Потемкине» определилась строчкой из чьих-то воспоминаний: «...в воздухе повисла мертвая тишина» после команды о брезенте.

Гвоздя, чтобы ее вешать, не было. Ни сама тишина не помирилась. Однако и эта очень скромно образно выражаемая строчка сумела переложиться в достаточно убедительный эквивалент набора деталей и действий из военно-морской практики.

Незабываем Днепр из «Ивана» Довженко*. Я думаю, что вполне конгениален Днепру в изложении его Гоголем. И не о «переводе» здесь речь.

И тем не менее было бы увлекательнейшей темой проследить, как обороты структуры и мелодики гоголевского письма переливаются в изощренность образов кадра Довженко, перемежаясь с дремотностью скользкой по водам камеры или завивая берег быстрой панорамой поворота. «Не зашелохнет, не прогремит», «глядишь и не знаешь, идет или не идет его величаваая ширина...»

Все усмотрено и конгениально схвачено камерой, чтобы слиться выводом в гоголевское вступление: «Чуден Днепр, когда вольно и плавно мчит сквозь леса и горы полные воды свои...»*

Днепр Довженко — не фотоснимки.

Днепр Довженко — замечательнейшее «лирическое отступление», какое знают учебники литературы, и захватывающий гимн, как видим мы его, восторгающиеся и рекой, и воспевающим ее поэтом, и отныне заснявшим ее режиссером.

Образность.

Да и законы, практика, уместность, удача и неудача кажутся признаками, в равной мере определяемыми по линии образности в кино, как и в литературе.

Ее открыл «потемкинский» вскочивший каменный лев там, где до тех пор не шло дальше монтажных параллелизмов действий, иногда доходивших до образного единства.

Бойня и «бойня» в «Стачке». Может быть, наиболее резкий и невожатанный пример, закрепившийся, однако, традицией нашего кино не меньше львов.

Львы «Потемкина». Если менее породистые матери и нанесли от них в кино немало эпигонных ублюдков, то не вина в том их долгогривых родителей.

Так или иначе, и срывы убедительности образного представления в кино, я повторяю, диктуются тем самым, что и в литературе. С протоколизма слов без должного волнения и захвата перейти на поэтическую и образную речь — совсем такая же нелепость по звучанию как у писателя, так и у нас.

В обороте ли речи. Или в обороте сюжета.

Без одесской лестницы — вскочившие львы нелепость.

На гребне романа «Нана» потрясающая сцена скачек, где победа и триумф кобылы «Нана», не противляясь, обобщаешь в триумф над Парижем Нана-женщины. Сцена, возможная лишь как высшая точка кульминации реального нагромождения и напряжения эмоций, на протяжении разгона глав романа к этой странице.

Как жалко и плоско ныряет в притянутый за уши простой параллелизм финал «Эжена Рюгона»* в первом томе, где не на гребне раскатывающегося издадека пафоса, [а] «хладнокровно» надуманно выписываются уравниения без единого неизвестного: собачья свора, при факелах стремящаяся после придворной псовой охоты Наполеона Третьего разорвать оленя... И свора таких же алчных и голодных авантюристов придворной камарильи, пытающихся урвать кусок...

Иногда попадаютс я «на развале» монографии рисунков великих художников, по контурам коих прошлась чернилами чья-то незадачливая детская рука. Столь полнокровен жизненностью тупой обводки и приводимый пример.

И ровно то же знает кино.

Бой, фронт и борьба на бирже в «Конце Санкт-Петербурга» Пудовкина сливаются в поэтическое обобщение из простого временного соприсутствия.

Пространственное соприсутствие идущей демонстрации и лежидохода в [его] «Матери» на эти высоты не восходит недоучетом композиции, эмоциональной неразмещенностью и отсутствием выразительной необходимости.

«Шли дождь и два студента» мне невольно вспомнилось в этом месте.

Инкижинову с группой всадников из «Потомка Чингис-хана»* с трудом удаеся перескочить барьер, отделяющий табун и нагромождение копыт от вихря, все на своем пути сметающего. В «Арсенале» кони Довженко с легкостью берут водораздел от лошади до обобщения*.

Однако голой бабе в «Земле» не удался подобный пируэт в высоты «пантеизма» (куда любят локализовать Довженко), она осталась бытово и протокольно врезанной в серьезную сцену похорон, а потому стала фигурировать элементом непристойным.

Так в «Октябре» повис наш меньшевик в одном кадре и арфы — в другом. С трудом, с трудом и умозрительно, насильно сводясь в образ «райских песен меньшевиков на 2-м съезде Советов».

Переключаясь с где-то в другой картине снятым «делом в шляпе» в образе цилиндра с вложенным в нем «делом»*.

Диапазон примеров от достижений к поражениям, я думаю, достаточно рельефно обрисовывает, что здесь имеется в виду.

Звук на кино, по сей день почему-то исключительно почти отданный на поругание диалогу или изображаемому певцу романсов, по линии той образности, о которой я пишу, способен открыть перспективы, не снисвшие кино немому.

Прекрасен у Золя гигантский образ пылающего Тюильрийского дворца. Как бал в пылающих шиньонах и шлейфах дыма*.

Аляповато-лубочно было бы в немом наснять в огонь «наплывом» — танцующие пары. Был бы трюк сомнительного вкуса.

Но пожар под ритм мазурки. И шум пожара в ритмах бала... тут есть над чем задуматься. Но... прошу коллег «не перебивать»! Пожары у меня на откуп. В готовимой картине «Москва» — Москва пылает пожарами Двенадцатого года и пожаром Красной Пресни в героике Пятого*.

Так или иначе, путем находки звукокурса фактической детали, угла съемки, монтажной партитуры не осталось, я думаю, ни одного метафорического построения или полноценного образа, который не был бы под силу кино, чтоб им взорваться в кульминации там, где взрыв пафоса выносит действие за пределы повествовательного сказа в иной охват энтузиазма...

Марьяж литературы и кино многим кажется новостью.

Между тем связь эта значительно более давняя, чем кажется.

Утверждение Анатоля Франса «в халате»* роднит нас даже по линии ведущего орудия производства — ножниц:

«Ах, ножницы! Кто может воспеть достойно вашу пользу для литературы! Совершенного писателя всегда изображают с гусиным пером в руке. Это его оружие, его герб. Я же хотел бы быть изображенным с ножницами, как портниха».

Как в фильме, так и в книге последним вершителем и облика, и «духа» служат те же ножницы монтажера.

Роль гусиного пера в нашем ремесле — за кинокамерой.

«Словно раскладывая пасьянс, отец «Таис» берет каждую фразу порознь, соединяет ее с другою, взятой наудачу, разлучает их, ищет другого сочетания. Тридцать раз перестраивает абзац. Наконец восклицает:

— Победа! Последние фразы стоят теперь на ногах» (Ж.Ж.Бруссон, «Анатоль Франс в халате»).

Так работают мастера стиля в литературе.

И многое из тонкого их знания могло бы заповедями висеть в монтажных кабинетах режиссеров. Например:

«Не беспокойтесь о переходах. Лучший способ скрыть от читателя место перехода — быстрый скачок, без колебаний» (там же).

Или завет: «Сталкивайтесь лбами эпитеты».

Собственно говоря, сейчас поворот по существу не к литературе, а к одной ее частности — к сюжету.

И даже еще уже — к сюжету драматическому.

Так называемые вещи «ослабленного сюжета» были вещами отнюдь не бессюжетными, а только вещами инакосюжетными.

Я сам когда-то статьей запрашивал:

«Кто сказал, что природа кино — обязательно драма? Почему не кантата, оратория, роман или элегия?»

И «ослабленный» сюжет был только в рассмотрении по отношению к каноническим принципам драмы.

Действительно, строение киновещей ориентировалось в сторону эпического сюжетосложения.

Попадались строения лирического типа!

«Интеллектуальное» кино мечтало даже о «сюжетосложении»... трактатов!*

Интересно было бы исторически-сравнительно проследить, какими социальными показателями отмечены эпохи поворота в сторону «интенсивного» сюжета.

Но одной сюжетикой кровная связь кино и литературы и в тот период не исчерпывалась.

Связь была еще гораздо глубже.

Если мы сейчас на гребне возрождения обновленно понятого «интенсивного сюжета», то кровность связи кино и литературы начиналась с позиций создания языка кино по «образу и подобию» языка литературы (не пересадки [второго в первый]!).

Точнее.

Как речь есть необходимый элемент, неразрывный с конкретизацией мышления, так в отношении того же явления может быть иной материал: элементы кинопостроения.

В порядке «вечера воспоминаний» могу припомнить, что ведущим сводником в этой области были наши работы пятилетия 1924–[19]29.

Тогда мы прокламировали понятие и строй киноязыка. Вводили — наравне с обликом-образом исполнителя — кинообраз. Сюжетным строем выставляли новеллу. Намечали пути зрительной экранизации понятий.

То есть высвободившись из-под одной общности с литературой — традиционной фабулы, устанавливали принципиальную эквивалентную общность по всем другим отраслям.

Теперь, вновь возводя к «драматике», мы к ней подходим уже во всеоружии полного арсенала кинокультуры, столь же квалифицированной, как литературный опыт.

Совместными усилиями обеих областей сейчас надо решить проблему драматики нового качества*.

«Убийство короля Дункана» (геометризм и натурализм)

Произведение искусства — как единство общего и частного.
Образ этим и является.

Предел общего: образ → символ.

Предел частного: случайно-бытовое → образ.

Возможны произведения в обеих крайностях. Часто. (Условщина и натурализм.)

Правильное — синтетически объединяющее «истинно» образное.

Образное есть процесс. То есть в форме такое, в чем это единство общего и частного [реализуется] не в недвижимом знаке, а в пульсации смены:



Единство здесь пульсационное. Но не в прерывчатости «звончатости» (комическое), а в волнистости синусоиды.

Как кривая биения: напряжение — распрямление.

Напряжение ведет к образу и символу.

Распрямление — от образа к бытовщине.

Единство общего и частного только и постижимо в динамике, в процессе.

Единство общего и частного вне динамики — комическое.

Таким образом, это единство есть как бы пофазная смена единого пульсирующего процесса: фаза частности, фаза общего.

Это имеет место по каждому элементу, по каждому признаку.

Мудрость единства состоит в том, чтобы фазы частного и фазы общего, идущие по разным линиям признаков, не совпадали. То есть был бы контрапункт, а не параллелизм. Грубо говоря: линейность композиции находится в фазе частности, в это же время анекдотическая сторона (микросюжет: элемент сюжета на данную дробную единицу события — действие) проходит фазу обобщения. То есть, например, в слове — образный оборот, в действии — необразный элемент. «Декламаторство», фальшь тогда и возникает, когда все элементы проходят одинаковые фазы одновременно. Такое же в каждой паре: образный росчерк мизансцены должен играть бытово — иначе будет условное *steigen*¹ по сцене. И наоборот.

...Внутри ткани произведения это всегда имеет место. (Когда произведение художественное.) В этом внутренний ритм выразительности: в этой смене — его дыхание. Элемент, спрягающийся в синтетический образ, спружинивающийся в обобщение — непременно нуждается в распружинивании в более свободный элемент письма. Нормально — это микромеханизм, то есть внутри ткани письма: в смене периодов, в смене групп фраз, [отдельных] фраз, слов внутри фразы. Если одно слово образно-синтетично, то его звучность будет 100% в образной притушенности окружающих, подобно логическому ударению, выделяющему слово из обезлички окружения.

1. ...вышагивание
(нем.)...

Образное ударение — то есть наиболее образное в ряде. Наиболее обобщающее в окружении и смене менее обобщающих (менее образных) и минимально обобщающих (совсем безобразных слов нет, но здесь имеется в виду максимально частное покрытие образом группы явлений — вплоть до одного, единичного явления).

Крайностью развития была бы смена «обломами» синтетически-обобщающего, сугубо образного куска и куска частного, подчеркнуто единичного, безобразного. Так пишет Шекспир, так пишет Гюго. Где образно-поэтический строй одних сцен перебивается, я бы сказал — «перешибается», прозой «грубых» персонажей — плоско-единичных сцен шуток клоунов и дураков. В этом оба продолжают традицию мистериального театра — то есть театра сугубого примитива концепции, где дело именно таково. (То же в японском театре.) Сцены высшей догматической значимости сменяются развлекательностью сцен чертей, шутов и т. п. ...

Являясь, таким образом, элементом признака ткани произведения, [это] может, как мы уже знаем, стать композиционным законом строения произведения. То есть микроструктура может повторить себя в макроструктуре. Процесс перехода от обобщенного, образного, обобщающе-спружиненного к бытоизобразительному, «хроникальному» — чем пульсирует и дышит любой элемент ткани и любая группа элементов ткани — может быть увеличен до принципа композиции целой полосы произведения или целого произведения.

Точь-в-точь такое явление имеет место в феномене монтажа, который как бы в макроструктуре (монтажными кусками и их сочетанием) повторяет микроструктуру самого феномена возникновения эффекта движения на экране (где дело в клетках и их взаимном сопоставлении — смене)...

Форма произведения часто является отражением в материал психологического (у *compris*¹ сознательно-бессознательного, индивидуально-социального, интеллектуально-эмоционального единства!) процесса, свойственного автору как представителю любого строя творческого процесса... [И] мы имеем право заключить, что самый процесс творчества протекает пофазно отчетливо именно так от шага к шагу.

Если в кино, то есть динамическом произведении, он может целиком закрепиться и отразиться во всем своем динамизме, то в произведении, например, живописи или в рисунке мы уже будем иметь этот процесс совмещенным: то есть фазу, врезанную в фазу. Как трехмерное тело, проекционно смещенное на плоскость. Здесь фазы распределяются на две области: на изобразительную сторону (частное) и композиционный строй (обобщенное).

Дело в том, что единство изображения и композиционного строя на том и базируется, что они оба выражают предмет и явление, но первое в его частном случайном проявлении, а второй — в его обобщенном, принципиальном виде.

Совершенно понятно, что как факт видимости неразрывен со строем воспринимающих органов, так обобщающее видение свя-

1. ...в том числе (франц.)...

зано уже с осознанными органами, являющимися продуктом социальной выработки. Откуда одна и та же видимость предстает сюжетно-изобразительно схоже, композиционно же резко различно, если она представлена отчетливо-различными — национально, социально и культурно разными — представителями. И наоборот, композиционная общность — принципиальная — будет у одинаковых или родственных социально (и национально) представителей. Тут будет различие уже индивидуально-надстроечного порядка над социально-общим. В общей манере персидского письма — индивидуальность А или индивидуальность В. В общемексиканском строе духа — индивидуальность Диего Риверы, Хосе Клемента Ороско или Давида Альфаро Сикейроса*.

Мы отнюдь не противопоставляем принципиально изображение и композицию. Да и где граница одного и начало другого, и граница одного (изображения) не есть ли как раз отправной элемент другого (линейного рисунка композиции)! Но практически они отчетливо самостоятельны. Самое же в них интересное, что они есть выражение одного и того же двумя разрядами средств, как бы двумя языками. Анекдот события сюжета повторяет себя в ритмическом строе монтажных кусков. Комический эпизод решится танцевальным строем монтажа. И трудно себе представить монотонную похоронную процессию монтажно настриженным «пулеметом» кадров — он явно будет клониться в сторону траурных ритмов монтажа «туманов» в «Потемкине».

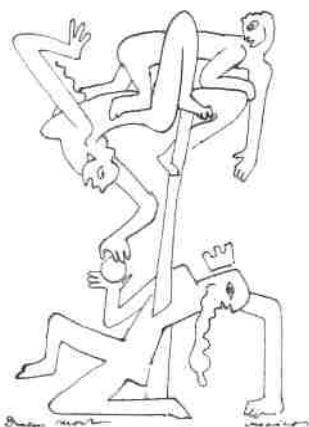
Кадр и монтаж — как бы ставшие самостоятельными областями и величинами изображение и композиция (не считая того, что каждый из них внутри себя тоже двуедин: кадр имеет свое изображение, представленное своим композиционным строем. То же, если и менее наглядно, имеет монтаж: помимо ритмо-динамических функций, он имеет еще и функцию посменно-повествовательную — членораздельного поступательного изложения событий!).

И интереснейшее во всем — это то, что, подобно тому как монтаж есть степень кадра — стадия, когда кадр перескакивает в новое качество и взрывается монтажом, — [так] и композиция есть степень, стадия изображения. Но стадия, освобождающаяся от частности изображения и сохраняющая от него лишь обобщенный принцип, подлежащий изображению.

...Итак, фазность концепции в общем и концепции в частном — в статическом произведении искусства присутствует во взаимном совмещении, отводя «под себя» область композиции и область изобразительную.

Повторяю, на статическом произведении иной возможности зачертиться нет.

Но ведь и статическая картина есть некоторым образом не статический холст, а кинокартина: сквозь нее сквозит такая же смена кадров, как в фильме. И она сама есть единично и статически изображенный отпечаток, отвечающий тому, который образуется в со-



знании, как некая синтетическая средняя от последовательного нагромождения кадров в фильме!

Если живопись способна лишь дать совмещенный след процесса смены, не давая самого процесса, то фильм способен дать реально процесс смены-протекания, но не может дать «руками ощутимого» конечного вывода-знака, который складывается результивно в сознании. В этом они противостоят друг другу.

Но каковы же и где же эти сменяющиеся «кадры», зрители не показуемые? Те кадры, синтетически среднее из коих и подносится зрителю живописью, как неподвижный продукт на холсте, картоне, бумаге?

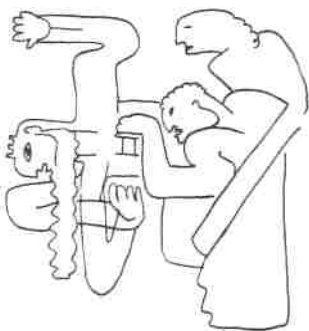
Эта цепь кадров — это смена эскизов. Эскизов, от номера к номеру совершенно как кадры меняющихся детали или общее движение. Ведь даже и они имеют свою «индустриализованную» форму закрепления в... мультипликации!

Мультипликационные рисунки — это лишь крайняя точка (и введенная в процесс динамизирующая возможность проекции) и упрощенная форма движения (сведенного лишь на перемещение), через которое проходит всякая концепция. Концепция, поступательно развивающаяся, чтобы в конце концов закреплиться в зафиксированном результате-синтезе, через который сквозят все фазы и этапы поступательно-эскизных шагов.

Таким образом, и в произведении живописи возможно наблюдать процесс формирования и поступательности, если проследить движение и характеристику темы через последовательный ряд смены эскизов на одно задание. (Больше того, [можно наблюдать] и само пульсирование тематической концепции, и образ ее воплощения — стиль и форму.)

Если выровнять в струнку последовательные эскизы на одну и ту же тему, мы могли бы отчетливо проследить динамику становления концепции. Динамику пульсирования, которая, на наш взгляд, отчетливо делает крен то в обобщение, то в частность, прежде чем окончательно собраться в финальное изображение, синтезирующее оба начала. В этих последовательных фазах оно бы характеризовалось сменой эскизов ультра-композиционных и эскизов ультра-изобразительных. В стиле их это выразилось бы в смене чрезмерно застилованных и чрезмерно бытово-натуралистических вариантов в трактовке одной и той же схемы.

Интересно было бы проверить этот факт, обратив развернув какое-либо большое произведение в смену всех его эскизов, отмечающих шаг за шагом его становление. Это весьма трудно, потому что не всегда и далеко не все на этом пути сохраняется. Очень удачна в этом отношении судьба «Боярыни Морозовой» Сурикова. Сохранились почти все эскизы.



Рисунки без даты
и номера

И соотносительный анализ их в известной степени показывает те черты, которые мы предположительно указываем.

Но в моем распоряжении имеется еще другой материал. Если ему не хватает последнего завершающего синтеза готовой вещи, то взамен этому он имеет 52 фазы становления, к тому же вне длительного времяпротекания и вне доступа новых случайных сторонних определителей и отвлекателей в период своего образования.

В 1931-м году, снимая в Мексике, я очень увлекся рисунком. Рисованием и процессом рисования. В долгие дни дождливого сезона, не имея выхода для творческой энергии, я немало времени посвящал этому занятию. Не имея иллюзий стать рисовальщиком (по старости лет), я больше интересовался накоплением материала для возможной дальнейшей творчески-исследовательской работы. В частности, меня заинтересовал процесс композиции, понимаемой широко: не только композиции пластической, но трактовочно-тематической. Меня это интересовало с точки зрения общего движения замысла — по-видимому, одинаково закономерного, какой бы отраслью творчества ни заниматься (конечно, с поправкой специфики на область к тому общему, что равно присутствует во всех). Закрепить шаг за шагом, фаза за фазой становление и движение воплощаемого замысла — вот что интересовало меня.

Повторяю, композиционную задачу я понимал широко. То есть не только в порядке вариаций и разработки внутри одного замысла и одной примерно наброски, но наоборот: единственное ограничение, которое я налагал на себя, было — единство основной темы. Внутри ее очень вольного контура я позволял себе и сюжетные вариации и ситуационные варианты. Мне тогда вовсе не было ясно, для чего именно смогут пригодиться подобные материалы. Но что они будут иметь когда-либо исследовательский интерес, было ясно. Поэтому я вовсе не строил их видами на что-либо определенное и уж меньше всего на то, что сейчас мною разбирается. Я творил совершенно вольно. Собственной задачей было установить, когда же исчерпывается композиционная возможность и вариантность на тему одной и той же ситуации. Продукцией было: [за] 2–3 дня — ряд листиков вне нумерации. Далее же я заряжался — запирался я, нумеруя штуку за штукой, за несколько дней наработал следующее:

8/VI — 1931 — 16 мотивов

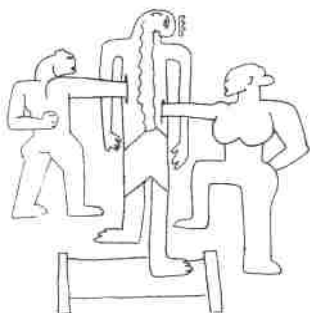
9/VI — 1931 — 20 мотивов

12/VI — 1931 — 52 мотива

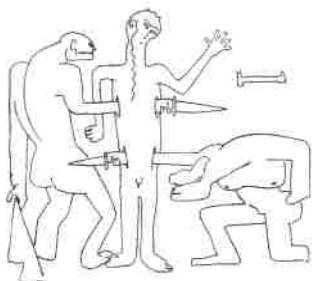
15/VI — 1931 — 19 мотивов

16/VI — 1931 — 20 мотивов

ИТОГО 127 мотивов на одну и ту же тему.



Акт де Сина

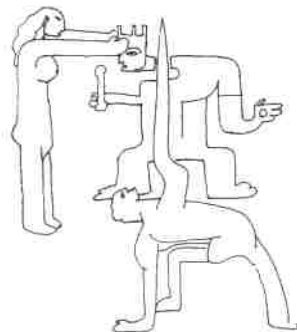


Сцена убийства

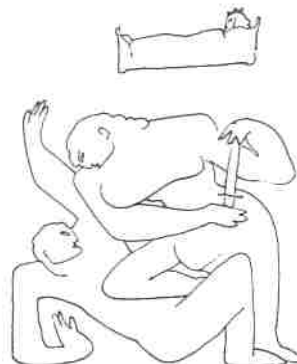
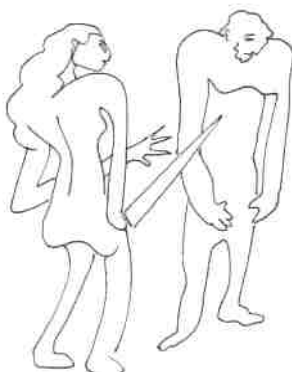


Убийство короля Дункана, сцена 10

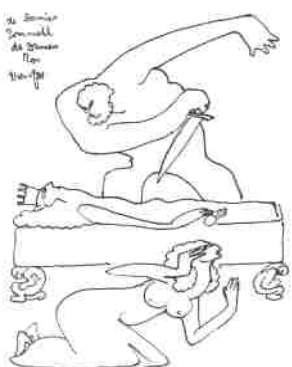
Рисунки № 6, 7, 10
от 6–8 июня



Рисунки № 4, 5, 6 от 9 июня



Рисунки № 11, 13, 14 от 9 июня



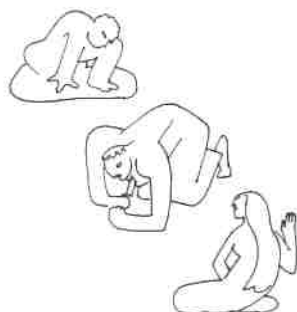
Рисунки без номера от 9 июня

Джонс 1940-41



Джонс 1940-41

Джонс 1940-41



Рисунки № 15, 24, 48 от 12 июня

Джонс 1940-41



I want the crown!



Рисунки № 15 и 19 от 15 июня

Рисунок без даты и номера



Джонс 1940-41



Джонс 1940-41



Рисунки № 6, 16, 18 от 16 июня

Темой было взято убийство Дункана-короля, производимое Макбетом и леди Макбет. Атрибуты сведены к минимуму. Действующие лица — обнажены (реминисценция из «Человека-зверя» Золя, где догола раздеваются после убийства, чтобы обмыться, и говорят о случае, когда убийца разделся вовсе голым, дабы никаких следов крови и преступления остаться на нем не могло).

Единичные исполнения в другие дни сюда в счет не идут. Интересны они именно комплексно по группам «в один присест», то есть без перерыва во времени и вторжения новых впечатлений извне. Делалось это на хасиенде Тетлапайак, где снимались основные сцены злополучного «*Que viva Mexico!*».

Пост-анализ того, что делалось с громадным запалом, почти в трансе — на 52-й рисунок я приходил вконец вымотанным! — сразу же обратил внимание на первое, что бросилось мне в глаза: на смену резко застилизovaných рисунков бытово-натуралистическими и наоборот. Каждый почти мотив начинается строго изобразительно и бытово. Затем «образуется» в композиции. Затем застыивает в условности знака. После чего отвергается новой концепцией ситуации — целиком снимающей предыдущую и начинающей цикл сначала. Схематизм начинает наливаться кровью и оживать. Но факт того, что пофазная смена обобщенного (почти доходящего до орнаментальности) бытовым (вплоть до карикатурно-бытовой подчеркнутости), «общего» — «частным», композиционного — изображающим есть основное, что резко бросается в глаза.

Повторяю — здесь мы имеем случай, когда все фазы, через которые пройдено, не собираются в финальный синтез, сквозь который они как бы «светятся». Здесь мы, однако, имеем зато 52 фазы внутреннего движения концепции в ее ситуационном, пластическом и стилевом видоизменении. В эволюции мотива и в скачке от мотива к мотиву, когда количественная наполненность одними чертами «не выдерживает» и прорывается в другой.

Поле разбора здесь вообще очень велико. Мы касаемся лишь той его части, которая примыкает к нашей теме. Разбор же может охватить еще целый ряд областей: специфику переходов из мотива в мотив; закономерности возврата; пространственные смены и обороты схем (например, очень характерно при смене пластической композиции резкий оборот расположения: верхнее — вниз и нижнее — вверх); типологическое «движение» образов из мотива в мотив; случайность положения, неизбежно вовлекающая соответствующую стилистическую формулу, ей отвечающую (японский мотив харакири, вызывающий «японскую планировку» всей ситуации) и т. д. Здесь даются репродукции номеров, особенно отчетливо воплощающих то, о чем здесь речь, из продукции разных дней...

[В книге К.С.Станиславского] глава, касающаяся разбивки на куски и задачи, начинается с полукомической интермедии.

Она образно иллюстрирует то, что потом формулируется в тезис:

«...от самых больших — к средним, от средних — к мелким, от мелких — к самым мелким кускам, для того чтобы потом снова соединять их и возвращаться к самым большим»*.

Герой книги «Костя» приглашен обедать к дяде Павла, к «знаменитому актеру» Шустову.

Костя рассказывает ему, что они проходят раздел «куски и задачи».

«Дети! — обратился Шпондя к моим крокодилам. — Представьте себе, что это не индейка, а целая большая пятиактная пьеса, «Ревизор», например. Можно ли осилить ее сразу, с одного маху? Запомните же, что не только индейку, но даже и пятиактную пьесу, вроде «Ревизора», нельзя охватить с одного маху. Посему надлежит ее делить на самые большие куски. Вот так... вот так...

При этих словах дядя Шустов отделил ножки, крылья, мякоть и положил их на тарелку.

— «Вот вам первые большие куски», — объявил Шпондя. — Ну, конечно, все мои крокодилы оскалили зубы, захотели сразу проглотить их. Однако мы успели удержать обжор. Шпондя воспользовался этим назидательным примером и говорит: «Запомните, что сразу не осилишь огромных кусков. Поэтому режь их на менее крупные части». Вот... вот... вот... — приговаривал Шустов, деля ножки, крылья по суставам.

— Давай тарелку, крокодил, — обратился он к старшему сыну. — Вот тебе большой кусок. Это первая сцена.

— «Я пригласил вас, господа, чтобы сообщить вам пренеприятное известие» ... — цитировал мальчик, подставляя тарелку и неискусно стараясь басить.

— Евгений Онегин, получай второй кусок, с почтмейстером, — обратился великий артист к маленькому сыну Жене. — Князь Игорь, царь Федор, вот вам сцена Бобчинского и Добчинского, Татьяна Репина, Екатерина Кабанова, принимайте сцены Марьи Антоновны и Анны Андреевны, — балагурил дядя Шустов, раскладывая куски на подставленные тарелки детей.

— «Ешьте сразу!» — приказал Шпондя, — продолжал дядя. — Что тут было!.. Мои проголодавшиеся крокодилы набросились и хотели проглотить все одним махом.

Не успели опомниться, как они уже запихали себе в рот огромные куски, один — подавился, другой — захрипел. Но... обошлось.

«Запомните, — говорил Шпондя, — коли нельзя одолеть сразу большого куска, дели его на меньшие и еще меньшие, а коли надо, то и на еще меньшие»*.



Константин Сергеевич Станиславский

Что же нужно делать с кусками, если они не увлекательны и сухи?

В этой же сцене г-н Шустов восклицает: «— Мать! Жестковато и суховато! — неожиданно обратился он с страдающим лицом к жене, совсем в другом, так сказать, в домашнем тоне.

— «Если кусок сух, — учили дети словами Шпонди, — оживляй его красивым вымыслом воображения»*.

И дети снабжают его из ингредиентов системы всем тем, что способно оживить и сделать сочным кусок роли.

После этого г-н Шустов резюмирует:

« — А ведь вкусно, соус-то из «вымысла воображения», — говорил старик Шустов, все ворочая в пикантной жидкости мелко изрезанные куски. — Все пальчики оближешь. Даже эта подошва делается съедобной и кажется мясом, — конфузил он жену. — Вот точно так же и куски роли надо сильнее, сильнее, вот так,

еще больше, больше пропитывать предлагаемыми обстоятельствами. Чем суше кусок, тем больше соуса, чем суше, тем больше»*.

Здесь мы остановили выписку и оставили семейство Шустовых вместе с юным гостем Костей поглощать разрезанную на куски индейку. Раскроем, почему мы это место привели столь подробно. А именно потому, что образ этой индейки вызвал в моей памяти аналогичный образ птицы, распадающейся на куски, из совершенно другой области. Причем, как и всегда, начавшись со случайной внешней ассоциации между образными описаниями, как тут, так и там вобравших в этот образ самую эссенцию системы, дело перешло к установлению связи гораздо более глубокой внутри самих методов. И последнее наставление — «...еще больше, больше пропитывать предлагаемыми обстоятельствами. Чем суше кусок, тем больше соуса...» — кажется в равной мере фундаментальным для обеих систем, по крайней мере пронизывает оно обе из них одинаково настоятельно.

Но какова же эта вторая область и иная — гораздо более древняя система, которая невольно лезет в память при обследовании системы Станиславского? Система к тому же психически-монтажная несколько не меньше, чем [у Станиславского] и система, насквозь напоенная методом «предлагаемых обстоятельств» в достижении необходимых эмоциональных аффектов и нужных состояний.

Но начнем с переклички птичек, а затем подробнее перейдем к самим методам, традиции коих теряются в глубине веков и которые к полному расцвету приходят в XVI веке, когда они сводятся в стройную систему и обстоятельное руководство.

Итак, о птице. В данном случае это голубь. И относится он к описаниям «канцлера» Парижского университета Жана Жерсона, на рубеже XIV и XV веков (Jean Gerson, Chancelier de l'Universite de Paris, 1363–1429):



Св. Игнатий Лойола (гравюра 1556)

1. ...«О практике мистической теологии» (лат.)...

2. ...«Святой Игнатий, наставник в молитве» (франц.)...

«...аллегии — характерные свидетельства эпохи. Век Св. Фомы Аквинского был также веком «Романа о Розе»*. И хотя Жерсон был ожесточенным противником этой поэмы, все же он испытал на себе ее влияние. В трактате о молитве он исследует, каким образом во время молитвы можно разнообразить переживания. Представим себе текст в виде голубки и предположим, что нам нужно взволновать себя страхом и надеждой — этими двумя крылами души. У крыла есть перья, у перьев — бородки. Если перо — «гнев Божий», то бородками на нем будут всевозможные наказания за грехи, и мы их мысленно перечисляем. А вот другое перо — «вечное проклятие», его бородки — различные муки грешников в аду. Следующее перо — безмерность греха, затем — слабость человеческая и так далее: всего десять перьев, и у каждого большее или меньшее количество бородок. После чего переходим к крылу надежды. И так же, как мы вызвали два вышеописанных переживания, мы будем вызывать остальные. («De mystica theologia practica»¹, Opera, Paris, 1606, t. III, p. 313).

Человека, погруженного в размышления, словно бы берут за руку и ведут от мысли к мысли, от предмета к предмету, от чувства к чувству. Аллегория здесь нужна для того, чтобы связать воображение и не дать ему отклониться от темы...

Этот отрывок взят из введения к книге «Saint Ignace, Maître d'Oraison»² par Alexandre Brou, Paris, 1925 (p. XXI).

Сама же система, на которую мы указывали выше, и есть система экзерциций Игнатия Лойолы, тесно связанная с предшествующей традицией, восходящей из глубин Средневековья XII века и в свою очередь служащая в дальнейших столетиях основой для бесконечных вариаций на базе общих неизменяющихся предпосылок метода.

«Строго говоря, методика молитвы не была изобретением святого Игнатия. Он не создал, а лишь популяризировал уже существующую традицию. А главное, сделал ее удобной для применения, упростив и сведя к необходимому. Его рекомендации отличаются большей точностью, чем у авторов XII-го века, и гораздо проще, чем у авторов XV-го. То, что средневековые авторы представляли как абстракцию, в виде трактата, который следует прочесть, он предлагает в качестве упражнений, которые следует выполнить, причем упражнений, доступных каждому. Эти упражнения, и, соответственно, медитации, выполняются в определенном порядке и по определенному методу...

Его последователи будут применять этот метод более или менее по-своему или же изобретут собственные, изощренные методы, — Людовик из Гранады, св. Петр Алькантарский, св. Франциск Сальский, Бона, отец Жозеф де Трамбле, св. Иоанн де Ла Саль.

Метод святого Игнатия стал завершающим этапом движения, зародившегося в глубоком Средневековье, и в то же время — отправной точкой новой традиции, продолжающейся и по сей день» (ibid, p. XXVII).

Что же из себя представляет эта система? Если мы столько возмизим с ней для начала, то она должна быть, несомненно, чем-то весьма примечательным по методу. Так оно и есть. И на тех ее элементах, которые не только переключаются с психотехники МХАТ, но просто идентичны ей, мы остановимся подробнее. Всегда интересно ознакомиться с предшественниками. К тому же метод экзерциций весьма нагляден и убедителен, по результатам весьма эффективен, и приводимые в них эталоны даже с пользой могут быть употреблены в дело для совсем иных задач и целенаправлений.

Для этой цели обратимся к другой книге, непосредственно занимающейся экзерцициями. Из ряда других я выбрал 37-е издание анонимного автора: «Manrese, ou les Exercices Spirituels de Saint Ignace»¹, Paris, 1911. Назван он «Манресой» — ненавистнейшим именем для наших испанских братьев — по той местности, где был центр иезуитской деятельности Испании, центр, беспощадно разгромленный республиканскими революционными силами Испании*. Назван он так не напрасно. Это голубая книжечка, содержащая рафинированную психологическую рецептуру, есть страшное оружие («heimtükische Waffe»²) в руках поповщины. Обнажая в своем методе «проводящие пути» психологического воздействия на психику человека, эта книжечка дает большое могущество поработать сознание, и в опытных руках, конечно, сослужила не одну хорошую службу в интересах реакции.

Нас в ней, конечно, интересует та часть метода, которая занимается управлением собственной аффективной и эмоциональной жизни. Те области, куда направляются результаты и достижения, — религиозный экстаз нас здесь совсем не занимает.

И здесь же во избежание недоразумений надо сразу сказать о коренной разнице в приложении метода и результатов между тем, что нам нужно и нас интересует, и тем, что на той же психической и психологической базе и манере их обработки добывается «Манреса».

Чего добиваемся мы? Того, чтобы обостренное эмоциональное переживание вызывало (сценическую) реальность чувств, в свою очередь выливающую[ся в] реальные и правдивые поступки и проявления. Нагнетающаяся аффективность таким образом переходит в непосредственные действия.

До точки нагнетения эмоций путь «Манресы» таков же. Но вместо того, чтобы дать этому процессу и результату воплотиться и разрядиться в реальные внешние проявления возникших эмоций, «Манреса» затормаживает всякое проявление. «Манреса» не дает выхода «вовне» и направляет разрядку «вовнутрь», добиваясь при этом громадных потрясений внутри самой психической деятельности. Вспомните, до какой степени ударяет по психическому состоя-

1. ... «Манреса, или Духовные упражнения Святого Игнатия» (франц.)...

2. Букв.: коварное оружие (нем.).

нию и аппарату, например, невозможность просто высказаться, когда вас «душит» какая-либо эмоция.

Подобная практика невероятно расшатывает внутренний аппарат. Делает его крайне податливым ко все новым и новым психическим приключениям того же порядка, приводя его, наконец, к состоянию полного отделения от связей с внешним миром и к пределам такого отъединения к «погружению» в экстатические состояния.

Мы знаем, какую непреодолимую власть над человеком приобретают наркозы. То, что мы видим здесь, — это более рафинированный психический «закон», чем опиум, кокаин или алкоголь. Человек, умело втянутый в эту «игру», становится, конечно, слепым и фанатичным орудием своих «духовных наставников» и может быть ими использован в любом деле на пользу мракобесия и реакции. Страшное здесь, конечно, в том, что «Манреса» пользуется прекрасно изученным опытом в области создания аффектов и эксплуатирует возникшие психические феномены в своих гнусных целях. Той частью, которая построена на знании в области управления и вызывания аффективных состояний, мы и займемся.

Мы видели, что с момента возникновения аффекта не только цели, но и пути, и дальнейшее обращение с результатами упражнений резко расходятся в противоположности.

После этих соображений мы можем спокойно заняться разглядыванием высокого мастерства и опытности, с которой добывается «Манреса» реальности переживания и аффекта из воображаемых предпосылок, правильно обращаясь с материалом «предлагаемых обстоятельств», «магического если» и аффективных воспоминаний, на базе умелого сочетания нереальных, придумываемых и восстановленных в памяти и чувствах картин, «монтажно» вызывая реальную эмоцию.

Интересно, что *реальность ощущения* материала медитации есть основное и первое требование, которое себе ставит метод*. Полное, реальное соучастие (сопричастие) в событии, сопереживание с его действующими лицами, слияние в совместном переживании с ними при представлении материала религиозных легенд или полное ощущение себя во всей реальности в тех состояниях (например, умершим) или испытаниях (например, мучениях ада), через которые, согласно «сквозному действию», на определенных этапах экзерциции считают нужным провести адепта на пути к достижению полного экстаза в слиянии с божеством.

«Манреса» составлена как цикл из отдельных строго-последовательных звеньев медитации, охватывающих определенные аффективные темы — например, смерть, суд, ад — или экзальтированные переживания догматических положений, возвращаемых в конкретную эмоциональность. Цикл «нормально» рассчитан на [четыре] недели, охватывая [30] отдельных этапов, фаз на пути к достижению определенных — «духовных» и (психопатических) резуль-

татов. Ни до этой цели, ни тем более до эффектов после прохождения его, ни тем еще паче до догматических положений содержания этой цепи нам, конечно, нет никакого дела. Поэтому из всего многообразия экзерциций мы выберем две наиболее нейтральные. Одну — чисто личного содержания (смерть) и другую, связанную с представлением о некоем месте, определяющем сопереживание и состояние адепта. Это второе хоть и является адом, но метод создания реального ощущения ада настолько универсален, что может прилагаться к любому месту «интенсивного» действия, куда надлежит ощущать себя погруженным!

Однако сперва приведем положения о реальности переживания событий (задач) медитации, как совершенно сознательной предпосылки к цели, предпосылки, на поисках и реализации коей и была кропотливо разгадана, найдена и методически отставлена сама система.

«Весь богослужебный обряд, вся Литургия Церкви говорит лишь об одном, стремится к одной лишь цели. Радостные или печальные песнопения, сияющие или мрачные цвета украшений, разнообразие и красочность церемоний, пышное убранство храмов и алтарей, творения живописцев и ваятелей, ораторов и поэтов — все это нужно Матери-Церкви лишь для того, чтобы помочь нам, людям, всеми силами нашего существа слиться воедино с Воплощенным Словом, распятым и воскресшим ради нас. Она желала бы, чтобы все мы стали как дети, подобно апостолам, если бы такое было возможно, внимавшим Его словам и видевшим Его чудеса, она желала бы, чтобы каждый из нас мог сказать, вместе с любимым учеником: «О том, что мы слышали, что видели своими очами и что осязали руки наши, свидетельствуем и возвещаем...» (Первое послание Иоанна)»¹ («Manrese», р. XV).

Ср. Как поется в известном негритянском духовном стихе: «Where you there, when they nailed Him to the tree...» («The Book of Negro spirituals»)².

Какая дьявольски мудрая установка у этих благочестивцев: добиться у своих воспитанников абсолютного ощущения реальности, настолько и до такой степени ощущая реальную правдивость, чтобы далее «разносить учение» в той степени убежденности, как если бы были живыми свидетелями путешествий, таинств, чудес и изложения догматов! Поражает глубокая продуманность и утилитарность этих на первый взгляд, казалось бы, оторванных в поднебесье мистических душ!

Каким же методом всего этого достигают?

В основном через приложение т.н. «tres potencias» Игнатия Лойолы («Meditación con las tres potencias»)³.

«Эти три способности души суть память, сознание и воля, или любовь. Память помогает мне вспомнить, сознание — вникнуть, воля — охватить всё» (Brou, р. 132).

1. Подчеркнуто мною — С.Э.

2. «Были вы там, когда распинали Его на древе...» («Книга негритянских духовных песнопений») (англ.).

3. ...«трех способностей души» [Игнатия Лойолы] («Размышление при помощи трех способностей души») (исп.).

На вхождение в «центральный образ» христианских мистерий требования ставятся не менее категорические. «Воплощение» в роль и образ здесь предписывается весьма исчерпывающее:

«Мы должны возродиться с Ним и в Нем, преобразиться с Ним и в Нем, умереть, быть погребенными, воскреснуть с Ним и в Нем, вознестись на небо и царствовать с Ним и в Нем» (Brou, p. 163).

Не забудем, что был период театра, когда здесь дело совпадало [с игрой] не только по методике, но и по теме и содержанию!

Самый процесс приложения состоит из meditation¹ и contemplation². Они различны по методу, и каждая из них служит для выполнения определенной части задачи.

1. ...размышления, медитации (франц.)...

2. ...созерцания (франц.).

С самого же первого момента надо здесь отметить то, что лезет навязчивой ассоциацией, как только произнесешь одно из этих слов, — а именно пассивную созерцательность и отвлеченность. Вопреки этим ассоциациям — это процесс крайней активности и невероятной конкретности. Именно на эту конкретность, осязаемость направлена вся устремленность, как мы показали выше. Отсюда и словесные обороты: медитируют не «об» или «по поводу» сцены из Евангелия. А — ее.

До определенной стадии, на которой, как мы также указываем, начинается расхождение нашей деятельности и медитации. Мы целимся к тому, чтобы накопленные аффекты «взорвались» в действие, в поступки, общение с партнером, в ансамбль, в пространство. Аскеты тоже добиваются «взрыва», но в другую область — в неактивные уже психические состояния «в себе», во внутрь, кульминирующие в том психическом «выходе из себя», которым дословно является состояние экстаза (ex—stasis).

«Когда память оживляет в душе воспоминание о некоей догматической или нравственной истине, сознание старается вникнуть в нее, а воля — подчиниться ей, привязаться, предаться ей всецело, — тогда мы говорим о медитации. Медитацию называют также Упражнением при помощи трех способностей души» [«Manrese», p. XI].

[Ср. со Станиславским:]

«Можно ли проводить главную тему сугубо рациональным образом? Нет, это не должен быть лишь сухой результат чистого умствования. Но тем не менее существенно, что это должен быть сознательный акт, рождаемый в процессе творческого осмысления сверхзадачи.

Что сказать об эмоциональной стороне? Она абсолютно нам необходима, необходима как воздух, как свет солнца.

И, наконец, воля, которая собирает воедино наше физическое и духовное бытие. Необходима и она»*.

«...мы живем на сцене эмоциональными воспоминаниями о подлинной, реальной действительности. Они минутами доходят до иллюзии реальной жизни. Полное, непрерывное забвение себя в роли и абсолютная, непоколебимая вера в происходящее на сцене хоть и создаются, но очень редко»*.

[Лойола учит:]

«Тему медитации следует определить заранее и выделить в ней два или три момента, на которых сосредоточивается память и каждый из которых содержит некое обстоятельство, заслуживающее внимания. В начале упражнения аскет направляет свою память, воображение и волю на предмет медитации. Этот вводный этап называется прелюдом. Память предоставляет два или три уже заготовленных ею момента, а воображение составляет из них некую картину, действуя без принуждения, однако же и не слишком на этом действии задерживаясь...

...Таким образом, душе, целиком захваченной этой темой, остается лишь вникнуть в нее, напитаться ею. Размышления, переживания, встречи или беседы... вот что неизбежно рождается от воспоминания или пристального взглядывания в нужный предмет...

Когда в памяти возникает вся совокупность жизни или какая-либо ее подробность, это не раздумье, а скорее созерцание... душа, погружившись в себя, видит, слышит, оценивает различные обстоятельства... из коих можно извлечь поучение, благостное волнение, назидание. Это созерцательное состояние называется приложением чувств, когда душа может напитаться вволю, без всякого вмешательства сознания... видеть, слышать, ощущать, чувствовать, как если бы воображаемое событие происходило перед нашими глазами и воздействовало на все наши телесные чувства.

В медитации участвует сознание, исследуя отвлеченную истину и стараясь убедить себя в ней, а в созерцании участвует душа, стремясь увидеть и услышать» («*Manrese*», р. XI—XIII).

Все интересующие нас пункты заключены здесь.

Материал говорит за себя.

Остается лишь обратить внимание на «монтажность» в самих предпосылках.

Человек («аскет») разбивается и собирается по признаку внутренних душевных сил и по признаку внешних чувств.

Цельность его духовной личности разлагается в три [способности души] (*tres potencias*) — память, сознание, воля. Каждая исполняет свою долю и снова собирается в единстве темы медитации.

Цельность его физической личности «разымается» по сферам органов чувств. Мы увидим, что каждая обрабатывается по-своему, путем создания образов зрительных, слуховых, обоняния, осязания и вкуса. Из всех этих отдельных образов, которые сами «возникают» (см. ниже), возникает обобщенный, уже для них окончательный образ действительно непреодолимой силы (см. еще ниже).

О том, откуда идет предпосылка к разъятию на части и новому воссоединению тела человека, мы покажем и разъясним дальше*. Здесь же отметим, что тут происходит не телесное его разъятие, а разъятие и воссоединение по комплексу «душевных сил» и сферам физических органов чувств.

1. ...уроку (лат.)...

Первый пункт, на котором мы остановимся, — это та прелюдия, о которой говорится выше.

Первый прелюд, — «примерно соответствующий *lectio*¹ у Людовика из Гранады», — состоит в том, чтобы «с помощью памяти представить в уме всю совокупность темы медитации».

Он, таким образом, соответствует вопросам и направленного внимания, концентрации и пр[очего] предпосылочного тренажа качеств, необходимых для самого выполнения упражнений, с одной стороны, и тому, что соответствовало бы «вхождению в круг», с другой стороны.

Нас сейчас занимает не это. Также нас не касается прелюд третьих, состоящий в молитве и приятии в себя божественного откровения. Этому соответствий в театральной практике нет, если не считать за это «интуитивную вдохновенность» в тех случаях, когда недалекие искусствоведы не способны дать этому явлению достаточных материалистических и марксистских изъяснений!

Зато второй прелюд целиком входит на равных правах и в предпосылки к сценической работе.

Называется он «*Le prelude de la composition du lieu*»². В таком виде он в равной мере абсолютно необходим актеру, вступающему на сцену и в область сценических чувств.

Св. Франциск Сальский пишет:

«...созидать некое место... значит приказать нашему воображению представить нам таинство, коему посвящена медитация, как если бы оно происходило на самом деле и в нашем присутствии. Например, если предмет медитации — распятие Христа, то вы воображаете, что находитесь на Голгофе и видите все свершенное и сказанное там в день Страстей Господних, или же, если вам угодно (это то же самое), вы воображаете, что распятие Христа, как описали его евангелисты, происходит там, где вы находитесь» (Brou, p. 115).

Таковы же указания Игнатия Лойолы, например, к «созиданию места» для рождественской медитации:

«*Второе вступление*. Представление места. Здесь следует обозреть путь от Назарета до Вифлеема, представляя себе его длину, ширину, ровен ли он был или шел по горам и долинам»*.

То есть реально предметно себе представить сперва путь к месту действия. Откуда, как и чем пришел. Затем — само место действия.

«Точно так же [следует] обозреть место или [точнее] пещеру Рождества, обширная ли она была или маленькая, низкая или высокая, и как была устроена?» («*Exercices*», [«*Manrese*»], p. 330)*.

«...если медитация имеет в виду событие из Евангелия, то его следует вообразить в той местности, где оно свершилось. Любопытный человек сделал бы так чисто инстинктивно, независимо от силы воображения. Святой Игнатий учит нас принимать в расчет этот инстинкт и пользоваться им...

2. ...«Вступление к созиданию некоего места» (франц.).

Созданный нами образ определенного предмета приковывает к этому предмету наш разум, не давая ему блуждать без цели. Если разум собьется с пути, это послужит ему ориентиром. И он сможет вновь оказаться там, откуда начались его странствия... Место, избранное для молитвы, например, церковь, может оказаться очень полезным тому, кто пожелает обуздать свое воображение. Такое же полезное воздействие может оказать место, куда мы переносимся мыслью, чтобы предаться умилению, — хлев в Вифлееме, гора Фавор, Тайная Вечеря. Самая строптивая из наших способностей будет укрощена, вследствие чего другие, высшие способности обретут большую свободу» (A.Brou, p. 114).

«После каждого упражнения надо тщательно разобраться, как оно было выполнено: если оно получилось... в будущем надо применять тот же метод. Если не удалось добиться желаемого, то следует выяснить, не было ли в этом собственной вины, и устранить произвольные причины неудачи (5-е примечание)* («Manrese», p. 14).

«Если человек, выполняющий Упражнение, наделен посредственным умом, то Наставник должен лишь точно и кратко изложить ему тему для медитации, бегло перечислив основные пункты и сопроводив каждый лишь очень кратким объяснением, чтобы Аскету пришлось самостоятельно доискиваться до сути, и результаты его поисков оказались бы для него более полезными... Тем не менее, если он будет нуждаться в более подробных объяснениях, то, как подразумевает святой Игнатий, их все же следует ему дать» («Manrese», p. XXXII).

«По-видимому, он понял, что не существует двух людей с одинаковым воображением. Можно внушить кому-то отвлеченные идеи, но не образы, в которые эти идеи облекаются. А потому обрамление медитации человек волен выстраивать по своей прихоти» (A.Brou, p. 114).

«Не следует забывать, что зрительные образы неустойчивы вообще, а особенно — те образы, что возникают по нашей воле или под действием чтения, поскольку они не являются результатом непосредственных ощущений, запечатлевшихся в памяти. Только эти последние обладают некоторой устойчивостью. Все прочие исчезают, как только разум, пробудившись от созерцания, начинает мыслить и рассуждать» (A.Brou, p. 117).

«Самый надежный метод для созидания места — это самостоятельный подбор и сочетание образов, хранящихся в нашей памяти. Второе примечание гласит: «То, что мы находим собственными усилиями, волнует нас больше, а следовательно, воздействует сильнее, нежели пришедшее извне»* (A.Brou, p. 121).

[У Станиславского]:

«Актер должен найти свою главную тему. Если, по какой-либо причине, он получает ее из чужих рук, то должен пропустить ее через себя, так, чтобы его эмоции прониклись ею.

Нельзя насильственно напитать актера чужими мыслями, за-мыслами, чужой эмоциональной памятью и чувствами. Важно, чтобы все это было индивидуально и соответствовало характеру персонажа, которого актер должен представить. Нельзя откармливать актера как каплуна. Задача режиссера — вызвать у актера стремление искать детали, которые вдохнут жизнь в его роль. Для интеллектуального анализа роли эти детали не потребуются. Они понадобятся актеру для воплощения конкретных целей»*.

Сопостави[м] с указаниями Directoire (NB. Director... Directoire!)*:

«Святой Игнатий согласен принять воображение за отправную точку, наравне с копилкой памяти. Говоря о Воплощении, он предписывает: «Увидеть три Божественных Лица как бы сидящими на престоле, созерцающими Вселенную и людей, которые умирают и низвергаются в ад. Услышать, что говорят эти Божественные Лица»* и т. д. Похоже на пересказ какой-нибудь мистерии XV века. Когда речь идет о Рождестве, он даже советует Аскету выбрать себе роль в воображаемом эпизоде... То есть он не просто соглашается ответить воображению определенное место, а даже активизирует его деятельность и использует его в своих целях.

Как же вышло, что эта деятельность почти полностью игнорируется в позднейших, неоднократно издававшихся трудах иезуитов, — у Дюпона, Ренева, Бюзе, Авансена и других? И Жером Нададь, и святой Франциск Борджиа говорят почти исключительно о размышлениях и переживаниях. Наверное все дело в том, что *воображением нельзя управлять*¹, что у каждого оно — свое, и присвоить себе чужое воображение — дело весьма затруднительное» (A.Brou, p. 172).

«Руководство учит также, что представление места помогает сосредоточить внимание, а с другой стороны, оно пробуждает душу. Итак, это первое из упражнений для наших способностей...

Однако следует выполнять определенные условия. Представление места должно совершаться, так сказать, в духе молитвы. Детали, из которых будет складываться это воображаемое обрамление, должны выбираться среди тех, что изначально располагают к размышлению, к переживанию. Представление места порождает некий образ, а вместе с образом — некое чувство, сообразное с темой молитвы. Я вижу Тайную Вечерю, но непременно с символическим обрядом — омовением ног ученикам. Я вижу Голгофу, но со всеми ее ужасами, с ревушей и богохульствующей толпой, а видеть это, смотреть на это уже значит предаваться медитации» (A.Brou, p. 114).

«Это делается двумя способами, которые указывает нам святой Франциск Сальский. Чтобы оживить страницу Евангелия, можно либо перенестись в прошлое, либо наложить это прошлое на настоящее. В обоих случаях мы найдем себе место среди пастухов, преклонивших колена перед рождественскими яслями, в общем, среди зрителей.

И тогда нашему мысленному взору предстанет не просто место, а целая сцена. Мы последуем за Христом, который идет по Гали-

1. Подчеркнуто мною — С.Э.

лее, проповедуя и исцеляя; мы будем среди толпы и услышим Его призыв... Мы будем смотреть, как Он сидит с учениками, кроткий, приветливый, прекрасный, и будем внимать Его наставлениям» (A.Brou, p. 120).

«...Для этой мысленной локализации иногда можно будет воспользоваться познаниями в археологии и в географии: но чаще вся эта эрудиция будет лишь попусту загромождать ум, не принося пользы душе... Для того, чтобы плодотворно мыслить Евангелие, совсем необязательно ездить в Палестину. Условный интерьер Фра Анджелико подойдет для этого гораздо больше, чем псевдоисторическая реконструкция Джеймса Тиссо*. По крайней мере, колоритные детали не будут отвлекать от главного. А достоверность костюмов тут не имеет значения... Если только она не способствует религиозному рвению...

Отсюда и совет, который можно прочесть во многих старых руководствах («Directorium» 1591 года). Они предлагают воспользоваться какой-нибудь известной картиной, привязать таинства к такому месту, которое нам уже знакомо, к тому, в котором мы сейчас находимся» (A.Brou, p. 117).

«Игнатий побывал в святых местах; некоторые подробности заинтересовали его. Он даже был избит за то, что вернулся на Масличную гору с единственной целью: выяснить, в какую сторону повернулся Спаситель, возносясь на небо. Но ничего такого нет в его Упражнениях. Он говорит только: «Представить себе дорогу из Вифании в Иерусалим, узкая она или широкая, ровная или нет, и так далее; а также место, где происходила Тайная Вечеря, просторно оно или нет, какой оно формы... Увидеть дорогу от горы Сион в Иосафатову долину, а также сад, насколько велик он в длину и ширину, какой он формы»*...» (A.Brou, p. 121).

В «Le Directoire officiel des Exercices»¹ (1599, гл. IV, п. 7) сказано только:

«Что касается представления места, то никоим образом не следует отдавать этому слишком много времени, напрягать ум. Это не главный результат медитации, а лишь средство его достижения...» (A.Brou, p. 114).

«Не следует чересчур вдаваться в подробности, например, думать цвет волос Богоматери, форму ее лица и тому подобное, а лишь все в целом... и бегло...» — [говорит] Святой Франциск Сальский» (A.Brou, p. 173).

Обратите внимание:

«мыслить Евангелие», «думать цвет волос»,

а не «мыслить о Евангелии», «думать о цвете». То есть думать не по поводу, а самый факт, [мыслить] само [Евангелие].

Таковы элементы метода, а вот наиболее наглядные и увлекательные образцы его практического приложения.

Ограничиваюсь тут двумя примерами — экзерцициями, касающимися ада, и экзерцициями на смерть.

1. ...«Официальное руководство к Упражнениям» (франц.)...

Из первой экзерциции на Ад беру только последнюю, пятую, годящуюся быть вводной, но для второй экзерциции.

Вот средства вызвать ощущение вечности:

«Сколько лет или веков грешник будет заключен в преисподней?»
— *Всегда.*

Сколько лет или веков, обливаясь слезами, будет он терзаться раскаянием и отчаянием?

— *Всегда.*

Сколько лет или веков будет он терпеть общество демонов?

— *Всегда.*

Сколько лет или веков будет он гореть в пламени?

— *Всегда.*

Неужели Бог никогда не сжалится над его несчастьем?

— *Никогда.*

Неужели в его мучении никогда не настанет перерыва?

— *Никогда.*

Неужели он никогда не испытает ни малейшего облегчения?

— *Никогда.*

Всегда — никогда. Дайте волю воображению... прибавьте года к годам, века к векам; представьте, что их такое же множество, как листьев в лесах, как песчинок на берегу Океана... как капель воды в морях. И все равно вы еще не приблизитесь к значению этих двух слов: всегда — никогда!..» («Manrese», р. 122–131).

Если это пример умелого построения умозрительного и отвлеченного представления «о вечности», решаемого через конкретные области его приложения, то вот классический пример из «application des sens»¹ в аффективном создании образа Ада:

«Второе упражнение на Ад

Приложение чувств

Первое вступление. Представление места. Здесь следует представить себе протяженность, ширину и глубину ада...

Приложение зрения. Представьте мысленно громадный адский костер... души, заключенные в горящие тела, как в вечную тюрьму... демонов, которые терзают их без передышки...

Приложение слуха. Вслушайтесь в стоны... вопли... крики ярости... богохульную брань... проклятия, которыми обмениваются грешники...

Приложение обоняния. Ощутите себе запах пламени... серы... зловоние, исходящее от омерзительной, непомерной кучи гниющих трупов...

Приложение вкуса. Вкусите мысленно всю горечь, какая только может быть в слезах... в сожалениях... в угрызениях совести... в отчаянии проклятого...

Приложение осязания. Прикоснитесь к этому лютomu пламени, которое в аду пожирает не только тела, но даже и души...*

Каково? Сможете ли вы провести несколько часов в таком вечном костре?...

1. ...«приложения чувств»> (франц.)...

И в завершение задайте себе следующие вопросы:

1. Чьи души терпят мучения в аду?
2. Какие мучения они терпят?
3. Почему они терпят мучения?
4. Какой путь привел их в ад?» («Manrese», p. 122–126).

«Первое упражнение на Смерть»

Первое вступление. — Перенеситесь мысленно к постели умирающего... к краю могилы, зияющей в ожидании гроба, или на середину кладбища...

Первое соображение. Что такое смерть?

Умереть значит проститься со всеми вещами в этом мире — проститься с вашим состоянием, — проститься с вашими титулами, — проститься с вашим положением в обществе, — проститься с вашими удовольствиями, — проститься с вашими друзьями, — проститься с вашей семьей, — проститься с частью самого себя, с вашим телом... и самое тяжкое, самое горестное прощание... прощание навек с этим миром.

Умереть значит быть покинутым всеми, кого вы покидаете... с вашими друзьями, с вашими знакомыми, которым больше нет до вас дела... вашими наследниками, которые будут упоминать о вас только в своих пререканиях из-за наследства... с самими дорогими вам родственниками, которые вскоре устанут лить слезы и не удостоят вас даже мимолетным воспоминанием...

Умереть значит уйти из своего дома и быть брошенным в тесный глубокий ров... ждать Судного дня под могильным камнем, в гробу, на глубине шести футов под землей... не имея другой одежды, кроме савана... и другого общества, кроме гадов и червей... и других титулов, кроме надписи на надгробии, которую мало кто прочтет и которую вскоре изгладит время!

Умереть значит перейти в состояние самое унижительное, самое близкое к ничтожеству... оказаться в самом глубоком одиночестве, какое возможно, в котором не увидишь ничего, даже собственного разложения, не услышишь ничего, даже медленной работы грызущих нас червей, когда мы гнием и служим пищей самым омерзительным гадам, мало-помалу распадаясь на куски и превращаясь в кучу смердящей гнили...

Второе соображение. Должен ли я умереть?

...на все вопросы, которые можно задать касательно вас, отвечайте

Возможно.

Будут ли у вас большое состояние, большие способности, долгая жизнь?

Возможно.

Выйдя отсюда, где вы проводите время в размышлении и молитвах, долго ли вы останетесь в состоянии благодати?

Возможно.

Будете ли вы в мире с Господом, когда настанет ваш последний час?

Возможно.

Спасетесь ли вы?

Возможно.

Но вы умрете?

Да.

Настанет ли для вас день, когда вы выйдете из вашего дома, чтобы больше туда не вернуться... когда вы опуститесь в могилу, чтобы больше оттуда не выйти?

Да.

Настанет ли для вас день, когда по вам зазвонит погребальный колокол, когда ваше имя занесут в список мертвецов, когда рабочим прикажут сделать вам гроб и могильный камень, а вашим слугам — унести вас из вашего дома в могилу?

Да.

И наконец, сойдете ли вы под землю, чтобы там сгнить, быть съеденным червями и обратиться в прах? и т. д.

Разумеется, да!

Третье соображение. Скоро ли я умру? и т. д.

Четвертое соображение. Когда я умру?

...сколько пугающе неизвестного у смерти:

1. *В каком возрасте вы умрете?..*

В старости... в зрелом возрасте... в юности...

2. *Какой смертью вы умрете?..*

Умрете ли вы внезапно, не успев подготовиться?

Умрете ли вы от болезни, которая убивает постепенно, однако лишает разума?...

Умрете ли вы от приступа жестоких болей?..

Или от падения с высоты?..

Или в пожаре?..

Или под ножом убийцы?..

3. *Где вы умрете?*

Умрете ли вы с своим доме или в чужом?.. за столом... за игрой... в театре... в церкви?

Умрете ли вы в своей постели или в тюрьме... или на эшафоте?

4. *Когда вы умрете?*

Через десять лет? А почему бы и не в этом году? А почему бы и не в этом месяце? на этой неделе? почему бы и не сегодня?

5. *Чем вы будете заниматься перед смертью?*

Любое из ваших занятий может оказаться последним.

Вы молитесь, так почему бы смерти не сразить вас за молитвой?

Вы занимаетесь наукой, так почему бы смерти не сразить вас за учеными занятиями?

Вы предаетесь сну, так почему бы этому сну не стать вечным?..

Нет такого слова, нет такого движения, за которыми не могли бы последовать молчание и неподвижность смерти...

6. И наконец, в каком состоянии вы умрете?... Та же неизвестность...

Пятое соображение. Сколько раз я умру? Только один раз: и т. д...

Второе упражнение на Смерть

Первое созерцание. Ваша агония.

Приложение зрения. Вы видите:

1. Ваше жилище, едва освещенное слабым лучом дневного света или тусклым огнем лампы... Ваше ложе, которое вы покинете лишь для того, чтобы лечь в гроб... все вещи, которые окружают вас и словно говорят вам: Так значит, ты покидаешь нас, и покидаешь навсегда!..

2. Людей, которые вас окружают... мрачных, молчаливых слуг... ваших близких, которые в слезах говорят вам последнее «прости»... служителя Бога, который молится возле вас...

3. Самого себя, распростертого на ложе страданий... постепенно утрачивающего все чувства и способности, в жестокой борьбе со смертью, которая отторгает вашу душу от тела...

Приложение слуха.

Вслушайтесь в однообразный стук маятника, который отсчитывает ваши последние часы и каждым движением говорит вам: вот ты еще на одну секунду приблизился к суду Всевышнего...

...В ваше тяжелое, прерывистое дыхание, в ужасный хрип, за которым следует последний вздох...

... В приглушенные рыдания тех, кто вас окружает... в молитвы священника, которые слышатся среди всхлипываний...

Приложение вкуса.

Представьте себе всю горечь, какую заключает в себе агония умирающего...

В настоящем, как горько расставаться с вашим имуществом... с вашим высоким положением... с вашими удовольствиями... с вашими друзьями ... с вашими близкими... с вашим телом!... в тоске... в печали... и страхе, которые одолевают человека в последнюю минуту жизни!

В прошлом, как горько вспоминать прошедшую жизнь, где было столько измен... столько безответных привязанностей... столько тяжких грехов... столько позорных поступков...

В будущем, как горько думать о предстоящем суде, на котором вы ответите за все ваши дела...

Приложение осязания.

... вообразите, что прикасаетесь к собственному телу, которое скоро будет лишь трупом... какие холодные у вас ноги!.. А иссохшие от болезни руки уже коченеют!..

...как тяжело вздымается грудь от неровного дыхания, которое скоро затихнет совсем!..

... а биения сердца уже почти не слышно...

... изможденное лицо заливают холодный пот!..

Вам ведь приходилось видеть в таком состоянии умирающих друзей и близких? А в скором времени друзья и близкие увидят в таком состоянии вас!..

... (Если приложение какого-либо чувства либо не представляет особого интереса, либо не подходит к данной теме, его следует опустить. Так, здесь опущено *приложение обоняния*)...

Третье упражнение на Смерть

Третье созерцание. Ваше состояние после смерти.

Первое и второе вступления. Те же самые.

Приложение зрения. Вы видите:

1. Ваше тело через несколько минут после смерти, одетое в саван, платок, которым прикрыли искаженное предсмертной судорогой лицо,...

Вокруг вас... молятся друзья, родственники и священник, преклонивший колено возле ваших скорбных останков.

...Писец заносит в книгу день и час вашей кончины... такой-то покойник... в таком-то году... в такой-то день и такой-то час...

...Слуги заняты приготовлениями к вашим похоронам... и т. д.

2. На следующий день после смерти... ваше безжизненное тело отдано служителям смерти... заключено в гроб... покрыто погребальной пеленой... его выносят из вашего жилища... печально ставят у подножия алтаря... священник сопровождает его к последнему приюту, имя которому — могила...

Внимательно смотрите на это унылое пространство, где глаз не различает ничего, кроме могил... на разверстую могилу, куда опускают ваш труп... на священника, который благословляет вас в последний раз... на ваших близких и друзей, которые с ужасом глядят на это зрелище... на могильщика, который завершает сцену, насыпая на ваш гроб землю, смешанную с остатками человеческих костей.

3. Через несколько месяцев после смерти посмотрите на надгробный камень, уже потемневший от времени... на надпись, которая уже начинает стираться... а под камнем, в гробу, который разваливается на куски, — ваше тело: черви гложут разлагающуюся плоть... руки и ноги отпадают от туловища... тлеют кости... Вот что осталось от тела, которое вы так любили!

Приложение слуха. Снова побывайте в различных театрах или же устройте сами себе спектакль... Слушайте.

1. Унылый звон колокола, возвещающий о вашей кончине и поручающий вашу душу молитвам прихожан...
2. Молитвы, которые читают у вашего смертного одра...
3. Разговоры слуг, которые обсуждают вас...
4. Как друзья и родные делятся друг с другом размышлениями о вашей смерти и утешают друг друга в скорби...
5. Как пришедшие в дом гробовщики говорят о вас с холодным безразличием...
6. Церковные песнопения во время траурной церемонии...
7. Разговоры тех, кого долг, дружба или требования приличия заставили присоединиться к похоронной процессии...
8. То, что говорят о вас в обществе после вашей смерти...

Приложение обоняния и осязания.

Вообразите, что вдыхаете запах, исходящий от вашего тела, когда душа покидает его... ужасный смрад, который оно стало бы распространять, если бы его вынули из гроба через несколько месяцев после смерти...

Вообразите, что прикасаетесь к сырой земле, куда вас сбросили... к савану, от которого остались лохмотья... к голому черепу, который был вместилищем ваших мыслей... к отвалившимся от туловища рукам и ногам, которые прежде повиновались вашей воле... в общем, к той куче гнили, которая образуется под могильным камнем через несколько месяцев и на которую страшно даже взглянуть...

Во время этой омерзительной сцены спросите себя: что значит здоровье... что значит состояние... что значат привязанности этого мира... что значат наслаждения чувств... что значит сама жизнь...

Суета сует и всяческая суета...» («Manrese», p. 126–144).

[Сравним со Станиславским:]

«Иногда волна бессознательного, едва коснувшись актера, уходит прочь. А бывает, что она оmyвает его целиком и уносит в свои глубины.

Все, о чем я вам сейчас говорю, находится в области не разума, а чувств. Вам легче будет почувствовать, чем понять мою мысль. Посему, лучше вместо долгих объяснений я приведу в пример один эпизод из моей жизни, который помог мне самому понять суть состояния, о котором я веду речь...

Давно, на одной из вечеринок у знакомых, мне проделали шуточную «операцию».

Принесли большие столы: один с якобы хирургическими инструментами, другой — пустой — «операционный». Устлали пол простынями, принесли бинты, тазы, посуду. «Доктора» надели халаты, а я — рубашку. Меня понесли на «операционный» стол, «наложили повязку» или, попросту говоря, завязали глаза. Больше всего смущало то, что «доктора» обращались со мною утрированно нежно, как с тяжело больным, и что они по-серьезному, по-деловому относились к шутке и ко всему происходившему вокруг.

Это настолько сбивало с толку, что я не знал, как вести себя: смеяться или плакать. У меня даже мелькнула глупая мысль: «А вдруг они начнут по-настоящему резать?» Неизвестность и ожидание волновали. Слух обострился, я не пропускал ни одного звука. Их было много: кругом шептались, лили воду, звякали хирургическими инструментами и посудой, иногда гудел большой таз, точно погребальный колокол.

«Начнем», — шепнул кто-то так, чтоб я слышал.

Сильная рука крепко стиснула мою кожу, я почувствовал сначала тупую боль, а потом три укола... Я не удержался и вздрогнул. Неприятно царапали чем-то колючим и жестким по верхней части кисти, бинтовали руку, суетились; падали предметы.

Наконец, после долгой паузы... заговорили громко, смеялись, поздравляли, развязали глаза, и... я увидел лежащего на моей левой руке грудного ребенка, сделанного из моей правой запеленатой руки. На верхней части ее кисти нарисовали глупую детскую рожицу.

Теперь является вопрос: были ли мои тогдашние переживания подлинной правдой, сопровождаемой подлинной верой, или же то, что я испытывал, правильнее было бы назвать «правдоподобием чувства»...

Среди тогдашних чувствований выпадали моменты полного переживания, во время которых я ощущал себя, как в действительности. Были даже предчувствия предобморочного состояния, — конечно, на секунды. Они проходили так же быстро, как появлялись. Тем не менее, иллюзия оставляла следы. И сейчас мне кажется, что испытанное тогда могло бы произойти и в подлинной жизни. Вот как я впервые почувствовал намек на то состояние, в котором много от подсознания, которое теперь я так хорошо знаю по сцене»*.

Если весь отрывок — в прямой методологической перекличке с «Упражнением на Смерть», то последний абзац буквально [совпадает] с выше приведенным отрывком из A.Brou: «Мы должны возродиться с Ним и в Нем, преобразиться с Ним и в Нем, умереть, быть погребенными, воскреснуть с Ним и в Нем, вознестись на небо и царствовать с Ним и в Нем» (A.Brou, p. 163).

Например: «Но тогда то, что можно было бы назвать целостным Иисусом, Христос и его мистическое тело, Христос в его слиянии с Церковью, голова, соединенная с туловищем, еще не образовалось» (p. 162).

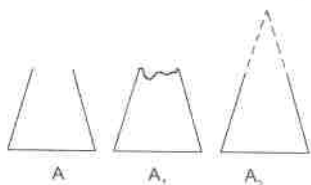
И далее: «После головы пострадать надлежит другим членам тела...»

С другой стороны интересно, что для эмоций более «грубого письма», более примитивных и лапидарных, сохраняется то же условие. Еще Джемс* обратил внимание на обстоятельство, которое он свел в парадоксальную формулу: «Мы плачем не потому, что мы грустны, а мы грустны потому, что плачем». Этот вывод строился на учете того явления, что можно возбудить эмоцию, приняв те ха-

ракетные для нее движения и положения, которые ей обычно сопутствуют — точнее: в которых она имеет обыкновение выражаться и в которых она воплощается.

Каков закон под этим явлением, здесь это вовсе неважно. Каждая психологическая школа может совершенно точно и совершенно согласно своим принципам объяснить это явление. Это может будить цепь ассоциаций, вызывающих эмоции, — скажут одни. Эти признаки могут включить рефлекс, — скажут другие. Здесь имеет место закон — *pars pro toto*, где *pars* — частный ракурс или положение, характерное для эмоции, непременно вызовет ощущение *toto* — то есть в данном случае переживание всего комплекса эмоции.

Наконец и «гештальтеры» могут сказать*, что по двум-трем деталям, свойственным той или иной общей картине (*Gestalt*) проявления эмоции, человек непременно должен достроить эту картину. Ну а поскольку эта картина есть некое состояние, а процесс в данном



случае внутри чувств самого строителя [есть] *der Gestalt* — это будет переживанием соответственной эмоции. Это прямо совпадает с исходным экспериментом (*Gestalter*), согласно которому всякий нормальный человек, столкнувшись с фигурой А на рис[унке], непременно мысленно дорисует ее не до какого-нибудь A_1 , а до точного треугольника A_2 , обнаруживая при этом врожденную склонность к гештальтерству.

Любое объяснение будет совершенно так же верно и совершенно так же неверно, как те принципы школы, на базе которых это объяснение будет сделано. Но самый факт даже более несомненен, чем может показаться. Именно он настолько глубок в эмпирическом опыте, если и не в осознании этого явления, что на ранних ступенях культуры ему приписывается масштаб, выходящий даже за пределы эмоциональной жизни и переживаний отдельного субъекта. Действительно, на экспансии ощущения этого явления во многом строятся принципы того, что называется «симпатической магией». Я не буду загромождать текст выписками из Фрэзера или Леви-Брюля*. Приведу лишь иллюстрацию этому из собственного опыта. В Мексике, в частности на Юкатанском полуострове, где великолепные развалины тысячелетних городов Чичен-Итца и Ушмал, до сих пор в порядке обряда сохранилась древняя магическая операция на время засухи. В чем она состоит? Заметив, что с периодом дождей оживает вся природа, в частности, бодро начинают петь птицы и появляются лягушки, потомки древних майя поступают следующим образом. Если дожди заставляют себя ждать слишком долго, то одни из жителей забираются на низкорослые деревца полуострова и... поют, подражая птицам. Другие забираются в высокую высохшую траву и голосом подражают лягушкам. Сейчас это скорее обычай, к которому отношение лишь наполовину серьезное. Когда-то же это входило в целую систему магических операций, призванных к тому, чтобы через совокупность деталей явления вызвать появление самого явления.

Появления дождя в результате подобных манипуляций мне наблюдать не приходилось. Однако явление, отмеченное Джемсом, — отнюдь не как базу для некоего учения или доказательство правильности его системы психологии! — всякий из нас может наблюдать за самим собою сколько угодно. Интересно, что это было сделано еще очень задолго до Джемса. И мало того — это явление было расценено как средство «добычи» эмоций как раз на том участке, который нас интересует: на актерской игре и методах включения актера в то эмоциональное состояние, которое ему в данный момент нужно. Это любопытное высказывание, почему-то совершенно не пользующееся такой же популярностью — в приятии или отрицании, — как тезисы из «Парадокса об актере» Дидро, принадлежит Лессингу*. Он занимался вопросом сценических переживаний. Писал о самой спорности этого вопроса («...у актера действительно много чувства, а между тем будет казаться, будто его нет у него. Чувство вообще составляет одну из самых спорных сторон в даровании актера»*).

В одном из писем к своему другу Мендельсону* он пишет о произвольных и непроизвольных проявлениях актера. То есть о тех, которые подчинены воле, и о тех, которые сами возникают из правильного переживания ситуации:

«Какая-то часть жестов постоянно находится в распоряжении актера, и он может в любой момент воспроизвести их. Эти проявления представляют собой изменения состояния тех элементов тела, для всяческой модификации которых оказывается достаточным одного волевого усилия актера. Однако для большей части актерских проявлений, причем именно тех, по которым как раз и видно настоящего актера, требуется больше чем просто напряжение воли, а именно наличие некоего состояния души, вызывающего непроизвольное, свободное от усилий актера то или иное изменение его тела...»

Однако Лессинг не останавливается на этом и ищет того, как путем произвольных движений, действий и поступков можно добиться того, чтобы «возникали» непроизвольные проявления действительно переживаемой эмоции. Здесь Лессинг в том же 3-м [разделе] «Гамбургской драматургии» профессионален и техничен до грубости. Описав два типа актеров — переживающего, но не способного обнаружить свои чувства в действии, и не переживающего, но способного в движениях воспроизводить чужие эмоции, — он описание последнего снабжает очень любопытными, чисто джемсовскими соображениями. Из двух зол он отдает предпочтение меньшему — второму:

«Несомненно, этот последний актер, несмотря на свое равнодушие и холодность, все-таки для сцены гораздо полезнее первого. Если он довольно долгое время только подражал другим, то наконец у него образовался известный запас небольших правил, по которым он уже сам начинает действовать и соблюдая которые он

1. Подчеркнуто мною — С.Э.

вырабатывает в себе (в силу того закона, по которому известные душевные изменения, вызывающие перемены в положении тела, с своей стороны, подвергаются воздействию этих перемен)¹ известного рода чувство, которое, правда, не может быть так положительно и пылко, как то, источник коего кроется в душе, но все-таки настолько сильно в момент игры, что может вызвать некоторые невольные телесные изменения. А мы почти только по одной их наличности думаем иметь возможность надежно судить о внутреннем чувстве. Положим, что такой актер должен изобразить самое крайнее проявление гнева. Допустим, что он даже неправильно понимает свою роль, что он не может ни достаточно уяснить причин этого чувства, ни живо представить их себе, чтобы привести свою душу в состояние гнева. И я говорю: если только он обучился самым грубым проявлениям гнева у актера, проникнутого истинным чувством, и верно умеет подражать им: порывистой походке, топанию ногами, грубому тону голоса, то визгливому, то желчному, движению бровей, дрожанию губ, скрежетанию зубами и пр., — если он, повторяю, хорошо подражает только этим вещам, которые можно перенять, то через это душа его придет непременно в то смутное состояние гнева, которое, с своей стороны, подействует на тело и вызовет в нем те самые изменения, которые зависят не от одной только воли. Лицо у него запылает, глаза заблестят, мускулы напрягутся, — одним словом, он будет нам казаться в самом деле гневающимся, хотя на деле этого нет, да он ни в малейшей мере и не понимает, зачем это нужно»^{*}.

И, наконец, есть у Лессинга еще одно вовсе решительное высказывание по этому поводу. В нем он свои положения расширяет уже за пределы, которые он сам себе в этом вопросе поставил. На смену высказыванию почти ироническому, малоодобрительному и во всяком случае лишь частично принимающему эти положения, мы находим у того же Лессинга утверждения прямо отпугивающей категоричности:

«Я считаю, что если актер сумеет воспроизвести все внешние приметы и признаки, все изменения тела, о которых мы знаем по опыту, что они выражают нечто определенное, то его душа благодаря оказываемому на нее чувственному воздействию сама по себе перейдет в состояние, соответствующее его движениям, позам и голосу. Обучение специальному механическому воспроизведению этих внешних проявлений по системе, в основе которой лежат непреложные правила, существование которых, впрочем, часто подвергается сомнению, есть единственно верный способ постижения актерского мастерства» (см.: Karl Bühler, «Ausdruckstheorie»², Jena, 1933, S. 31.)

Мне совершенно не хочется входить в оценку (отрицательную, конечно) чрезмерной механистичности подобной «системы» актерского воспитания. Литература, защищающая эти принципы, и полемизирующая с ней литература другой точки зрения, высшей точкой

2. ...Карл Бюлер,
«Теория выразительности» (нем.)...

которой служит система Станиславского, — и так более чем обширны.

Меня интересует как в первой, так и во второй совсем иное. А именно то, что объединяет обе точки зрения. Затем внутри этого объединяющего момента, — то, что их в нем различает. И тут-то оказывается, что объединяет их именно тот монтажный принцип, о котором мы говорили. Действительно. Что мы имеем в случае Lessing—James?

Некоторое целое — законченное выразительное проявление действительно переживающего человека (актер или человек в жизни) — разлагается на элементы. Эти элементы воспроизводятся во всей возможной полноте («все внешние приметы и признаки, все изменения тела»). И из сочетания таковых возникает новое явление, высшее по разряду — действительно эмоциональное состояние. Мы очень обстоятельно показали, что вся система Станиславского проникнута совершенно тем же конструктивным принципом.

В чем же разница? Разница в тех элементах, которые, сочетаясь, создают новое качество нового единства — эмоцию. В случае Lessing—James это грубо внешне двигательные элементы, характерные для эмоций. В случае Станиславского — это более тонкая материя аффективных воспоминаний или предлагаемых обстоятельств etc.

В первом случае это воспоминания двигательные, то есть низших форм движения. Во втором — воспоминания аффективные, то есть более высокой формы движения — эмоции. Как в первом, так и во втором случае это не просто воспоминания, а производимые воспоминания.

В одном случае — движения тела, известные из опыта.

В другом — движения души, тоже известные из аффективного опыта. Причем самый способ вызывания и этих подсобных состояний вызывается монтажом предлагаемых обстоятельств. Все эти соображения дают нам возможность считать обе системы, вернее, тенденции, лежащие в основе бесчисленных систем, непременно группирующихся то в одну сторону, то в другую, — не только вообще противопоставленными, но противопоставленными так, как, всегда взаимно исключаясь, стоят разные последовательные фазы развития.

Другими словами, система Станиславского в отношении системы Джемса—Lessing'a находится в стадияльной связи. Не только сами эмоции, соответственно «управляемые» (в равной мере «обходным» путем) тем или иным методом, стадияльны между собою по степени своей тонкости и совершенства — более грубые по содержанию и менее совершенные по воплощению в первом случае, — но и сами методы находятся в такой же стадияльной связи. Психотехника типа системы Станиславского является более высокой фазой развития на пути одних и тех же общих принципов. Это в известном смысле должно было бы класть предел и

спорам о методе в этом вопросе актерской техники, примирив спорящих на этих стадияльно-исторических положениях. К сожалению, я вынужден, однако, сместить венец высшей стадии, первенства и беспрецедентности [с] системы Станиславского, так как она по линии своей психотехники имеет не менее систематизированного предшественника. Кстати сказать, опередившего по времени и Джемса и Лессинга. Методической кропотливостью превосходит, пожалуй, всех вместе взятых. Единственным «но» является в ее случае то, что она связана с эмоциональной жизнью, тоже искусственно экзальтируемой, но не в театральных целях и не в видах на демонстрацию своих эмоций.

[Действительно, наблюдения Джемса перекликаются с наставлениями Лойолы.]

Напомним эти положения из его книги — William James, «Psychology», хотя бы по изданию New York, Henry Hol and Company, 1892, глава «Emotion», p. 375–379:

«Ощущение простейших эмоций обусловлено телесным выражением. Принято считать, что восприятие какого-либо факта возбуждает в сознании аффектацию, называемую эмоцией, которая получает телесное выражение. Я, напротив, полагаю, что телесные факторы следуют непосредственно за восприятием раздражителя, а наше ощущение этих факторов и есть эмоция. Здравый смысл говорит, что, когда мы что-нибудь теряем, то скорбим и плачем, при виде медведя пугаемся и стараемся убежать, когда нас обижают, впадаем в ярость и пытаемся наказать обидчика. Согласно моей гипотезе, этот порядок следствия некорректен; душевные состояния не следуют непосредственно одно за другим, между ними встает телесное выражение состояния. Таким образом, правильнее выразиться следующим образом: мы жалеем себя, потому что плачем; яримся, потому что нападаем; пугаемся, потому что дрожим, а не плачем, нападаем и дрожим, потому что жалеем себя, яримся или пугаемся. Если бы телесные состояния не следовали непосредственно за восприятием, последнее носило бы чисто интеллектуальную форму, чистую, бесцветную, лишенную эмоциональной теплоты. Тогда при виде медведя мы сочли бы за лучшее убежать, на обиду считали бы себя в праве нанести ответный удар, но не чувствовали бы при этом страха или ярости».

«Определенные перцепции безусловно производят телесные реакции, своего рода непосредственное физическое воздействие, предшествующее возникновению эмоции или эмоциональной идеи».

«Лучшим доказательством того, что непосредственной причиной эмоции является физическое раздражение нервных окончаний, являются примеры патологий, при которых эмоция не имеет объекта... В любом сумасшедшем доме можно наблюдать случаи немотивированного страха, ярости, меланхолии или замкнутости... Следует предположить, что нервный механизм бывает настолько лабилен в каком-то одном эмоциональном направлении, что практичес-

ки любой раздражитель (каким бы незначительным он ни был) приводит его в движение и порождает определенный комплекс чувств, из которых состоит психическое тело эмоции».

«Каждое телесное движение, каким бы оно ни было, явно или незаметно ощущается в тот момент, когда оно происходит... Масса затемняющих факторов мешает нам беспристрастно и полно репродуцировать целостное выражение какой бы то ни было единичной эмоции. Мы можем ухватить произвольное мышечное движение, но не способны зафиксировать изменения в кожном покрове, железах, сердце и прочих органах».

«Существеннейший момент моей теории... состоит в следующем: когда мы воображаем некую сильную эмоцию, а затем пытаемся абстрагировать от нее все ощущения ее телесных симптомов, то обнаруживаем, что за ней не остается никакого «душевного наполнения», из которого может быть соткана эмоция, и все, что нам остается, — холодное, безразличное состояние интеллектуального восприятия».

Может быть, здесь же кстати упомянуть ту область, в которую, на мой взгляд, с особенной пользой следует отнести наблюдения Джемса. Подмечены они, несомненно, правильно, вне зависимости от ценности на сей день его умозаключения по поводу них. Что актерское мастерство и его теория никак не могут целиком базироваться на этом явлении, столь же очевидно, сколь очевидно и то обстоятельство, что в известной мере это явление способствует аффекту и входит в состав эмоционального аффекта у актера. (Необходимость воссоздания полной картины всех симптомов здесь даже и не необходима, ибо и здесь властвует закон *pars pro toto*, который заставляет по двум-трем верно схваченным «приметам» достроиться остальным, необходимым до полной картины, чему еще способствует уже по ним первоначальным начавшаяся появляться эмоция.)

Основное же поле приложения описанного Джемсом явления — конечно, зритель. Через воспроизведение того, что он видит, он от «немотивированных» для него положений, возникших в нем только имитационно, приходит в состояния нужной эмоции. И тот факт, что подражание у него не развернуто (как у ребят в театре) во все богатство движения, производит двоякий эффект: он интенсифицирует интеллектуальную сторону эмоционально воспринимаемого факта. Воспринимает же менее эмотивно, чем дети, целиком разворачивающие имитацию. Степень же развернутости — залог эмотивности реакции. Степень же свернутости — интеллектуальность. И то и другое — по James'у*.

Интересно, что и в этом отношении мы находим «перекличку» с «Манресой», которую мы разбирали выше.

«Ораторианцы предпочитают рассматривать не действия, а состояния: состояние младенца Иисуса, состояние молящегося Иисуса, состояние Иисуса — священнослужителя и жертвы, — искать в

нем не столько то, что свершается, сколько то, что длится, что вечно... Но это не меняет дела, поскольку предмет созерцания — тот же самый...

И все же мы спросим: можно ли размышлять о состояниях, не касаясь действий, и размышлять о действиях, не затрагивая состояний? Ведь действия помогают «осуществить» состояния. Состояние пребывает в неопределенности, пока не проявит себя в действиях, через действия, посредством действий. Кроме того, размышляющий о действиях знает, или хотя бы смутно чувствует, что действие выражает некое неизменное состояние, глубокую сердечную склонность... слиться с состоянием Иисуса значит слиться с Его деяниями, значит действовать в согласии с Ним» (A.Brou, p. 170–171).

Очевидно, что никакая «тематическая» общность здесь не имеет места. Но столь же правильно и то, что здесь присутствует столь же острое ощущение той формы представлений, которая даст наиболее аффективно динамизирующий эффект.

Жест и композиция (практикум)

Значимая схема в композиции* есть пластический сколок (отражение) поведения — движения, через которое *телом* выражается — воспроизводится — витающий перед автором образ или ощущение образа.

По существу, *росчерк жеста и есть* уже композиционная схема. Реализуется он не только *прямым слепком*, а разными способами переложения — уже разными *комбинационными средствами*. (Как объемная фигура, распадающаяся в проекции.)

Ср. [то, что пишет] Толстой (запись 18 октября 1853 г.):

«Желание передать свою мысль выражается даже в образе выражения. Епишка, рассказывая что-нибудь, из своего лица представляет неодушевленные предметы...»

[Первый пример]

Из «Кавказского пленника» Пушкина (на лекции 27.II.38, Академия ВГИК*):

Как часто пленник над аулом
Недвижим на горе сидел!

[Обсуждаем] слова: «Пленник над аулом». И Некрасов рисует:

Пример абсолютной передачи ощущения почти «автоматическим письмом» [слов] «Пленник над аулом».



Пленник не гигант, если эту картинку рассматривать в реальной перспективе. Ее надо читать в обратной перспективе! Пленник *ближе* аула. Существенное [условие] — [сидит,] занимая *первый* план. Аул *дальше* и *под* ним.

Но это и стилистически и оптически невыполнимый *tour de force* <трюк>.

Предлагаю найти пластически и оптически возможное решение.

Первое предложение: «значит, просто он на холме спереди, а аул позади». (1)

Это пример *констатированного факта*. Головно-логическое, «бюрократическое» построение.

Тормошу слушателей на *ощущение*.

Начинается извивание фигур. *Жестикауляция*.

Единогласно вырабатывается ощущение единого общего «сквозного» типа. В жесте это: (2)

NB. Строго говоря — это совершенно точная схема рисунка [Некрасова], где вывернутость эта — через выверт перспективы. «В поперечном разрезе»: (0)

В отличие от «правильного»:



(1)



(2)

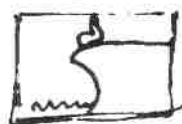


(0)

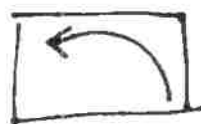


Жест немедленно же абстрагируется в кривую, выражающую ее принцип.

Слушатель (Пипинашвили*) дает схему:



то есть



Не удовлетворяет своей жестовой «плоскостью».

«Над» — решено *только* в одном разрезе — во «фронтале». По горизонтали это — «рядом» условно:



Стало быть, надо решать идею «над» в двух плоскостях:

Это решение, облеченное в материальную плоть и кровь, дает:



Характерно: абсолютно то же ощущение, что и [вариант Некрасова], но физически возможное, и совершенно так же заостренно передающее ощущение!

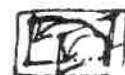
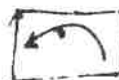
Примечательно движение:

подсознательное

логическое

жестово-
плоское

жестово-
пространственное



Второй пример.

Начало дуэли из «Евгения Онегина»*. В начале до предела *minutieux* <тщательно> идет описание деталей приготавливаемого к действию оружия:

Вот пистолеты уж блеснули,
Гремит о шомпол молоток.
В граненый ствол уходят пули
И щелкнул в первый раз курок.
Вот порох струйкой сероватой
На полку сыплется. Зубчатый
Надежно ввинченный кремень
Взведен еще...

Слушатель очень хорошо в жестах показывает (он из актеров) скрупулезность возни описания (автора) с оружием и вокруг него. «Как фармацевт», — говорит он.

Затем показывает схемы кадров —
одни крученые планы вроде:



Помимо познавательного разрыва в отношении сцены, здесь любопытный композиционный «недонос», противоположный первому случаю:



Там — абсолютное переложение ощущения в кадр вопреки реальной возможности явления.

Здесь же при переложении жеста в композицию — полная утрата и потеря его показателей и выбранной решающей [схемы]. Нигде [нет] «фармацевтической возни». Утрачен из сыгранного жестом образа — элемент «возни» «вокруг» и «обращения» с предметом. Осталось одно голое перечисление — и утрачен Пушкин, [с его] описанием «вьющихся вокруг» деталей дуэльного оружия.

Между тем «композиционная формула» сквозь цепь кусков, то есть сквозная схема, как строить, по какому принципу строить кадр, здесь совершенно очевидна. Она на занятии могла быть списана с его движения.

При переложении на бумагу это сразу же получило первую оболочку объективной формы: возникло выражение «вьющийся вокруг».

Апухов <Во всяком случае> схема эта будет [подобна] «врачам, глядящим на мочу» (рис. [слева]).

Резко выделяемый композицией предмет, с которым обращаются. Вокруг которого размещаются, имея его центром внимания. Так будет «играть» не только записанное автором, но и описывающий автор. Ощущение кадров списывается с обоих.



а не



Этюд с пистолетом (ВГИК, 1938)



Письмо Ю.Н.Тынянову



Юрий Николаевич Тынянов

Дорогой и несравненный Юрий!

С громадным удовольствием прочел, сидя в доме отдыха в горах на китайской границе, Вашего Пушкина (часть III, «Знамя», 7–8).

В свое время меня в полный восторг привела Ваша гипотеза, изложенная в «Безымянной любви», и развитие этой темы здесь не менее увлекательно*.

Восторг этот имел и свои *personliche Gründe*¹.

Примерно за год до войны я носился с мыслью (и с поручением Комитета) сделать первый большой, серьезный цветовой фильм.

Нужна была тема. Мне подсовывали не то Фому Кампанеллу, не то Джордано Бруно*. За красочность.

Они меня мало устраивали, несмотря на всю внешнюю цветистость.

Я искал чего-либо такого, где цвет не был бы раскраской, а внутри-необходимым драматургическим фактором.

Делать первый цветовой фильм о живописце так же нелепо, как было в свое время уж очень просто и наивно делать музыкальные фильмы непременно о композиторах.

Фильм же одновременно и музыкальный, и цветовой надо было, конечно, делать только о поэте.

Так возникла мысль о Пушкине.

И о Пушкине потому, что, кроме чудесной игры музыкальных лейтмотивов, *outline*² его биографии прямо богом создана для красок.

Лейтмотивы эти чисто Вагнеровского типа, которого я тогда ставил в Большом театре и метод которого меня забавлял сходством с тем, что делает Чехов хотя бы например в «3-х сестрах», например, мотив «Старый муж, грозный муж», начиная от приключения, рождающего «Цыган», — вероятно, было же такое? или если не было, то *Dichtung* могло бы заменить *Wahrheit** — до Пушкина, на Черной Речке слушающего под утро цыганок, напевающих ему же собственных его «Цыган» (это не апокриф?).

Перемена роли самого Пушкина внутри этого мотива.

Или тема суеверия — завет бояться белого, — и обручальное кольцо, упавшее при венчании, белый Дантес (и как хорошо, что злоеющее не черное, а белое).

А какая прелесть в музыкально-зрительном отношении — двойная тема бесконечного великосветского катания и одновременный «реквием» Пушкину, едущему через это пестрое *defile*³ к черно-белому пейзажу черных силуэтов дуэлянтов на белом снегу.

Блекло-пыльное, «акварельное» начало на юге, так хорошо откладывающееся в нежные акварели начала XIX века.

1. ...личные основания
(нем.).

2.канва (англ.)...

3. ...шествие (франц.)...

Мужественная красочность периода расцвета. Камин Михайловского и сочность кровавой гаммы полнокровных тонов России на рубеже XVI и XVII века; «мальчики кровавые» Бориса («Бесы», как другой музыкальный лейтмотив).

Роковая тема белого вокруг романа с Натали.

Петербург последнего периода с выпадающим цветовым спектром, постепенно заглатываемым мраком. В темном кадре лишь одно-два цветовых пятна (зеленое сукно игрального стола, желтые свечи ночных приемов Голицыной — было преступлением отступить от голубого цвета ее сарафана?). Так мне рисовалось в предварительных каких-то эскизах цветовое воплощение темы «Чумы», «Черной смерти», поглощающей одну за другой цветущие краски какой-то вымышленной Италии (или Англии!). И наконец, финальные *blanc et noir*¹ конца. И полный тон концовки с гробом, увлекаемым в ночь. Тут, конечно, не без влияния угасания цветового спектра в писаниях Гоголя (как это хорошо изложено Белым). Но интересно то, что то, что характеризует цветовое движение внутри гоголевского *opus'a*, как-то само собою ложится в биографию создания *opus'a* пушкинского!

Так или иначе игра цветовых и музыкальных лейтмотивов выростала сама собой.

Не хватало для сценария главного лейтмотива — лично тематического, что для фильма такого «персонального» типа просто необходимо.

(Сейчас в «человеческом» разрезе моего Ивана Грозного я стараюсь провести лейтмотив единовластия, как трагическую неизбежность одновременности единовластия и одиночества. Один, как единственный, и один, как всеми оставляемый — одинокий. Сами понимаете, что именно это мне стараются и в сценарии и в фильме «замаять» в самую первую очередь!)

Что героем фильма должен быть из всех возможных Пушкиных — Пушкин-любовник *avant tout*² — было ясно с самого начала.

Но — *mon Dieu*!³ — в этом океане приключений найти тропинку для композиционного фарватера!..

И тут дружеская рука указывает мне на Вашу «Безыменную любовь».

Вот, конечно, тема! Ключ ко всему (и вовсе не только сценарно-композиционный!).

И перед глазами сразу же все, что надо.

Немедленное психологическое уверование в Вашу гипотезу связано, конечно, с остатками воспоминаний о фрейдистском (*assez plausible*⁴) толковании «донжуанизма» как поисков той единственной (не «зря» у Пушкина и «Дон Жуан»)*.

Впрочем, может быть, еще сильнее от наглядного примера, наглядно встреченного в жизни: Чаплин.

Сентиментальная биография Чаплина, с которым мы сошлись достаточно близко, именно такова.

1. ...белое и черное
(франц.)...

2. ...прежде всего
(франц.)...

3. ... Боже мой!
(франц.)...

4. ...вполне правдоподобно (франц.)...

Это любовь все к одной и той же Мэрион Дэвис (не смешивать с Бэтт Дэвис), которая «другому отдана» — Рэндольфу Херсту (газетному)*, и даже без соблюдения формально-церковных условностей и административных обрядов.

Херст — такой же карающий Vater Imago*, подобный Карамзину, только в гораздо более страшных и шумливых формах, почти насмерть раздавивший Чаплина в период одной из многих вспышек чаплинского «рецидива» по отношению к Мэрион Дэвис...

Так или иначе забавно: Рэндольф Херст и Карамзин, Карамзина и Мэрион, Пушкин — Чаплин.

Кстати, очень много общего между Чаплином в обиходе и тем, каким в известных чертах рисуется Пушкин.

Что же касается калейдоскопа дам вокруг обоих, то неизвестно, кто кого перещеголяет.

Впрочем, Ваша гипотеза (по крайней мере для того абриса фильма, который начал у меня вырисовываться) имела еще большее значение.

И здесь я к Вам уже обращаюсь с вопросом. Не здесь ли лежит и секрет совершенно непонятого (по крайней мере für uns Laien!) увлечения Пушкина Натали Гончаровой? По крайней мере для нас, «читающей публики», знакомой с Пушкиным не более чем по изданным и общедоступным материалам, «бешенство» этого совершенно алогичного и ничем не объяснимого порыва и увлечения — совершенная загадка.

Ваше предположение дает, по-моему, ключ и к этому. Конечно, если принять хотя бы за частичную истину — «вышеупомянутое» теоретическое предположение венского профессора о поисках Ersatz'a для недоступной возлюбленной, подкрепленное данными и биографии Чарли Чаплина.

Помните громадный скандал в двадцатых годах, когда Чаплин чуть ли не был предан ostrakizmu и изгнан из Соединенных Штатов за неблаговидную историю с барышней, не достигшей совершеннолетия (по американским законам это еще, кроме всего прочего, не более не менее, как каторга). Барышня эта — Чаплин рассказывал мне об этом сам — была ростом с жандарма. Он жалобно добавлял: «Кто же мог предположить, что ей всего шестнадцать лет...» И, уже вовсе смущаясь, добавлял: «Что же касается грубого изнасилования, то на мгновение... представьте себе нас двоих... рядом».

Любопытно, что Херст, подстроивший всю историю, Херст, поднявший свистопляску вокруг Чаплина в своей собственной и прочей прессе бледно оранжевого цвета, — сам же и спас Чаплина.

Это он же помог Чаплину и замять дело после того, как как следует «проучил» Чаплина и отбил у него охоту еще раз активно сунуться в подобные попытки.

Подробности этого я лично знаю из «первых рук» от самого виновника — забыл только спросить (как, впрочем, он позабыл

1. ...для нас, профанов (нем.)...

рассказать), по настоящию ли Мэрион Дэвис спасал Чаплина — Херст?!

Натали — как «формальный» Ersatz Карамзиной. Чем-то оказавшейся в таком положении.

И теперь к Вам, исследователь и романист (т. е. более вольный в догадках), вопрос: если это возможно, то чем, через что, по каким признакам Натали могла быть и оказаться подобным Ersatz'ем?

Сами заронили мысль — извольте держать ответ!

Что увлечение Натали — все же [не] нечто идущее вне всякого учета реального положения вещей и объективных данных, предвещающих благополучие, мне кажется очевидно. (Даже обручальное кольцо, падая в ноги, старается в последнюю минуту образумить безумца.)

Где же те предпосылки почти рефлекторного переноса увлечения с одной на другую, по-видимому, в какой-то иллюзорной уверенности и убежденности, что наконец-то действительно и непременно найден совершенный Ersatz?

The discrepancy¹ этой уверенности с лишь смутным сознанием ошибочности этого — настоящий лично трагический материал человека, барахтающегося во власти ощущений, *deren er nicht Herr werden kann!* (Um es ganz wissenschaftlich auszudrücken, muss man's deutsch niederlegen.)²

Отношения Карамзина — Александр Павлович — об этом Вы в статье, кажется, не писали: не могу сверить, ее нет под рукой, — и дальше отношения Натали — Николай тоже очень любопытно сплетают эти два женских образа, почти гофманской трагичности, с этой — чем-то (чем?) напоминающей живую — куклой (Олимпией?), лукаво подsunутой зловещим злодеем доверчивому поэту*.

Так или иначе, Ваша точка зрения меня безумно увлекла.

Исследовательская истинность и историческая достоверность ее меня совершенно не беспокоили.

Восхищало внутреннее правдоподобие.

И если Вы, подобно Джойсу, закончили бы Вашу статью, как он заканчивает одну из самых длинных глав «Улисса» (сцена в публичной библиотеке), где непреложно доказывает, что все творчество Шекспира и особенность его взглядов вытекают из факта первой его связи, бывшей связью со значительно более взрослой и пожилой женщиной (*oyez! oyez!*³, — Dedalus говорит просто об изнасиловании юнца пожилой дамой; а потом на вопрос, заданный Dedalus'у: «А вы сами этому верите?», восхитительно отвечает устами своего героя: «Конечно, нет!» (все рассуждения прекрасно выдержаны в серьезных а *s'у prendre*⁴ тонах; пародия на контрoверзы шекспирологии), — то и то для сценария о Пушкине, каким он мне рисуется до сих пор, ничего более восхитительного найти нельзя!

Следующим шагом было написать Вам о работе над сценарием.

Но тут случилось самое печальное: оказалось, что технически мы пока и думать не можем о цветовом фильме той технической

1. Неустойчивость
(англ.)...

2. ...господином которых он не может стать! (Для того чтобы научно это выразить, надо изложить по-немецки.) (нем.)...

3. ...слушайте! слушайте!
(франц.)...

4. ...чтобы не ошибиться
(франц.)...

гибкости и того совершенства, без коих и влезать в подобную затею было бы бессмысленно и недостойно.

Потом возник Иван Грозный.

Потом — война.

Перспективы цветового кино пока что не приблизились.

Надеюсь, что наши руководители догадятся на путях прочего сближения с могучим соседом — Америкой (если полагать Берингов пролив переходным) установить с САСШ что-либо вроде «цветовой конвенции» с целью использования их техники для наших тем.

Так или иначе (если Вас не отпугивает тон и соображения моего к Вам послания) очень прошу «считать Вашего Пушкина» в изложенном разрезе сценарно «за мной».

Грозный царь еще не скоро высвободит меня из своих объятий, но надо думать и о будущем. (Из военных тем меня увлекает только эпическая тема о Войне «как таковой», решенная своеобразным «Апокалипсисом»*, — пока что довольно туманно.)

(Кстати, существуют ли хотя бы намеки предположений о том, что собирался писать Пушкин в своем «Курбском», имя которого, сколько я понимаю, значится в его драматургических намерениях? И если нет данных, то, быть может, можно предположительно догадаться, чем бы это могло быть? Продолжение линии Самозванца? Порицание? Осуждение? Сожаление? Восхваление?)

Еще раз от души, уже просто как читатель, благодарю Вас.

И если Вас не очень мучает болезнь, то жду от Вас несколько строк к нам, в далекую Алма-Ату, откуда стремлюсь бежать всеми фибрами души (фибрами души стремлюсь, а бежать думаю куда-нибудь [чем-то] более приспособленным к быстрым переброскам).

Привет.

Искренне Вас

любящий

С.Эйзенштейн

Каз. ССР

Алма-Ата

Дворец культуры

Киностудия

Сер. Мих. Эйзенштейну

Письмо С.К.Скворцову

СКВОРЦОВ, дорогой!

Вы в свое время были так добры, что обещали мне помочь по курсу в тяжелую минуту. Сейчас мне бы очень было нужно Ваше содействие. Как Вы, вероятно, знаете, я шестую неделю лежу плашмя (без права даже сидеть!) в постели после сердечного припадка («инфаркт», как это называется по-ученому). Выпускать меня собираются не очень быстро, и за это время я бы Вас очень попросил, если Вас не затруднит, помочь мне в проверке «вверенных мне» групп. Все равно на это ушло бы время и так, а таким образом к началу занятий я уже буду знать, с кем имею дело.

Я хочу, чтобы Вы провели с ними одно контрольное задание по типу тех, что я давал и прежде, — в том виде, как мои ребята делали диплом из «Войны и мира»*. Разница будет в том, что здесь будет идти речь об одном одинаковом задании для всех, и, м[ожет] б[ыть], слегка отличным по самим требованиям. Задание одинаковое для обеих групп, хотя они и на разных курсах*.

Дело идет о монтажно-кадровой и композиционной разработке плюс описание музыкального хода одного из эпизодов «Идиота» Достоевского. А именно того, если помните, который начинается с приезда князя Мышкина в Петербург, объяснения его с Рогожиным в рогожинском доме, преследующих глаз Рогожина, попытки убить князя и завершается припадком...

Что требуется сделать?

I. Отчетливо сценарно сделать:

1) последнюю часть сцены «Рогожин—Мышкин» (обмен крестами, благословение и отказ Рогожина от Настасьи Филипповны);

2) центральную часть сцены — томление князя среди петербургских пейзажей (Летний сад и т. д.) в атмосфере надвигающейся грозы и предчувствия припадка и тревоги по поводу «глаз» и

3) возвращение в гостиницу, покушение, припадок.

Упор на драматическую атмосферу и замечательный драматический «симфонизм» всей этой части романа.

Сократить все, что можно без ущерба, для сохранения этой атмосферы.

Разделить дело на две графы.

Слева: ход действия.

Справа: «концентрат» драматического настроения и через что его дает Достоевский.

То и другое желательно в порядке выборки подлинных фраз Достоевского и к ним в порядке примечаний собственные соображения, развивающие и концентрирующие то, что может быть нужно.

II. По этому сценарию — монтажный лист с рисунками кадров. Схемы желательно из рук самих режиссеров.

Кто сам рисует, может сделать рисунки сам.

Кто связан со студентами худ[ожественного] факультета, может работать совместно, но по схемам режиссера (обязательно приложенным). Иконографический материал пользоваться: Остроумову-Лебедеву, Добужинского (например, «Белые ночи»), Бенуа (улицы и дома из «Медного всадника», заставка из «Пиковой дамы», улицы из «Азбуки»), Лукомского (и рисунки, и его же книжечку «Старый Петербург»)*.

Это для того, чтобы посмотреть, как они перерабатывают иконографические данные в своих интересах.

III. Сопоставить облики кн[язя] Мышкина и Рогожина:

а) собрав картинки лиц, элементы которых годятся для образов — глаза, брови, волосы, борода, поворот головы, манера держаться и т. д. и т. д.;

б) попробовав составить облики самих персонажей... и, конечно, в первую очередь сделать «сквозь» роман полную сводку того, что об этом пишет автор (цитатами).

IV. Очень важно. По ходу монтажного действия и вторя кадрам, сделать точную роспись — задание композитору.

Для этого: понять весь фрагмент в целом как некое музыкально-симфоническое целое, пронизанное рядом музыкальных тем, то сливающихся, то солирующих, то выходящих на первый план, то исчезающих и «растворяющихся». Таковы темы надвигающейся грозы и наступающего припадка, тема глаз Рогожина и т. п., что им придет в голову, сплетение этих тем между собой и, главным образом, с действием и изображением. (Когда, например, тема рогожинской ревности — глаза — не совпадает с изображением Рогожина и т. п.) Вообще фрагмент надо было начинать строить именно с этой музыкальной структуры, но вряд ли они это сумеют и вряд ли это им придет в голову.

Вообще не наводите их на то, что я пишу здесь о музыке... Пусть собираются сами.

А потом я буду знать, что и как они понимают, и буду знать, что им преподавать.

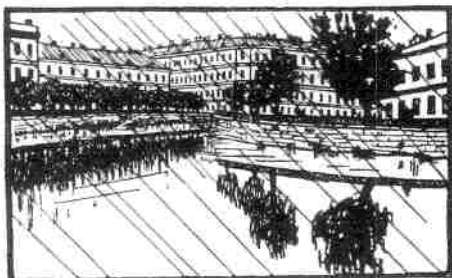
V. Оформляют пускай с максимальной точностью и красотой (по существующим образцам) — это тоже показатель!

VI. Пускай каждый приложит свое фото, чтобы мне потом сразу знать, кто что делал...

Описание музыки можно сделать по типу того, как сам Достоевский в «Бесах»... описал одно музыкальное произведение по теме «Ах ду майн либер Аугустин».



Мстислав Добужинский. Из иллюстраций к повести Ф. М. Достоевского «Белые ночи» (1922)



Анна Остроумова-Лебедева.
Из петербургских пейзажей

(Это описание любопытно еще тем, что по нему точь-в-точь написано небезызвестное великое творение Шостаковича, имевшее повсеместный успех!*)

Только тогда, разместив изложение хода музыкальных тем в соответствии с ходом действия, хорошо бы как-то и словами обрисовать самые образные элементы музыкальных тем. (Тоже хорошо бы с использованием выражений Достоевского из любых частей романа.)

Срок установите с ребятами сами, но абсолютно твердый (я думаю, что максимум от четырех до шести недель).

Напишите, все ли Вам ясно и согласны ли Вы мне помочь в этом деле.

Остаюсь с самыми к Вам добрыми чувствами.

Ваш

Сергей Эйзенштейн

И самый сердечный привет ребятам, с которыми эта работа будет нашим первым знакомством.

Если кто-нибудь уж очень распатится, то может еще взять дополнительно — в развитие той же музыкальной темы — по всем элементам перекликающуюся сцену финала: кн[язь] Мышкин в поисках Рогожина, Рогожин за занавеской, встреча обоих. Оба в доме Рогожина. Труп Настасьи Филипповны и финал.

Можно не так детально, а по элементам перекликающегося музыкально-тематического повтора и завершения темы. Замах ножа там — труп Н.Ф. здесь.

Впрочем, может быть, это и сложно, и лучше оставить это к моменту начала моих занятий и подробного композиционного разбора.

Даже вероятно, что так.

Посмотрите тогда на это в целях собственного развлечения! Хорошо бы, чтобы ребятам кто-нибудь вразумительно прочел и изъяснил литературоведчески про «Идиота».

Привет.

Сергей Эйзенштейн

Несколько слов о пластической и звукозрительной композиции

Превращения паруса

В 1934 году в журнале «Советское кино» (№ 5) я поместил статью «О чистоте киноязыка»*.

Там я проводил мысль о том, что немой кинематограф обладал очень высокой зрительной культурой и весьма строгим композиционным письмом.

Я иллюстрировал это положение разбором четырнадцати последовательных монтажных кусков, выхваченных из «Потемкина» почти что наугад.

В этой статье меня интересовало прежде всего показать, что все 14 кусков глубоко-композиционно между собою связаны, и продемонстрировать, как их последовательный композиционный ход строго вторит движению темы содержания... <...>

Разбор касается сцены, непосредственно предшествующей расстрелу на Одесской лестнице.

Это сцена, когда «белокрылой стаей яликов» летит любовь населения Одессы к мятежному броненосцу.

Цитирую статью 1934 года:

«Взлет приветствий строится на отчетливом скрещивании двух тем:

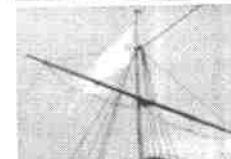
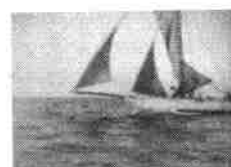
1. Ялики устремляются к броненосцу.
2. Жители Одессы машут.

В конце обе темы сливаются.

Композиция в основном двупланная: глубина и передний план. Темы, чередуясь, берут верх, выступая на передний план и отводя друг друга на задний.

Композиция строится: 1) на пластическом взаимодействии обоих планов (внутри кадра), 2) на смене линий и форм по каждому плану от кадра к кадру (монтажно). Во втором случае композиционная игра образуется из взаимодействия пластического впечатления предыдущего кадра в столкновении или взаимодействии с последующим. <...>

VI. Куски I–V дают переход из темы яликов в тему смотрящих, развернутую на пять монтажных кусков. Интервал V–VI дает резкий обратный переход со смотрящих на ялики. <...> V — статичен. VI — прочерчивается динамикой передвижения лодки. Деление на «три» по вертикали сохраняется у обоих кадров. Центральный элемент фактурно схож (рубашка женщины — материал паруса). Боковые элементы резко противоположны: черные пятна мужчин по бокам женщины и белые пролеты по бокам паруса. Членения по вертикали тоже противоположны: три фигуры, обрезанные низом кадра, переходят в вертикальный парус, обрезанный верхом кадра. <...>



Кадры V—VII и XI—XIV
из монтажной фразы
«Ялики»

XII. Парус XI рассыпается во множество вертикальных парусов, мчащихся горизонтально (повтор куска I в повышенной интенсивности). Малые паруса движутся в направлении, обратном большому.

XIII. Рассыпавшись на мелкие паруса, большой парус собирается вновь, но на этот раз уже не в парус, а в знамя над «Потемкиным». Новое качество куска, оно и статично, и подвижно — мачта вертикальна и неподвижна, полотнище рвется по ветру. Формально кусок XII повторяет кусок XI. Но замена паруса знаменем переводит принцип пластического объединения к объединению идейно-тематическому. Это уже не только вертикаль, пластически объединяющая отдельные элементы композиции, — это революционное знамя, объединяющее броненосец, ялики и берег.

XIV. Отсюда естественный возврат от флага к броненосцу. XIV повторяет VII. Тоже в повышенной интенсивности.

Этот же кусок вводит новую композиционную группу взаимоотношений яликов и броненосца, в отличие от первой группы яликов и берега. Первая группа выражала тему: «ялики несут приветствия и подарки берега броненосцу». Вторая группа будет выражать братание яликов и броненосца.

Композиционным водоразделом и одновременно идеологическим объединителем обеих композиционных групп служит мачта с революционным знаменем. <...>

Кусок VII, повторяемый первым куском второй группы XIV, является как бы форшлагом второй группы и элементом скрепления обеих групп между собой, как бы «рейдом» последующей группы в предыдущую. Во второй группе такую же роль будут играть куски машущих фигур, врезающиеся между сценами братания яликов и броненосца.

Не следует думать, что и съемка, и монтаж этих кусков производились согласно этим таблицам, сделанным априори. Конечно нет. Но сборка и взаимное размещение этих кусков на монтажном столе уже четко диктовались композиционными требованиями киноформы. Эти требования диктовали отбор кусков из всех, имевшихся в распоряжении. Они же устанавливали закономерность смены кусков. Действительно, ведь куски эти, рассмотренные только анекдотически и сюжетно, могут быть переставлены в любых сочетаниях. Но композиционное движение через них вряд ли окажется в этом случае столь же закономерным по построению».

Так писалось в 1934 году.

К этому сейчас хочется добавить еще следующее.

Вскоре после выхода в свет статьи, откуда заимствован приведенный выше анализ, мне по другому поводу пришлось писать о монтаже как «микродраматургии»*.

При этом я имел в виду то обстоятельство, что сочетание монтажных кусков строится по таким же закономерностям, по каким сочетаются между собой эпизоды драмы: они также вырастают друг

из друга, все вместе взятые растут из темы и идеи произведения, совершенно так же сплетаются, перекликаются и т. д., и т. д.

Интересно, однако, отметить, что монтажные сочетания являются подобной микростадией и не только для драматургии.

В них имеют место и другие явления, хорошо (или плохо) нам известные в совсем иных и совсем иного масштаба явлениях искусства.

Сейчас, перечитывая свой собственный комментарий к приведенному отрывку о соотносительной композиции кадров в монтажном фрагменте, невольно вспоминаю любопытный пример из области истории живописи.

В расшифровке кадра VI-го я читаю: «...Деление на «три» по вертикали сохраняется в обоих кадрах (V и VI). Центральный элемент фактурно схож (рубашка женщины — материал паруса). Боковые элементы резко противоположны...»

Выражаясь «образно»: «фигура женщины из кадра V-го стала парусом в кадре VI-ом».

Это перескальзывание одних изображений в другие — через общность ли контура, общность ли фактуры, цвета, света, и т. д. обуславливает преемственность зрительных впечатлений и тем создает (там, где это надо) органический переход одних изобразительных элементов в другие, хотя по содержанию своему оба элемента и вовсе различны.

Разобранные 14 кадров на каждом шагу являют нам примеры этого (одинаково округлый контур арки и очертания зонтика обуславливают органический переход от кадра III к кадру IV и т. д.).

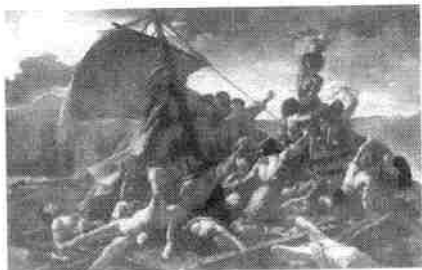
Интересно, что в крупном масштабе — в масштабе целых произведений («похожем») — известная преемственность протекает в порядке схожих закономерностей.

Там тоже бывают случаи, когда одно зрительное и динамическое впечатление настолько сильно впечатляет художника, что он способен сохранить, пронести и воспроизвести его много лет спустя в собственном произведении, совершенно видоизменив предметное — здесь уже сюжетное содержание, отвечающее его теме, и вместе с тем сохранив следы первоначального зрительного впечатления, когда-то так сильно его потрясшее.

То, что в разобранном примере случается между двумя кадрами (монтажными кусками) в одной сцене, может иногда случаться между творчеством двух разных живописцев, во многом одинаково значительных, чтобы не сказать великих.

Строка о «женщине, превратившейся в парус», невольно заставила меня вспомнить обратный случай: о «парусе, ставшем женщиной».

Случай, который я узнал очень много лет спустя после работы над «Потемкиным», — случай, интересный тем, что в нем в масштабе двух известнейших произведений живописи происходит то же самое, что имеет место в преемственной связи двух маленьких кадров в одной из не центральных даже сцен фильма о броненосце.



Теодор Жерико. «Плот Медузы» (1819)



Эжен Делакруа. «Свобода на баррикадах» (1831)

1. ...«Эжен Делакруа и проблема романтизма в живописи» (франц.)...

2. ...«Великие французские живописцы XIX века» (нем.)...

3. Рюдроф ссылается на подробный разбор этого вопроса в своей статье 1937 г. «Une variation de Delacroix sur le thème du «Radeau de la Meduse»» <«Вариация Делакруа на тему «Плота Медузы»».

Полотна эти: «Плот Медузы» (1819 г.) и «Свобода, ведущая народ» (1831 г.).

Художники — Жерико и Делакруа.

А интересное нас здесь соображение приведено в книге Люсьена Рюдрофа (Lucien Rudrauf, «Eugene Delacroix et le probleme du romantisme artistique»¹, Paris, 1942, p. 253).

Связь между творчеством Делакруа и творчеством Жерико достаточно известна. Приведем хотя бы слова Карла Шеффлера по этому вопросу.

Делакруа «поступает учеником в ателье Герзена*... У Герзена он застаёт ещё на семь лет более старшего, чем он, Жерико, знакомится с его «Плотом Медузы» ещё во время работы над ним и захвачен этой картиной.

Это сильнейшее юношеское впечатление оставило на нем неизгладимый след.

Воспоминания о нем всплывают и в «Барке Данта» (1822), и в «Переправе Дон Жуана» (1840), которая тоже — приключение с катастрофой на море, и в «Христе на Озере Генисаретском»...» (Karl Scheffler, «Die grossen franzosischer Maler des XIX Jahrhunderts»², 1942, S. 53–54):

Люсьен Рюдроф прежде всего отмечает у Делакруа большую тягу к тому, чтобы в собственных композициях часто следовать прообразу ранее созданных произведений (как и сильное увлечение литературными прообразами своих тем у Байрона, Вальтера Скотта, Шекспира, Данте, Гёте).

И далее он пишет:

«Я рассматриваю «Свободу, ведущую народ», как невольную вариацию на композиционную тему «Плота Медузы» Жерико. Отправной точкой для композиции Делакруа снова послужило предшествующее зрительное впечатление, и не подлежит сомнению, что художник уже сознательно поставил ее в связь с воспоминанием о мастере, которым он так увлекался в юности. Некоторые детали, непосредственно подражающие «Плоту», не оставляет в этом никаких сомнений.

Но я думаю, что он вряд ли давал сам себе отчет о том процессе, той мгновенной метаморфозе, которая заставила его острое впечатление от захватывающей сцены трагедии на море «обернуться» кипучей сценой восстания на улице Парижа. Детально я изучаю эту странную мутацию в другом месте³. Однако транспозиция наиболее любопытная, наиболее непредвиденная — это превращение паруса и разорванного его полотнища в фигуру женщины, подымающей развевающийся флаг. Это совершенно новое тематическое содержание по воле Делакруа, однако, целиком вписывается в схему, ранее прочерченную в картине мятущегося плота».



S-образная линия
в композиции кадров
сцены «Отравление
Анастасии» из первой
серии «Ивана Грозного»

Совершенно очевидно, что в основе картины Делакруа — никак не живописные реминисценции, а прежде всего непосредственное переживание, связанное с народным подъемом Июльской Революции (картина написана через год после этих событий, в 1831 г.).

И вместе с тем почти наглядно очевидно, что к моменту, когда Делакруа пытается свое эмоциональное увлечение темой закрепить в конкретные образы на холсте, — именно прообраз картины Жерико помогает ему в основной расстановке композиции.

Таким же грозным фоном рокошет океан — на этот раз океан народного гнева.

Так же жертвами усеян первый план — на этот раз жертвами не слепой судьбы, а жертвами на путях к сознательному революционному подвигу. И так же, подобно парусу, над ними развевается одежда женщины-свободы и трехцветный флаг во вздернутой кверху руке.

Любопытно, что перескальзывание паруса в воздетое революционное знамя борьбы тоже перекликается с теми же разобранными кадрами «Броненосца».

«XIII. Рассыпавшись на мелкие паруса, большой парус собирается вновь, но на этот раз уже не в парус, а в знамя над «Потемкиным». ...замена паруса — знаменем переводит принципы пластического объединения к объединению идейно-тематическому. Это уже не только вертикаль, пластически объединяющая отдельные элементы композиции, — это революционное знамя, объединяющее броненосец, ялики и берег».

Как видим, родственность принципов пластического перехода изображений друг в друга и в великом, и в малом достаточно схожи.

Что же касается самого принципа объединения отдельных монтажных кусков посредством сквозной пластической (и часто по-своему подвижной) схемы, то сам этот принцип остается для меня самого... сквозным и через последующие мои работы.

Приведу по этому поводу свидетельство критики, относящееся к 1-ой серии «Ивана Грозного».

Жорд Садуль пишет:

«Наилучшее определение, которое можно было бы дать этому из ряда вон выходящему произведению, это — сказать о нем, что оно относится к обыкновенным драматическим фильмам, как опера к обыкновенным театральным пьесам. И это отнюдь не потому, что благодаря великолепной музыке Прокофьева фильм этот относится к «музыкальным фильмам», но потому, что ритм и повторяемость зрительных мотивов делают его своего рода широчайшей героической симфонией зрительных образов».

В любой из частей этого фильма легко можно обнаружить тот зрительный мотив, который служит ключом пластической темы каждой сцены: линия S в сцене брачного пира; подобие заглавного A в сценах болезни, диагональ в сцене у гроба царицы, и замечательный зигзаг, подобный молнии, — для финала.



Мотив «пирамиды»
в кадрах из фильмов
«Броненосец
«Потемкин»,
«Да здравствует
Мексика!»,
«Иван Грозный»

1. Именно «соотнесенный», а не только «соответствующий», ибо соотнесенность предполагает любые виды взаимосвязи вплоть до самого резкого контрастного, но не менее строго соучтенного, противостояния изображения и музыки.

Никогда еще строгость соблюдения зрительной гармонии и контрапункта пластических форм не были доведены до такого предела. Конечно, в шедевре Дрейера «Жанна Д'Арк» тоже можно найти подобные мотивы: например, мотив колеса, который пронизывает в разных аспектах весь фильм в целом. Но Дрейер сам был под сильным влиянием Эйзенштейна, когда он делал свой фильм, и великий мастер советского кино доводит в фильме об Иване Грозном до совершенства тот метод, одним из основных инициаторов в создании которого он был сам.

Ибо разве наука, мастерство и искусство зрительного контрапункта не есть основное в композиционном мастерстве произведений Эйзенштейна?» (Georges Sadoul, «L'Ecran Français», 1946)

Любопытно, однако, отметить, что иногда «пластический мотив» выходит даже за рамки целого фильма и появляется в другом. Так, усмотренная Садулем в сцене мнимой смерти Ивана сквозная «буква А» — особенно наглядная в момент, когда Иван выглядывает из-под Евангелия в сцене соборования — по-своему повторяет тот же пластический мотив, который в «Потемкине» связан с мотивом смерти (уже не мнимой, а фактической) в сцене траура по Вакулинчуку. Здесь этот пластический мотив особенно отчетливо прочерчен очертаниями треугольной палатки над трупом Вакулинчука.

По-видимому, связь образа треугольника как-то связывается у автора с представлением о смерти. Тут либо ассоциация с треугольником надгробных пирамид, либо этот пластический образ вырастает у автора из каких-то аналогичных предпосылок, заставивших для образа надгробия и египтян, и ацтеков избрать именно это очертание.

Однако мало этого.

Именно на этих же путях, путем выбора этой сквозной схемы — прежде всего как жеста, образно-динамически старающегося передать сущность движения эмоции или мысли сцены, — я пытаюсь находить и средства соизмеримости куска изображения с куском музыки.

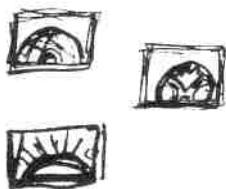
«График» движения мелодии и соотнесенный¹ с ним «график» пластической композиции куска изображения — это то, что я кладу в основу органически построенного звукозрительного контрапункта в звукозрительном кинематографе. Подробно об этом см. три статьи о «Вертикальном монтаже» в журнале «Искусство кино», где в третьей из них обстоятельно исследована методика этой работы на одном из фрагментов из «Александра Невского».

Как видим, сама методика этой работы своими корнями целиком уходит в те принципы чисто пластической композиции, по которой строился «Броненосец Потемкин». На практике этот метод в решении звукозрительных сочетаний оправдывает себя, как в «Александре Невском», так в еще большей степени в 1-ой серии «Ивана Грозного».

Цитирую наугад из газеты «Санди Таймс» (Лондон, 1 сентября 1946 года):

«Я не стану здесь рассматривать теории Эйзенштейна о соответствиях между движением глаза по контуру изображения и движением

1. В композиции кадра сие вовсе необходимо.



Общий знаменатель



Эта простая рифма как скреп и движение ее



Это не зря здесь,

ибо



есть
обобщение
юрты,
а голова

эскимоса, взятая в этом же очертании, есть «воплощение» его в конкретном предмете — [ту] в графике то, что мы объяснили в цвете. В цвете сложнее и эмоционально-тематичнее: цвет (и тон) «требовательнее» на эмоцию, чем менее человеческая «геометрия» пространственных форм:



и т. д...

(Как пластический мотив переходит через общность жеста в строй отвечающей ему музыки — я подробно показал в «The Film Sense».)

2. ...«Письма Дега» (франц.)...

мелодии. Я только укажу на исключительный эффект одновременной оркестровки для зрения и слуха, получающегося из композиционного сочетания музыки Прокофьева и потока зрительных образов.

Весь фильм об «Иване Грозном» пронизан тем же эффектом полной интеграции — действия, жест, фон, звук, слово, музыкальная гармонизация, иконы, канделябры, головы львов, шеи лебедей, великолепный комплекс декораций сплетены в единое целое с фотограммой. Тот факт, что это действует таким потрясающим образом, свидетельствует прежде всего о жалких композиционных качествах тех фильмов, которые мы видим из недели в неделю. Но это говорит и о том, что Эйзенштейн все еще один из немногих, очень немногих режиссеров, для которых кинокартина является единым и цельным органическим произведением искусства, а не говорящей картиной, снабженной звуковыми эффектами».

Что же касается самой природы того исходного жеста, о котором говорилось выше, то нужно о нем прежде всего сказать, что он меньше всего узко изобразительный или органически описательный.

В задачу его прежде всего входит выразить то внутреннее движение эмоции или мысли, которое в равной степени ложится как в основу «рисунка» мелодии, так и в основу того линейного первичного «росчерка», который определяет собою наиболее обобщенную основу «костяка» будущей пространственной композиции¹.

Пожалуй, одно из наиболее точных приближений к природе такого жеста мы можем найти в том, как, судя по впечатлению очевидцев, жестикულიровал Эдгар Дега (недаром именно Дега — такой великий мастер чисто пространственного росчерка композиции, одновременно и музыкального ее звучания).

У Дега «...совсем особая манера переводить свои мысли в жест. Жест у него не является грубой иллюстрацией его мыслей; когда Дега говорит, всегда невольно ищешь ту совершенную линию, изгиб которой соответствовал бы движению его мысли» (из записей Даниэля Галеви о разговорах с Эдгаром Дега в 1891–1893 гг. — «Lettres de Degas»², Paris, Grasset, 1945, p. 268).

Однако для нас еще более ценно знать, что в подобном же разрезе — только гораздо идейно более глубоком и насыщенном — жестикულიровал и В.И. Ленин, если верить тому описанию ленинского жеста, которое дает К.Федин* в рассказе «Рисунок с Ленина» (библиотека «Огонька», № 20, 1947, с. 34):

«Ленин начал говорить.

Сергей увидел его в движении, передававшем мысль.

Полная слитность жеста Ленина со словом поразила его. Содержание речи передавалось пластично, всем телом. Сергею казалось, будто жидкий металл влит в податливую форму: настолько точно внешнее движение соответствовало слову, так бурно протекала передача огненного смысла речи».

Неповторимость Галины Сергеевны (Улановой)

О способности жестом прочерчивать мелодию.



Галина Сергеевна Уланова

(Способность «обегать рисунок мелодии» — эта способность раздваивается в полюсы: мизансцен — максимальная экспансия этого обегания и жест — максимальная свернутость, в смысле перемещения. Танцевальное движение — на пересечении обоих.)

Где искать материал для изучения и обучения?

Казалось бы, там, где музыка наиболее непосредственно переливается в движение, — в балете*.

В балете сверкает Уланова.

Уланова — диво.

Уланова — чудо.

Уланова — несличима и несравнима с другими танцовщиками.

По признаку самого сокровенного.

По природе тайны.

По магии слияния измерений:

стихии движения звуков в мелодии

со стихией движения тела в танце.

В соизмеримом совпадении этого — чудо.

Магия.

Ибо воссоздание первичного синкретизма, первичной недифференцированной] синэстетики — атрибут магического периода мышления.

Пралогического*.

Логически предположить, что Уланова лишь *prima inter pares*.

Лишь наиболее совершенная из себе подобных.

Носительница этого признака лишь в большей дозе совершенства.

Не так.

Количество этой способности ставит ее по другую сторону водораздела качества.

Она принадлежит другому измерению.

Замечаю это на «Ромео».

Лавровский* прелестно поставил подход Ромео и Джульетты, этих двух чистых сердец, под венчающее их благословение.

Короткие мерные шаги, распластывающиеся в конце в парный арабеск*.

По лазурной прозрачности рисунка и мысли достойно Боттичелли.

Правда, в версии театра им. Кирова на фоне триптиха арок профилем двигались под благословение Ромео и Джульетта*.

Здесь — по диагонали: от суфлерской будки к левому углу (считая от зрителя).

Профильная выразительность стыдливых шагов и распластанность арабеска пропали.

Но кристальный рисунок замысла тонет не только в этом.

Его топят еще бессмысленно пышные три арки такой высоты и размеров, что идея условного триптиха с фреской — вписанной в нее парой — уступает место «поддельному» бытовому помещению кельи, в которой действительно надо двигаться, как в почтовом отделении или вокзальном буфете.

Но не в этом еще смертельный грех против музыкальности.

Наиболее тяжкий грех — в ногах партнера Улановой*.

Точнее — в движении их.

Еще точнее — в траектории их перемещения.

Носки ног Джульетты и Ромео одновременно отделяются от пола.

Прочерчивают дугу шага по воздуху.

Одновременно касаются пола.

Становятся опорой для нового шага — другой ногой.

Новый слианный шаг обоих возлюбленных.

И так далее вплоть до финального арабеска¹.

Слианный шаг!

Как прекрасно в нем воплощена мысль об эмоциональной слианности двух этих молодых побегов семейств, разъединенных непримиримым раздором.

Но в исполнении — разве перед нами слианность?

Посмотрим, что же происходит на сцене.

Вот — в музыке точка начала движения (шага).

И точно (по счету) нога рядом с ногой отделяются носки танцующих от пола.

Вот — в музыке точка окончания движения.

И с секундной точностью вновь опускаются к полу, прижавшись друг к другу, носки.

Казалось бы, всё на месте.

Всё точно.

Всё в порядке.

Слианно партнерами совершена одна из замкнутых фаз танца.

Вместе отделились от пола носки.

Вместе вернулись.

Вместе совершили аристотелевское условие единства художественной в себе цельности, имеющей начало — середину — конец*.

Когда-то казалось странным, что Аристотелю понадобилось, кроме начала и конца, еще упомянуть... середину.

И вдруг с ослепительной ясностью видишь, как прав был Аристотель.

Как важна середина!

Действительно: конец и начало движения у исполнителей совпадают.

1. Вот эти шаги в том виде, как они ложатся на музыку: (рис.)



А середина — трагически врозь.

И не тем, что не совпадают по взлету контуры абриса дуг, которые прочерчивают по воздуху носки*.

Мужчине, может быть, и положено вести носком ноги арку меньшего взлета.

(Хотя в идентичности — глубочайший смысл откровения через внешний образ мысли об единстве и слиянности, образ, в основных чертах очень тонко уловленный Лавровским.)

Хуже другое!

Если между точкой начала движения и точкой его конца — в пространственном росчерке ноги Галины Сергеевны раскрыто плавнейшее скольжение в тон движению мелодического рисунка музыки от точки до точки,

то у ее партнера перемещение от одной точки до другой — относительно произвольно.

Ни по общему контуру не вторит он характеру движения мелодии.

Ни по внутренней динамике этого хода.

Ни в тон эмоциональному ходу самого этого рисунка — эмоциональному ходу, который и выражается через изгиб линейного контура хода и трепещущих на этом пути скользящих ускорений и замедлений, не отстукиваемых ритмическими ударами клавиш, но как бы струящихся из-под смычка.

В упрощенной схеме это выражается так!

Схема I

I



1. Пространственный росчерк мелодии и абрис шага у Улановой совпадают с музыкой.

2. Совпадают и внутренние динамические:

a — проходится в одну единицу,

b — (короче, чем a) — в три,

c — снова в одну.

То есть: быстро — медленно — быстро.

Схема II

II



Путь партнера не совпадает с Улановой (ходом мелодии):

1. Ни по абрису шага (дуга другого напряжения и рисунка).

2. Ни по времени:

a₁ — быстро,

b₁ — медленно,

c₁ — опять быстро и даже не совпадая по граням с

темповыми изменениями у Галины Сергеевны.

Меня тогда же на спектакле поразило это явление.

Тем более, что танцоры имели дело с музыкальной манерой Прокофьева, где всегда поразительно пластичен — нет, точнее — графичен рисунок хода мелодии.

(Как не менее осязаемо красочен и колоритен — в дословном смысле соответствия цветовым эквивалентам — живописный ход оркестрово-тембровых его ходов в разработке партитуры.)

Я отнес это за счет возможной немзыкальности партнера Улановой и думал, что рядом с совершенной ее музыкальностью эта его черта просто режет глаз несколько более обычного.

Однако дело оказалось несколько глубже.

Начав работать с парой молодых солистов ГАБТ* над тем, что вначале, казалось, должно было быть скромным очередным концертным номером, я убедился в том, что это не столько немзыкальность, но что это еще и порочность традиции и воспитания.

Подобно тому как звукозрительная грамотность на кино обычно ограничивается пределами совпадения грубо ритмических (а чаще даже метрических) дроблений музыки и нарезанных кусков, так же и в балете в основном, вообще говоря, учат тому же — совпадению танца и музыки по дроблениям счета.

И на эти «дробления» чаще всего навешивают традиционные иероглифы фигур и па, ритмические фрагменты, по счету «укладывающиеся» на тот или иной отрезок ритмического хода музыкального отрывка.

Это типичный «скелетный» танец.

Танец, вовсе не достаточный для «тела».

И еще меньше — для... «души».

И если все трое неразрывны, как неразрывны между собой метр, ритм и мелодия в совершенном музыкальном произведении,

то из этого вовсе не следует, что линию каждого из них не ведет определенная часть единого нашего психофизического аппарата и что можно ограничиваться выражением одной стороны цельности музыкального произведения, игнорируя остальные.

Очевидно, что «совпадение» рисунков — это только частный случай.

Чаще — контрапунктическое сочетание абриса движения мелодии и движения тела, но и в этом случае возможен линейный контрапункт, сочетающий ход мелодии с неким ходом тела только при условии, если сам «ход мелодии» разгадан и усвоен как некая линия.

Ибо только тогда возможна соизмеримость этих двух областей и композиционный учет совпадений, расхождений, степеней и характера этих расхождений между движением мелодии и движением тела.

Ритмическую канву, видимо (в основном), «отбивает» грубейшая — несущая фигуру — часть, средства перемещения нашего

тела, а «отдающиеся от них вверх» результаты двигательного импульса растекаются в мелодическое воспроизведение музыки.

Мелодический рисунок как бы надстроен к ритмической базе.



Так он исторически и развивается: мелодия есть высшая фаза развития, идущего из низшей первичной ритмической.

Музыкальное целое сохраняет во взаимном проникновении и одновременности обе эволюционно последовательные фазы становления этапов музыки. (Как и во всем. Как и в творческом процессе как единстве пралогического и логического, неосознаваемого чувственного и осознанного.)

Естественно, что в основной схеме это распределяется в соответствующих сферах развития тела: между чернорабочей несущей основой и изощряющимися по мере освобождения от черной работы частями — освобождающимися в сторону более тонкого выражения, более тонких областей (ритмическая выразительность — мелодическая). От «обрубка» тела к конечностям (руки и лицо).

Сравним голос как более утонченное движение — настолько, что движение начинает «звучать» — результат степени тонкости вибрирующего движения. При обратной комбинации — электрорядке воздуха — его заставляет вибрировать и звучать даже и «грубое» движение жеста (Термен-vox!).

И оказывается, что особенность и неповторимость Улановой в том и состоит, что «шаг» ее к совершенству «вперед» от других в том, что она умеет двигаться по ходу рисунка мелодии, а не только по линии совпадения ритмических акцентов.

И еще то, что она движется по музыке скользяще и не темперированно, — подобно струящейся мелодии скрипки или хроматизму человеческой интонации.

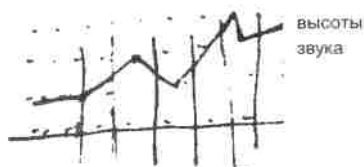
Мелодия и жест

Как же надо поступать?

Надо улавливать жест движения мелодии: а мелодия и есть первичный «танец», закрепляющий свой рисунок через систему скрепляемых одной линией одного движения точек разной музыкальной высоты.

В этом мелодия вполне соответствует рисунку вообще — рисунку, который есть одно общее движение, скрепляющее в пространстве разноразмещенные точки.

В этом смысле мелодия есть как бы мизансцен; но не между точками пространства, а между точками разных высот звука.



мелодия
(четырёхмерно)



рисунок
(трехмерно)

И, раз уловив этот рисунок, разверстать его по выполняющим его областям.

Точнее, пропускать его импульс — единый, а не в порядке толчков местных мышечных сокращений! — через разные каналы выразительности.

Грубая схема:

музыкальный эмоциональный импульс

музыкальный эмоциональный импульс

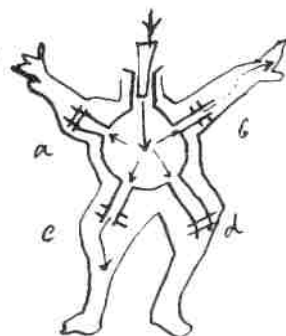
расходится
в разные «каналы»;
выход импульсу в *a* и *d*
(краны открыты),
нет выхода в *b* и *c*
(краны закрыты)



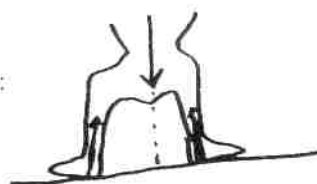
двигательный
импульс

или

a и *d* — закрыты,
импульс выходит в *b* и *c*.

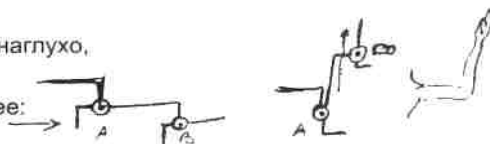


Такова схема психологическ[ая]
(эмоционально-импульсивная).
Физическая схема — немного иная:
от степени «прижимания»
своей тяжести к земле
движется ответный импульс
снизу и растекается во все концы.



Дальше импульс распределяется так же.
Например, в руке.

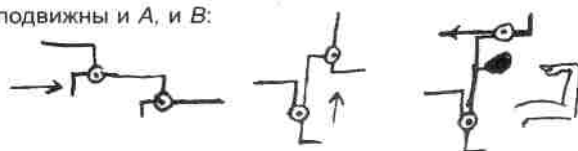
Если *B* закреплено наглухо,
и «ударят» импульс,
то получится следующее:



Если закреплено наглухо *A* :



Наконец — подвижны и *A*, и *B*:



несколько слов... (Это все здесь дано в одной плоскости. В действительности — это трехмерно).

Этапно Disney, «Ал[ександр] Невский» и Уланова связаны так:

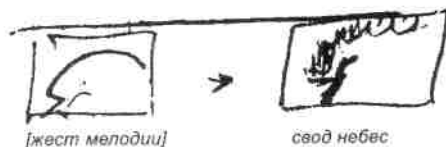
1. Уланова — жест на себе (через себя);

2. Disney — рисунок как след жеста интерпретируется произвольно начертанным обликом.

Жест претворяется в distortion <искажение> контурного, произвольно искажаемого рисунка. К тому же реально (кинематографически) движущегося.



3. «Александр Невский» — жест в схеме пластической композиции кадра.



4. «Грозный», II-я серия:

и динамика кадра (движение в нем),

и движение жеста мелодии через цветовой жест (следующий шаг после статических кадров — анализа «Ал[ександра] Невского», но не картины вообще!).

Трансплантация в «ход цветов».

(Сюда же, als Vorstudie <как предварительное изучение> для хода [пластического движения], — 14 кадров «Потемкина» в статье «Э!».)

Совершенно так же — следующий шаг после светозакрепления «дуги» в темпе просветления (выхода из затемнения) первого черно-серо-белого кадра из группы анализа.

Где разно- и многообразие?

«Схема» — одна и та же — может проходить через сотню частных оформлений — схемы их одинаковы или идентичны, а общий вид ничего, казалось бы, общего не имеет.

Это очень наглядно в тех случаях, когда у автора есть одна сквозная, навязчивая, травматическая тема через все творчество.

Она может проступать отчетливо — каждый раз узнаваемо.

Например, темы и финалы Чаплина (уходы Чаплина в глубь экрана — и как они до конца выражают «темую» Чаплина!)*.

Или гораздо более усложненно.

Например, у Пушкина.

У него неизменно повторяется ситуация: злой старик владеет (отнимает) молодую женщину у молодого героя*.

Иногда (на определенном этапе) — буквально.

Иногда — переносно: молодая женщина заменяется живительной силой, скованной злодеем, владеющим ею производительно.

Черномор — Людмила — Руслан.

Гирей — Мария.

Алеко («старый муж, грозный муж» — вопреки возрасту) — Земфира — Молодой цыган.

Мазепа — Мария — Молодой казак.

Помещик-муж — дочь Троекурова — Дубровский.

Командор — Донна Анна — Дон Жуан и т. д.*

В движении это будет импульс, пропускаемый через самые разнообразные каналы выражения.

Как по объему: откинутый корпус,
откинутая голова,
«откинутая» (вверх) бровь.

Так и по направлению:
в подъем руки,
в вертящийся пируэт,
в пробег по кругу.

Через разные сочетания разных «групп» элементов тела, работающих унисонно или контрастно.

В общем, аналогично тому, как можно оркестровать одну и ту же мелодию в сотню по-разному инструментованных построений.

Все они, однако, должны устремляться к тому, чтобы максимально сближаться или в совпадении с «рисунком» мелодии, или в строго учтенной контрапунктической «связи-расхождении» с этим рисунком.

Остроумие, изобретательность, опыт — «талант» — здесь скажутся в изыске сочетания тех областей, через которые будет «пропускаться» импульс.

Конкретные два примера.

«Диагональ» Кости [Рихтера — Хосе]
и «диагональ» раненой [Сусанны Звягиной] — Кармен.

NB. Мизансценная диагональ дает здесь ощущение *crescendo* — пространственное *b* [плюс] ко всему, что он делает. Диагональ идет из глубины к рампе — то есть на приближение, то есть на укрупнение (ср. систему укрупняющихся крупных планов в кино).



Но вместе с тем это не «навал» укрупнения, чем было бы движение *прямо* на зрительный зал.

Еще большее *crescendo* знают японцы: они выводят актера прямо в зал (по ханамити).



(Так играет диагональ в обоих случаях и у Кости, и у Сусанны.)

Потом *step after step* — шаг за шагом по тактам и нотам [можно дать] разбор движения Кости и почему [так построено].

Сперва — графиком.

Потом с локализацией графика в играющие члены и сочленения.

Особенно в случае переброски через колено.

Сделать: общую линию «жеста».

Сделать: ее в виде отдельных положений Кости схемами (как мультипликационные толчковые кадры — атомы движения).

Сделать: в виде серии положений, зафиксированных на фото.

То же самое с отходом раненой Кармен.

«Объяснить», почему *так* слышишь.

Всюду, где можно, — *оговорить субъективность восприятия* — основной кривой жеста, индивидуальную «произвольность» ее

(хотя обычно такая степень схематизированности почти одинакова для всех и имеет долю «всеобщности» — на чем и держится пластическая убедительность).

Однако уже не произвольной становится постройка тогда, когда под обе области *равно* подложено это же, пусть не абсолютно объективное в себе жестовое соответствие ходу мелодии!

Пусть «истинный абсолютный» ход мелодии я прочел неверно — не как *A*, а как *B*.

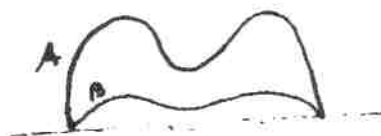
Но внутренняя звукозрительная убедительность все равно будет иметь место, раз [уж] в основу пластически выдержанного рисунка мною будет положено именно это мое понимание.

Будет *спорное* чтение, но в себе органичное построение.

А не случайно-безотносительное.

Степень расхождения [с другим пониманием], конечно, определит неубедительность «*quand-même*» <все равно>.

Пример с Костей интересен как пример вертикального мизансцена фигуры при неменяющейся диагонали горизонтального мизансцена.

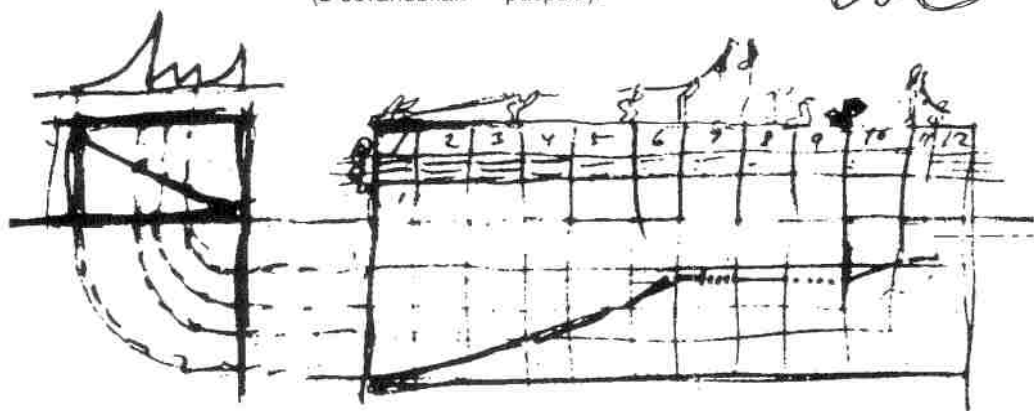
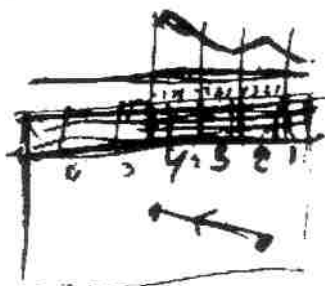


Вторую часть надо будет, вероятно, записать «зеркальной» музыкой*:

NB. Запись здесь, конечно, не «каноническая»: она смешивает и временные, и пространственные членения. Она возможна вообще лишь в виду частного случая «профильности» самого перехода.

Но, вообще говоря, надо, конечно, запись сделать в классической манере.

А как прочертится «жест» музыки по ней? Вероятно, так (в остановках — разрыв):

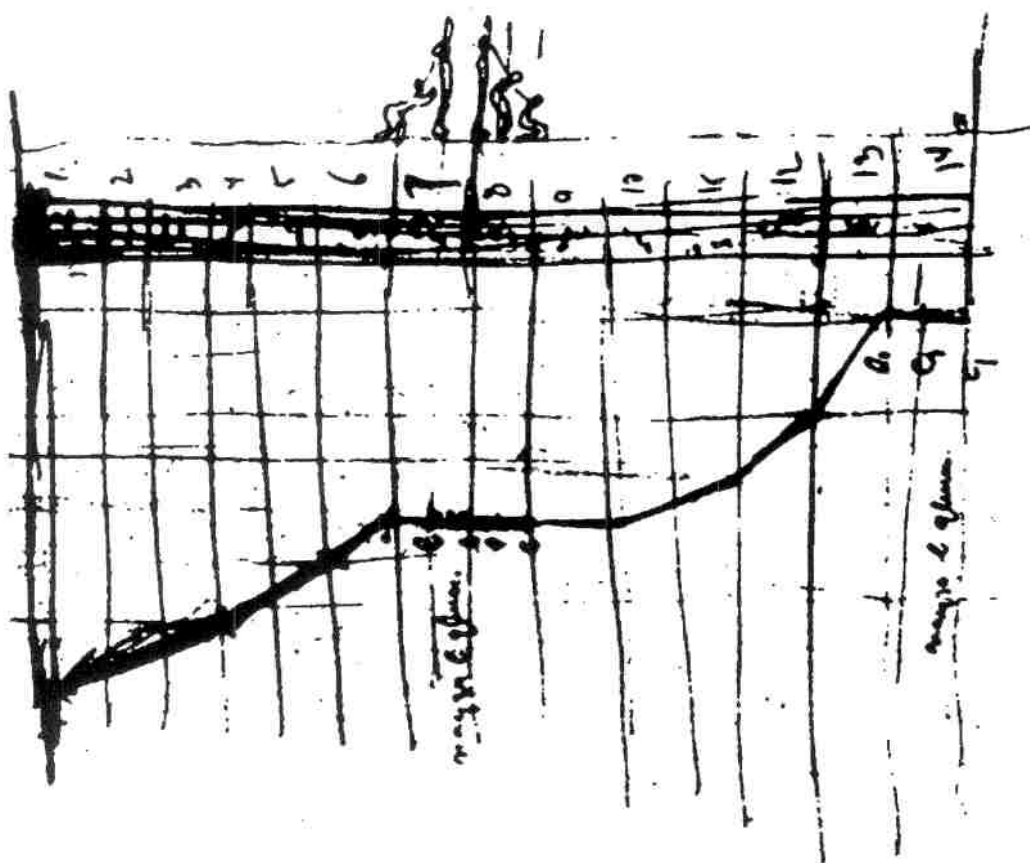


Здесь схема иллюстративно-приблизительная, соединяющая человека и жест мелодии.

NB. Паузы: остановки



Здесь [хорошо бы сделать] фото: точно локализуемые в точных по музыке точках фаз движения:



Придется схему делать так.

(NB. Здесь в чертеже по деталям всё набрехано — взять с предыдущего.)

Тут важен перенос по



для наглядности.

«Кармен» и Киплинг



1. «Методологически» случай интересен еще тем, что здесь, в отличие от примеров на «глиссандо» в «Александре Невском», имеет место приложение стаккатно ломаного хода музыки в соответствующее стаккато движения.



2 ...«Нечто о себе самом. Для моих друзей, знакомых и незнакомых» (англ.)...



Особенно дороги мне в построении отрывка «Кармен» — «диагональ Хозе» и внутри ее в особенности — место стаккатного передела через колено (после подъема вверх в центре)*.

Я очень люблю это место.

И мне все время казалось, что только потому, что здесь очень здорово найден звукозрительный эквивалент и очень интересно разверстан в зигзаг тела.

Это, действительно, очень удалось¹.

Сегодня оказывается, что причина (лично для меня) еще глубже.

У нас всегда бывают запасы каких-то острых впечатлений, которые требуют того, чтобы их «отреагировать», отдать из себя.

Иногда это живое непосредственное впечатление от явления природы. Или что-то кем-то сделанное. Или кем-то что-то рассказанное.

Или где-то вычитанное.

Иногда — предмет. Иногда — образ. Иногда — ритмическая формула. Ритмический рисунок.

Таков именно случай с этим музыкальным «перевалом».

Он — воплощение одного ритмического хода, который довел меня как-то почти что до слез.

Да-да-да. Такое со мной еще случается.

Сегодня вовсе случайно набрел на то, откуда во мне засела «необходимость» такого ритмического хода.

Только сегодня сообразил, откуда к этому (вторичный) импульс — ибо само движение целиком решено из воплощения непосредственного ощущения хода музыки Бизе в этом месте.

Интересен не только «исток». Интересен еще и «лабиринт расшифровки».

На одном бесхозном складе книг нахожу книгу Киплинга «Something of Myself. For My Friends, Known and Unknown»² (Doubleday, Doran & Co, 1929).

Совершенно случайно везу ее сюда, на дачу в Кратово.

Мимоходом листаю ее утром.

Попадаю на место, где Киплинг пишет о творческой кухне — о том, как важно сокращать написанное и «выбивать» из готового отдельные звенья (он сравнивает это с «шурованием» огня):

«...рассказ, из которого выгребли лишние куски, — словно огонь, в котором пошуровали кочергой. О том, что была проведена эта операция, вы не знаете, но все ощущают эффект. Отметьте, однако, что выбрасываемый материал должен быть честно написан для включения в вещь. Я обнаружил, что когда я, желая избежать затруднений, писал кратко *ab initio* <с самого начала>, мое произведение сильно теряло в остроте...» (последнее ср. с [мнением] маркиза де Сада о технике писать все, не стесняя себя ни рамками, ни планами, — а затем элиминировать).



Меня этот пассаж из книги Кипплинга (писанной, когда ему было больше 70 лет*) заинтересовал, так как я сейчас много думаю о технике пропущенного и недосказанного — в связи с «пустотой» из стихов Лао Цзе, писаниями Герике — «автора» магдебургских полушарий, Лин Ютана касательно игры пропусков между буквами и Lawrence Buylon'a о том же в свитках китайской живописи (все это в связи с «Неравнодушной природой» и пейзажами Хуэй Цзюна — пустотой в них)*.

Прекрасный пример в этом контексте — «Brief Encounter» Нозля Коуарда как пьеса (вчера же получил номер [журнала] IdNEC'a — Institut des Hautes Etudes Cinématographiques, где разбор премированной по ней фильма*) — сценарий has filled up <запломбировал> пропущенные звенья — в чем вся прелесть пьесы! — как плохой дантист: плохие зубы!

Гнев по этому поводу особенно привлек внимание к этому месту в книге Кипплинга.

Беру ее с собою — читать «под завтрак».

Листаю кругом и около этой цитаты.

Нахожу место о плагиатах.

Кипплинг пишет о «Книге джунглей» и... «Тарзане»!

Очень снисходительно и не зло.

Потом об ужасной подделке под «Гунга Дина»* — «The little Green God with the Yellow Eyes <Зеленый божок с желтыми глазами>» (или наоборот: «The Little Yellow God with the Green Eyes» — не помню, а долистаться — лень).

«Гунга Дин»...

Вспоминаю невозможную экранную мерзость, сделанную в Америке по этому произведению Кипплинга*. Хуже всяких yellow или green gods во сто крат.

Вспоминаю, как полный отвращения к фильму, взялся прочесть «Гунга Дина» у Кипплинга.

И вдруг вспоминаю, как меня пленил основной «ритмический трюк» построения последних строк отдельных стансов.

Особенно остро — в самом последнем.

(Вот тут-то я и прослезился. Вероятно, этому помогала еще сентиментальность самой темы).

Вот — эта строчка:

You're a better man than I am, Gunga Din!

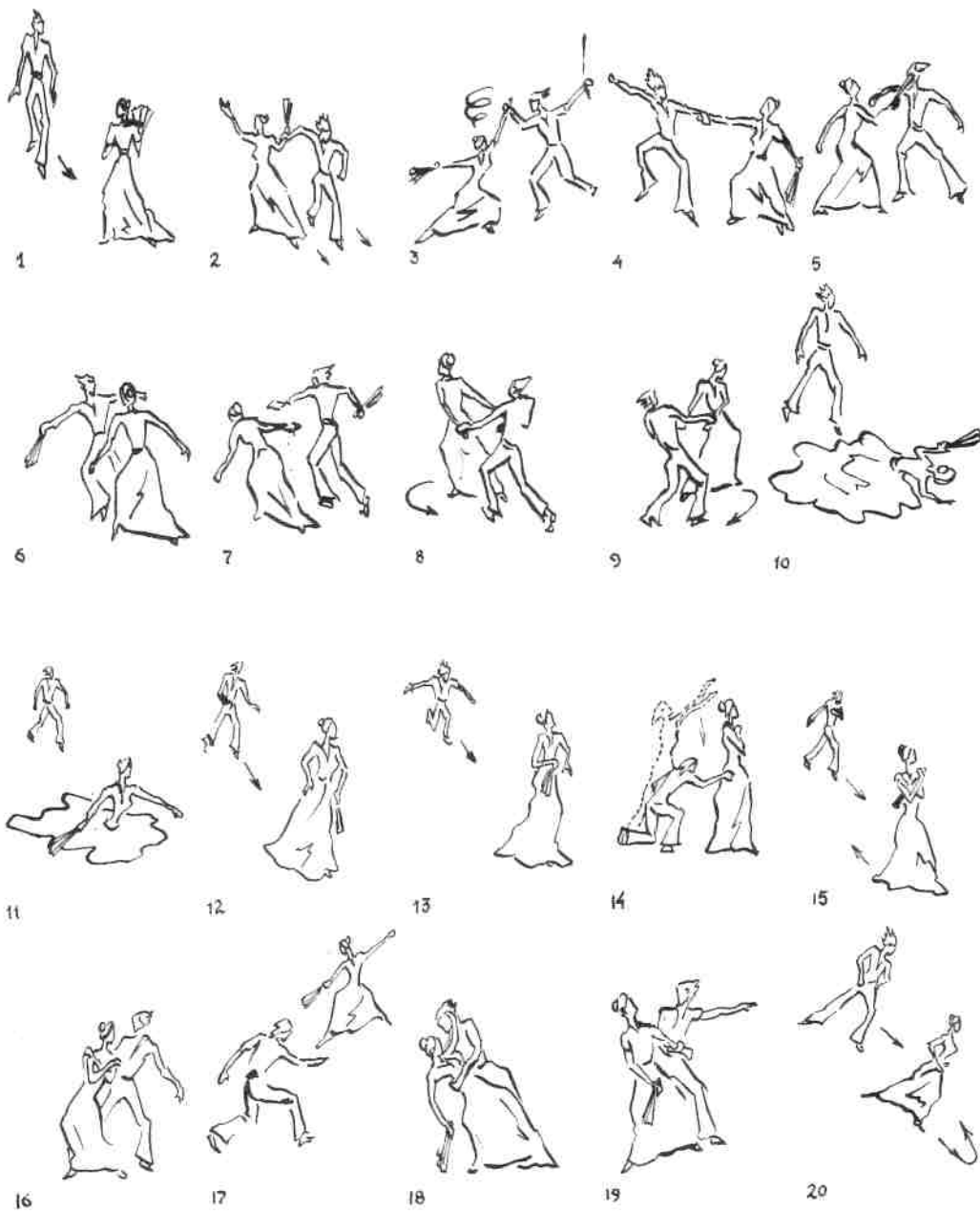
<Ты человек лучше меня, Гунга Дин!>

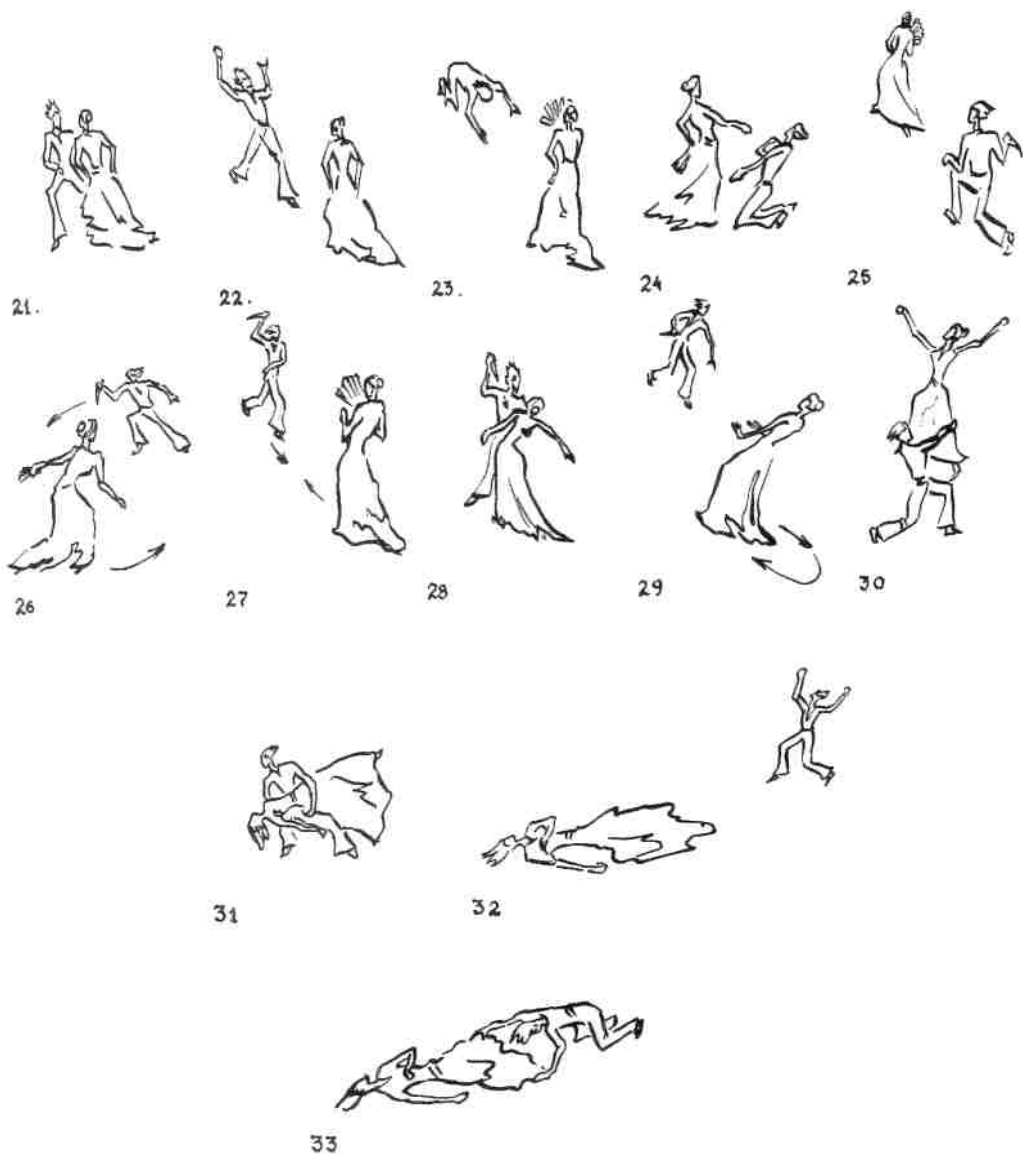
Вот — ее график!



И вот откуда особенная приверженность к интерпретации музыки Бизе — силуэтно повторившей (для меня — out of my experience <вне моего опыта>) в этом месте — в ином разрезе, [иной] теме, [иной] интонации — великолепный ритмический бег из «Гунга Дина» Кипплинга.







Балетный номер «Последний разговор» («Кармен») в постановке С.М.Эйзенштейна (1947).
Зарисовки Василия Левина

Из заметок о цвете

[Цвет и предмет]

31.VII.46

Цвет в кино возвращает отражение обратно на предмет, то есть то, что уносилось от предмета на холст, с холста как бы возвращается обратно на предмет!

Но из разнокрасочного цвета оно становится разноцветным светом.

Если принять за первые шаги живописи самораскрашивание (в татуаже), то цветное кино есть как бы возврат к сему же. Новый уровень в светописии вместо росписи, и аппликация этого на другого.

Хотя моя колористическая схема есть мой цветовой автопортрет (цветовая Selbstbefleckung <самозапятнанность>?!).

8.VIII.46

Emphasize <Подчеркнуть> предварительную стадию — желание цветоорганизовать то, что перед объективом, и... только.

Сказать, что это типично для всякого начинающего.

И объяснить ошибочность этого через тезис о «капитализме первого и второго порядка»*. Совершенно того же порядка, как все в кино:

игра и мизансцена перед аппаратом могут быть не компонованными, тогда — «натурализм первого порядка»;

но может быть, что игра и мизансцена построены и реалистичны, однако при съемке не построен мизанкадр, и они сняты «натуралистически» — то есть без композиционной обработки кадром, точкой, обрезом, светом.

И это «натурализм второго порядка».

Так же и с цветом.

Цветное событие перед аппаратом может быть построено, но заснято в цветовом аспекте — «хроникально», то есть вне «эстетического» построения (то есть в основном вне-образно).

Чтобы не было этого «натурализма второго порядка», требуется цветооптическая обработка объекта.

Совершенно так же, как светообработка в «blanc et noir» <«белом и черном»>.

И совершенно так же, как светообработка «blanc et noir» имеет свой «кодекс законов» освещения и определенные стилистические методы выразительности, так и цветовая светообработка для своих задач организованного выявления цветооблика (для выражения образа в цвете) имеет ряд законов.

Законы эти (на том скромном участке, который мы «вспахали») смыкаются с основным методологическим опытом цветописии на холсте (живописи).

Живопись здесь как бы возвращает, изливая на предмет, то, что она приобрела из опыта обращения с ним в процессе воплощения его на своих холстах.

30.IX.46

Вчера рисовал мульти-историю с лошадкой — *as reductio ad absurdum* <как доведение до абсурда> моей тезы об *independent flow of colors* <независимом цветовом потоке> сквозь цепь («графических») изображений (*as musical flow* <как музыкальный поток>).

Сегодня оказалось, что лошадка — «вещая».

Flow <Поток> цветовой концепции у меня годами «прошивает» сквозь самую разную тематику.

Почти как у Хуана Гриса (см. цитату)*, у которого цветовой «ток» становится предметами (*as opposed* <в противоположность> Сезанну, у которого предмет становится системой кубов, шаров и призм).

En passant <Мимоходом> Калатозов сказал, что есть для меня подходящее (для реабилитации!) в портфеле министерства — 800 лет Москвы*.

(Насколько конкретно мне это предложат — или дадут, еще не знаю. *If not... well* <Если нет... ладно>, еще один иллюстративный материал, *as to how approach a symphonic color composition* <как достичь симфонической композиции цвета>!)

Энтузиазма (особого) не вызвало — пока тема не стала в «мой ряд», то есть ряд моих исканий — как питающее их (*besides pathos* <помимо пафоса> самого сюжета — понятно!).

(Так же увлекла «Валькирия» — помимо «ах!» от музыки — когда я понял, что эпоха *W[alküre]* — моя эпоха — эпоха чувственного мышления и пралогики! См. «вдохновенную» запись в «деле *W.*» в момент, когда мне это стало ясно. Когда меня осенило*.)

«Москва 800» становится в ряд цветопроектов.

Цветная стихия оседает новой темой, как сбежавшие с вятской лошадки красные и зеленые пятна то играют в нолики и крестики, то в смену зеленых и красных яблок (недаром они были пятнами на лошадке «в яблоках»!), то путая огни семафоров, то перескакивая с лица на лицо влюбленных, приводя их в паническое состояние, то через «обратный микроскоп» становясь из пятен «перцем» — россыпью цветных атомов, сливающихся в цветовой поток сплошной краски (так мы воспринимаем ротогравюру «на глаз»* в отличие от нее же под лупой — где она система кругов; или тоже самое в передаче фильма по телевизору!).

И уже сумма зеленых атомов простерлась зеленым газонем по подножию холма.

Из-за холма подымается красное пятно уже... солнцем.

Удивленно глядит лошадка (мой цветовой... «конек») — беспятненно-белая.

Ибо солнце за солнцем вылезают из-за холма алые за алыми пятна-круги.

«В 140 солнц пылал... восход»*.

И вот уже, словно попоной, облегла тело моего конька зелень луга.

И по зеленому фону градом рассыпались красные круги и пятна алых солнц.

Из белого с красными и зелеными кругами конек мой стал зеленым с красными крапинами. Глядит конек с последнего кадра на первый и не может решить, красивее он или нет?

30.IX.46

Great!!! <Великолепно!!!>

Рождение цветного луча прожектора из необходимости «убить» зелень недоосвещенности.

Правы Делакура и импрессионисты].

Тень — не только (а в цветовом смысле вовсе не) «малая» освещенность (это у физиков так!), а иная цветность.

30.IX.46

Great!

As usual <Как обычно>.

Верха встречаются с низами.

Высшие формы перекликаются с примитивами и изначальными стадиями.

The point about the independent line of color (color flow as independent as musical flow) — exists exactly in this form <Вопрос о независимой линии цвета (цветопотока, столь же независимого, как музыкальный поток) существует точно в такой форме> в... лубках.

Вчера в куче архива Вс[еволода] М[ейерхольда] нахожу лубки*.

Среди них:

«Смелый славный богатырь Иван Царевич, сын царя Выслава Андроновича, едет на сером волке, везет Жар птицу и Елену Прекрасную на златогривом коне.

В литогр[афии] А.Морозова. Допущено Московской цензурой 1874 г.».

Цветные пятна здесь совсем свободно вляпаны, приблизительно — приходясь на места и никак не отвечая и не совпадая с контурами рисунка!!! (см. лубок).

Особенно — небо, где просто зеленоватый штрих у верха (ср. Хокусай, только там elaborated <искусно сделано> и с переходом!).

И еще три блямбы разного цвета — «по поводу перьев».

И совсем: волк, облитый фиолетовым пятном очень отдаленно схожего силуэта — абриса!

NB. In describing not to forget <В описании не забыть>: жар-птица в... клетке — маленькая и очень смешная.

(Ничего от... Кшесинской*.)

Конечно, в лубке — технический Handicap <ограничение> и требование дешевки производства.

А разве в других искусствах на ранних стадиях не то же? И разве такие handicap'ы do not free the spirit in its wonderful (and powerful) nonchalance <ограничения не освобождают дух в своей чудесной (и мощной) беспечности>?!

Разве too smooth tools <слишком однородные средства> — кирпич, р. ех., или витое железо — не разрушили духа стиля, испошлив искусство до подоночного ничтожества?

Разве restricted <ограниченная> палитра мозаистов не дала поразительных данных?

12.X.46

К народной картинке

(The outspreading of color <Распространение цвета> за пределы своего контура цветовым разливом. In a most comic effect <В самом смешном эффекте> в моей истории Вятской лошадки.)

Ровно десять дней спустя (29.IX–9.X) после того, как я сочинил свою «лошадку», я нахожу подобный образец в американском фольклоре, и вовсе случайно — купив из-за иллюстраций Рокуэлла Кента книгу «Paul Bunyon»* by Esther Shephard (1924. Harcourt, Brace and Co):

«Одна из худших зим, которую я провел с Полом Баньяном, да и вообще, была зима Синего Снега. Так было студено той зимой, что у лесорубов под топорами летели синие от стужи щепки, и весь снег сделался синим — падал с неба голубым, потом голубизна его становилась гуще, а уж как коснется земли, делался вовсе синим. Женщины в долинах брали из него синьки для белья, а коли коровы прихватывали малость того снега с сенцом, так доились синим молоком».

NB. Метод Хуана Гриса в *reducio ad absurdum* <в доведенности до абсурда>!

«Два брата Джо Мерфи — один звался Питом — получили той зимой работенку — подпирать небосклон, и я, бывало, им маленько подсоблял — так что уж я этого снега навидался с лихвой.

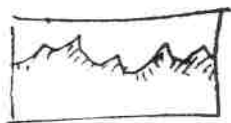
Работенка была не из легких, потому что снег был того же цвету, что и небо, так что не нипочем не отличишь, где одно кончается, а другое начинается — это как, помню, мы выкладывали дорогу из мороженого вокруг большого холма, когда с уроков удирали. Работали мы с неделю, а потом вдруг как-то утром выходим — а холма как не бывало, и оказалось, было то большое облако, вокруг которого мы хлопотали» (p. 99 & 100).

Голубизна тени на снегу расплывается в голубизну «субстанции» снега — которую можно пользоваться как синьку и которая способна «окрашивать» молоко (жидкое молоко — голубое!).

Ср. Магическое лечение желтухи в порядке отсылки желтого цвета с большого в глаз желтой птицы или в желтый диск солнца (Frazer, citē <цитируется> в моем «Вертикальном монтаже»).

Два слова о Paul Bunyon'e.

Это герой-великан и tall talk teller <хвастунишка-рассказчик> (вернее о нем) американского фольклора лесорубов.



Skyline
<линия горизонта>

Нечто вроде Пантагрюэля — минус раблезианская философия. По комической гиперболе целиком in old Rabelais's vein <в старом раблезианском духе>.

Настолько, что даже прямо перекликается (также в главе «The winter of the blue snow»):

«Да уж, холодненько было в ту зиму. Так холодненько, что слова замерзали прямо во рту, и Полу пришлось посылать в Англию за переводчиком с замерзшего языка. Кой-чего стало понятно, когда пришла весна и они начали оттаивать — тогда-то кое-кому и довелось скумекать, что об нем кое-кто думал.

Один парень столько наговорил, что слова замерзли вокруг него, и Полу пришлось нанимать Синего Быка, чтобы вытащить его из сугроба. А молоденькие подручные лесорубов, так те прямо к тропе примерзали, когда Пол им выговаривал».

NB 1. Вероятно, конгениальность, а не заимствование у Рабле. Рабле остроумнее и смешнее — р.ех. замерзший «пузырный звук», оттаявший со страшным грохотом.

NB 2. — Подробности о Paul'e Bunyon'e выписать из «A Treasury of American Folk-Lore» by Bitkin <«Сокровищницы американского фольклора» Биткина>.

19.X.46

Die Loslösung der Farbe vom Gegenstande, welchem sie zugehört.

Im Witz — Farbflecken, die vom Gegenstande wegrennen (моя «Вятская лошадка»),

in Ernst — das Irradiiren der Farbe auf das Benachbarte.

Das Hineinwandern (wachsen) einer fremden Farbe in die Gegeben (blau in kupferrot — Малюта).

Das Durchrasen eines Farbsymphonie durch eine Anhäufung von Gegenständen — sich bestimmend durch den emotionellen Verlauf der Handlung und nicht durch ihnen protokolliert-stofflichen oder natürlich-belichteten realen Character.

Dieser Loslösung muss man an meine Montageausserungen direkt anlehnen.

<Отделение цвета от предмета, к которому он относится.

Шутливо — цветовые пятна, убегающие от предмета [моя «Вятская лошадка»],

vsерьез — иррадиация цвета на соседнюю зону.

Блуждание чуждого цвета и его вход (врастание) в данную область (синий в медно-красном — [Малюта]*).

Как проносится цветовая симфония по скоплению предметов — определяя себя через эмоциональное протекание действия, а не через их [предметов] протокольно-материальный или естественно-освещенный реальный характер.

Это отделение надо непосредственно приложить к моим высказываниям о монтаже>.

Писал же я («Film Form» в «Close up»?)* о конфликте между предметом и его видимостью (оптическое искажение) и событием

и его длительностью: в Nux <зародыше> — [в] ненормальном темпе съемки.

Ralenti <Замедленное> или accelerere <ускоренное>!

И en grand p. ex. <в крупном масштабе, например> Одесская лестница — где Augenblick <миг> реального разбегания [толпы] существует в течение полчасти на экране!

А длины лестницы — наперекор факту — хватает до Константинополя.

Отсюда — Überbrückung <переброс мостика> к пониманию dieser Loslösung ber Farbe <этого отделения цвета>.

В отделении морфологической синхронности (скрип ботинка и ботинок) и установлении своей синхронности voulue <желаемой> (скрип ботинка на лице человека!) — начало отчисления звукозрит[ельной] композиции (même principe citer d'après «Montage Verticale» III <те же принципы цитировать по «Вертикальному монтажу» III>*).

Разъятие факта и сборка его согласно моей организующей воле на основе моего взгляда на явление [лежат] в основе монтажа (citer d'après <цитировать по> «За кадром»*).

Сюда гениально примыкают два фольклорных обращения с цветом. Пятно на лубке и синий снег из Paul Bunyon'a.

Может быть, еще [вспомнить] Андерсена, где женщина не сидит, а меняет свою черную шевелюру на белую*. И здесь уже — основы концепции.

Излечение de la jaumisse <от желтухи>.

Цвет как часть предмета (в системе пралогики).

Здесь уже смыкание с Grundproblem*. (Но где же, где же, как же Stereo?)

[1946]

Emphasize the point <Подчеркнуть позицию>¹: первая попытка [обычно] — делать «ковер», то есть перед аппаратом компоновать «красочные факты» действительности, собирая их в pattern <узор>.

Проблема объема и характера кадра опрокидывает это: объем увядает [от] ультрафиолетового и красного.

Ибо Пудовкин хочет с этого начинать*, as everybody's first step <как каждый при первом шаге>.

Наша неудача с черной с золотом рубахой (пересняли) — supposed to be posed as flat pattern «à l'indigène» <стремилась распластаться узором «в стиле туземца»>.

Красный [цвет] underlit — becomes green <недоосвещенный становится зеленым>.

Синий. 1921 год. Пролог «Мексиканца». «Синий свет в синюю раскраску» frames <строит>!*.

1. Especially <специально>.

[Без даты]

Понятие числа идет от китайцев: male = female entities per se <мужские = женские сущности в чистом виде> (вне понятия единицы!),

через Евклида: число есть множество, составленное из единиц («Начала», кн. VII, опр. 1 и 3),

через Аристотеля: «Число есть множество, измеряемое посредством единицы», —

к «Arithmetica Universalis» Ньютона* (р. 170–172): «Число не столько множество, составленное из единиц, сколько отношение одной величины к другой, однородной с ней, принятой за единицу».

El mismo <То же самое> с цветом:

у тех же китайцев — цветовые пятна per se под знаком классов Yang и Yin.

У кого-нибудь: картина есть цветовое множество, составленное из единиц.

У Ostwald'a: колорит, измеряемый посредством единицы*.

И, наконец, хотя бы по... Н.Радлову*:

«Мы воспринимаем окрашенность главным образом путем сравнения с другими окрашенностями: непосредственно-эмоциональное воздействие цвета относительно ничтожно».

Shame that I never do emphasize <Стыдно, что я никогда не подчеркиваю> интервал (that because I'm illiterate in music <потому что я безграмотен в музыке>).

Так же читается и дробь (1/2): сперва, как результат (половина); а теперь, как отношение (одного к двум) — динамически.

Мысль о всем белом, и цвет, только окрашенный светом.

22.X.46

Белое (Поклонение белому слону в Сиаме)

«Семь дней его холили и лелеяли, а весь город веселился, потому что сподобился такой милости небес. Анна обнаружила, что, вопреки распространенному за рубежом мнению, сиамцы вовсе не поклоняются альбиносу как божеству. Однако они верили, что Будда в своих перевоплощениях, непременно поочередно принимал форму белых животных определенного вида, а именно лебедя, аиста, белого попугая, голубя, белой обезьяны и слона. Они верили, что тела этих созданий были предназначены для душ добрых и великих людей. Поэтому почти все белые животные почитались, поскольку некогда были высшими человеческими существами. Белый слон, например, считался одушевленным духом какого-нибудь короля или героя. Поскольку некогда он был великим человеком, то должен был быть окружен дочерьми великих людей и знать, что есть наилучшее для людей того положения, в котором когда-то пребывал сам. Таким образом считается, что он предотвращает национальные бедствия, приносит процветание и мир народу» (Маргарет Лондон, «Анна и король Сиам», с. 207).

Отсюда же и очаровательный текст Сиамского посла, описывающий королеву Викторию:

«...описание королевы Виктории, данное королевским послом несколько лет назад после возвращения от Ее двора. Он говорил следующее:

«Нельзя не дивиться явлению августейшей Королевы Англии, и нельзя не заметить, что она должно быть происходит из рода благородных и воинственных королей и правителей земных, ибо глаза ее, цвет лица, а более всего осанка напоминают прекрасного величественного слона» (там же, с. 208).

NB. Worship <Поклонение> белому слону было таким интенсивным, что его окормили сладостями, и он сдох от расстройства желудка. (Описание жизни Anne Leonowens по собственным ее запискам, 2 книги 1870 и 1872, при дворе Сиамского Короля от 1862 [до] 1867 г., в качестве преподавательницы английского языка половине его 67-ми детей.)

24.X.46

[Эль] Греко

При повторности композиции — цветовая гамма бывает абсолютно различной в разных вариантах (разновременных) его картин.

(Со слов [сотрудника] музея [имени] Пушкина*.)

K wilde Jagd der Farben durch das Gerippe der Bildkonstruktion <дикой охоте цвета через скелет конструкции изображения>.

23.XI.46

Об одной цитате из Ван Гога.

Помню, где-то когда-то читал слова Ван Гога о том, что любовь двух любящих существ надо писать дополнительными цветами. Как всегда, не могу очень долго найти точную цитату.

Наконец, вчера приходит из Америки книга «Artists on Art», 1945.

На стр. 384 желанная цитата.

«Arles, 1888.

...to express the love of two lovers by a marriage of complementary colors, their mingling, and their opposition, the mysterious vibration of kindred tones...»

Хочу найти полный текст письма (здесь только отрывок).

Даты и нумерации на письме нет.

Только местность (Арль) и год (1888).

Лезу в три собрания писем.

Листаю 1888 год по изданию «Academia», 1935, т. II, с. 108:

«Любовь двух любящих надо выражать посредством бракосочетания двух дополнительных цветов, посредством их смешения, а так же их взаимного дополнения, через таинственную вибрацию родственных тонов».

Сличение цитат уже вызывает беспокойство:

«Their opposition» никак не «взаимное дополнение», и мало понятно, почему между «родственных тонов» («kindred tones») долж-

на возникать «таинственная вибрация» («mysterious vibration»)? И где здесь вообще говорится о «родственных» — «kindred» — тонах?

Надо посмотреть немецкий текст.

Искать трудно.

О письме по русскому изданию известно только, что оно написано раньше 11/IX ([через] несколько писем дальше есть письмо, датированное этим числом).

Вот немецкий текст (Vincent Van Gogh, «Briefe an seinem Bruder» <Винсент Ван Гог, «Письма к брату»>, II Band, Rene Cassierer, 1914, № 515):

«Man muß die Liebe zweier Liebenden durch die Ehe zweier Komplementfarben, durñh ihre Mischung und durch ihre Ergänzung und die geheimnisvolle Vibration der verwandten Töne ausdrücken».

<«Надо выражать любовь двоих влюбленных через супружество двух дополнительных цветов, их смесь и их взаимодополнение, и таинственную вибрацию родственных тонов».>

Также неблагополучно «Ergänzung» и «verwandte Töne».

Надо лезть в оригинал... Хорошо, что оригинал не голландский, а написан по-французски.

Слава богу, хоть у меня не полное издание писем Ван Гога на французском языке — Арль оказывается в III-ем томе, который есть у меня. См. Vincent van Gogh, «Brieven van zijn Broeder», 1929, Amsterdam, Deerde Deel, с. 160 (письмо № 531).

Вот точный текст:

«Je suis ainsi, toujours entre deux courants d'idées, les premières: les difficultés matérielles, se tourner et se retourner pour se créer une existence, et puis: l'étude de la couleur. J'ai toujours l'espoir de trouver quelque chose là-dedans.

Exprimer l'amour de deux amoureux par un mariage de deux complémentaires, leur mélange et leurs oppositions, les vibrations mystérieuses des tons rapprochés.

Exprimer la pensée d'un front par le rayonnement d'un ton clair sur un fond sombre...» etc.

<«И я, как всегда, — между двумя потоками идей, во-первых: материальные трудности, как выкрутиться, чтобы создать себе условия существования, а еще: изучение цвета. Меня никогда не покидает надежда что-то в этой области открыть.

Выразить любовь двоих влюбленных через союз двух дополнительных цветов, их смесь и противопоставления, таинственные вибрации близких тонов.

Выразить мысль на лице через сияние светлого тона на темном фоне...» и т. д.>

Оказывается, стоило рыться!

Русский и немецкий переводы неверны:

точно сказано oppositions, то есть «их смешение и противопоставление» (английский перевод правилен).

В другой же части все три перевода неправильны:

«les vibrations mystérieuses des tons rapprochés» <«таинственные вибрации близких тонов»>.

Это место надо читать вовсе не о «kindred», «родственных» или «verwandte Töne».

Речь идет не о родственных — «близких», а о сближенных (сопоставленных) таким образом тонах («дополнительных», то есть противоположных по спектру). Тогда действительно возникает «таинственная вибрация» — вибрация напряжений, получающихся в результате сближения-сопоставления этих привычно противостоящих, противоположных друг другу.

Кстати сказать, это же подтверждается еще и тем, что сказано «des tons rapprochés»; если бы речь могла идти о «tons rapprochés» как обозначение каких-либо «родственных тонов», то в этой фразе писалось бы не «des», а «de tons rapprochés». And that's that <То-то и оно>!

28.XI.46

«Сдвиг» цвета.

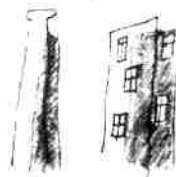
Разъединение цвета и предмета — неполное их сведение.

Хорошо даже в «blanc et noir» у Анненкова в иллюстрациях к «Extra Muros» Louis Cherronet.

Принцип такой:

[Иллюстрации] очень удобны
для репродукций,
ибо одноцветны.

А принцип более чем нагляден.



О кубизме и прочем мы уже договорились, что ряд их принципов, разрушавших там реализм, в кино совершенно безобидно реалистичен! Так, например, «Tour Eiffel» Делонэ — многоточечный вид, ломающий [в живописи] цельность изображения: и он же [в кино] в монтаже [кадров, снятых] с разных точек, абсолютно реалистичен.

В «Extra Muros» (с. 72) есть тоже наглядный пример и на это. Кусок intérieur'a, написанный на фасаде (в углу). Снова в перерезке [кадров] монтажом абсолютно натурально!

Есть ли это «раздвоение»?

Фактически да.

Исторически... наоборот: сближение!

Ибо XIX век дает split <раскол>:

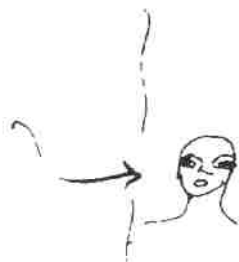
колорит живописи ушел от сюжета.

Они разошлись в два канала:

неживописная живопись — передвижники, и несюжетная — левые школы.

У Анненкова контур-абрис предмета и его цветонаполнение расходятся врозь: но это расхождение — как бы последняя точка split'a XIX века — уже не цвет и драма, а цвет и предмет.

И это же Vorstufe <ступень> к воссоединению в новом качестве цветодрамы на кино (NB. [Этому] есть полный аналогон в переходной стадии монтажно-экспериментального кино: я писал, что для



того, дабы выразить «белая рука», надо один кадр на «белое», а другой кадр — на «рука»).

Динамизация — через это разъятие, стремящееся «вернуться» в единый контур.

Ср. разные стадии движения в разных частях фигуры Домье*. Как кинофеномен (динамика движения). Ср. Силен: полукозел, поллучеловек = двойной экспозиции козла и человека (в динамике «смыслов»).

Такая же динамизация в методе разделения хода драмы и цветоходе, которые единятся контрапунктом, дающим и ощущение несовпадения, и *urge* <стремление> к совпадению, и психологическое сведение в единство (ибо ощущение несовпадения акцентов предполагает знание, где им совпадать!). Все это в цвете, как в «истинной синхронности» музыки и изображения.

1946, 31.XII—
1.1.1947

Можно историю развития концепций в отношении цвета провести почти полным аналогом с фазами развития монтажной мысли.

(Делакруа — «Импрессионисты — Неоимпрессионисты» *d'après la table de Signac** <по таблице Синьяка>.)

Осевой смысл остается в разделении предмета и окрашенности.

Not to forget о «creation which starts from the moment of separation» as exposed about God in the Sixtine album of Michel Angelo (Ed. «Tel») <Не забыть о «творении, которое начинается с момента отделения», как представлено о Боге в альбоме о Сикстинской [капелле] Микеланжело (изд. «Тель»)>.

Разделение — раздвоение это *corresponds* <соответствует> основной схеме в Grundproblem.

Ср. Werner о цвете у Брейгеля.

Цвет, как предельный *Auslauf* <выход> темы. The sturdy peasants of Breughel and the red-yellow-brownish scale of their coloring <Крепыши-крестьяне Брейгеля и красно-желто-коричневая гамма их раскраски>. (Разыскать этот *Abdruck* Werner'a <оттиск Вернера>).

Цвет отвечает пралогической составляющей, а изображение — логической (?).

Собственно говоря, в тех же самых взаимоотношениях, что и наивно-образный *mise en scene* («филер» и неизменность расстояния — пульсирующая константа сквозь изменяющееся*).

Вообще же всячески *emphasize* <подчеркивать> формулу о национальной по форме и социалистической по содержанию*, где абсолютно точно прочтена схема истинного соотношения*.

My watch is just one minute to 12. I hope the year 1947 shall be better than the one just passing away.

I must complete my conceptions and put them on paper during this new forthcoming 1947th year of our era!

Now it's twelve — the mystic hour — and I pray for the fulfillment of this my most servant wish.

«Ivan» is important as «Tragbrett» for ideas on color I'm preaching and furthering into practice.

Stereo is also to be conquered this year. And now my watch shows 2½ minutes passed twelve!

Maybe my watch is too fast. So let us continue to think of the third most important for me in my life: the formulating of the principles of art and art forms, color & stereo film.

Be they realized this happy New Year!

<На моих часах ровно одна минута до 12. Надеюсь, год 1947 должен быть лучше, чем сейчас уходящий.

Я должен завершить мои концепции и изложить их на бумаге в течение этого наступающего нового 1947 года нашей эры!

Вот и двенадцать — мистический час — и я молюсь, чтобы исполнилось это мое смиреннейшее желание.

«Иван» важен как «поднос» для подачи идей о цвете, которые я проповедую и продвигаю в практику.

Стерео тоже должно быть покорено в этом году. А теперь мои часы показывают 2,5 минуты после двенадцати!

Может быть, мои часы слишком спешат. Так что продолжим думать о третьем важнейшем в моей жизни: формулировании принципов искусства и художественных форм, цветовом и стереоскопическом кино.

Да реализуются они в этом счастливом Новом году!>

Цвет и рефлекс

4.VII.46

Два бурнуса

К вопросу *repoussement* <оттенения> через дополнительный цвет.

С прошлого года ищу живого непосредственного впечатления от тени, окрашенной [в] дополнительный цвет.

Окрашенную тень вообще, конечно, обглядел на залитом солнцем снеге.

Снег — золотист (цвет света солнца).

В теневых частях — голубой.

Голубой не потому, что голубое — дополнительный цвет к золотистому, а потому, что при отсутствии света — в теневую часть отражается синева неба.

Научился, почти в порядке наваждения, вычитывать голубой покров отражения неба везде и во всем.

Даже стал видеть на пустых полях отблеск лилового розового неба или сумеречного.

Использование дополнительных цветов, как *repousseir* <элемента для контраста к> основному тону — есть уже у El Greco: и в сочетании пар облачений (нижнего и верхнего — сине-желтый Маврикий, вишнево-зеленый [à la] Поль Веронез — в «Молении о чаше», оливково-

зеленый и кирпичный в «Сошествии Святого Духа»*), и в «молниях» полос дополнительного тона, проложенных сквозь основной.

В дальнейшем это же густо представлено в методе Делакруа, откуда и идет само учение и [расходятся] разветвления «традиции».

Дополнительного тона к любому основному — в порядке живого впечатления никак не могу усмотреть!

Делакруа, согласно легендам (и собственным его рассказам), обнаружил лиловый цвет тени якобы на желтом кабриолете*.

Еще отчетливее — на двух цветных арабских бурнуссах при поездке на Восток.

Из них один — красный в тенях отдавал зеленым, другой — желтый — фиолетовым.

Не верю! Как воскликнул бы покойный К.С.

В данном случае я — Фома: не вложив пальцы в, по собственному опыту, увиденное — не верю.

И естественно ищу, как Шерлок Холмс, где же секрет этих теней, увиденных в тональности дополнительных цветов?

Положение первое.

Тень окрашивается рефлексом от соседнего предмета.

На натуре плюс к этому — небесно-голубой отсвет неба.

Когда нет «соседних предметов» и цвет самого предмета — снежное поле, — на нем тени — чисто голубые.

На красном бурнусе — тень зеленая. На желтом — фиолетовая. Откуда?

Вообще сама окраска предмета в тени мало влияет на рефлексом окрашиваемую тень. Неосвещенная, она способствует бурой черноте тени.

При особенно интенсивной синеве южного восточного неба — в окраске теней небесный рефлекс должен быть особенно интенсивен.

Попробуем «вычесть» участие голубого рефлекса от неба в теневых частях обоих бурнусов.

Чем окажутся они тогда окрашены?

Зеленое = желтое + синее.

Фиолетовое = синее + красное.

«Изымем» из обоих синюю компоненту. И окажется, что в тенях красного бурнуса ложится желтый рефлекс.

А в складках желтого — красный.

Откуда эти рефлексy?

«Самоокрашивание» ли здесь тени под влиянием основной расцветки, или что-либо другое?

Откуда на красном бурнусе — желтый рефлекс, а на желтом — красный?

Да — боже ж мой! — ведь оба араба стоят рядом, и красный бурнус посылает свой рефлекс в теневые пятна желтого, а желтый бурнус свои отсветы — в красный!

На эти — последовательные и на солнце несомненно «пронзительные» — отсветы накладывается дополнительный, не менее

пронзительный отсвет голубого небесного свода, и последовательное смешение с желтым на одном и с красным на другом — дает фиолетовую окраску теней желтого бурнуса и зеленую — красного!

Вот иллюзорное — «наводящее» реальное — впечатление, которое и навело Делакура к этой концепции!

Интересно, что бы было, если бы встретившиеся ему бурнусы были бы зеленого и голубого цвета?!

Но... меняет ли это «разоблачение» живого впечатления что-либо в принципе?

Конечно, нет!

И это по двум причинам.

Во-первых, цветовое впечатление на сетине глаза имеет свойство «в воспоминании» — при переносе взгляда с предмета на нейтральный фон — окрашиваться именно в дополнительный тон.

И не окрашенная — мало окрашенная теневая — сторона предмета имеет все основания работать как подобный «фон» для дополнительной расцветки.

И окрашенность в дополнительный тон, таким образом, есть оптическое свойство нашего глаза.

И второе — наиболее острое цветовое «оттенение» друг друга достигается у тонов, находящихся в условиях взаимоотношений как основной и к нему дополнительный.

Вероятно, в силу первого обстоятельства: подхватывая и усиливая тот феномен, который уже самим устройством глаза реализуется рудиментарно.

Два исторически столь существенных, два восточных бурнуса могли оказаться необходимым последним толчком для закрепления концепции.

«Иллюзорное» их в данном случае поведение для результатов в целом оказалось несущественным.

Существенным оказался сам принцип, для которого они на мгновение показали подтверждением и носителем.

5.VII.47

В «2 бурнуса».

Это же дальше потом, отражаясь, переходит и в особенности мыслительного процесса.

Так пишет, например, Томас Де Квинси в «Confessions of an Opium Eater» (p. 218):

«...ежели две мысли связаны законом противоречия и существуют во взаимном отталкивании, то свойственно им посещать нас одновременно. Потому-то я и нахожу невозможным избегать дум о смерти во время своих одиноких прогулок бесконечными летними днями, и всякая смерть, даже не слишком трогаящая сердце, все же упорно осаждаст меня этой порою»¹.

Идея конца (death) возникает из ощущения бесконечности (солнечного летнего дня).

1. Перевод Сергея Панова.

13.X.46

К методу Ван Гога

«Но украшение семейства Джук — Бабстолл, постреливающая быстрыми черными глазками, с волосами до пят. И каждый волос — натуральной изумрудной зелени!

По материнской линии (мать была из Кэботов) все в семействе Джук имели волосы ярко-желтого цвета, а по отцовской — голубые.

Алхимия природы счастливо соединила два эти цвета в Бабс» (Фрэнк Салливан, «Семейство Джук». — «Маленькая сокровищница американского юмора», 1941, с. 405).

K Van Gogh'y («The marriage of two beings should be presented by the intermixture of red and green» <«Брак двух существ должен быть представлен смесью красного и зеленого»>).

«Джукс фамили» — пародия на радиопередачи из быта «простых людей» типа очерков в «Life», как живут рядовые американцы м-р Со энд Со с семьей, etc.

Подобное представление сидит, конечно, где-то очень глубоко в человеческой психике.

А потому подобная концепция выплескивается наружу не только в системы космологии, в экстатической практике особенно пламенного художника (Ван Гог).

Не только в его высказываниях, облекающих идею взаимного пронизывания противоположного и противостоящего в наиболее наглядной и примитивной форме: «marriage дополнительных цветов».

Ведь и Yang и Yin в самом примитивном своем чтении интерпретируются как начала мужское и женское. А потому нас не должно удивить, что это же пронизывание цветов, как образ марьяжа, непременно будет иметь место и в буффонаде.

Случка в «Генеральной линии» моей. Цвет и зеленый и красный!*

K Van Gogh'y. (12.I.47).

4.X.46

Рефлекс

Reflex [ist] nicht neu in unserer Praxis <Рефлекс не нов в нашей практике>.

1) Любовь к рефлексу в черно-белом американском кино.

Какие-то снимки на песках берега. «Sangre y Arena» <«Кровь и песок»>: Рудольфо Валентино и рефлекс от песка арены*.

2) «Расшифровка» тайны рефлекса — как подсветки зеркалом. Фото в «Motion Picture Classic» с зеркалом подсветки. Отсюда зеркала в «Потемкине»*. Тень — не просто малая освещенность, но освещенность по-особому.

3) Увлечение тентом с зеркальной подсветкой. «Que viva [Mexico!]» par excellence. (Give credit to Grisha and Edward <Воздать должное Грише и Эдуарду>*.)



Съемки с зеркальными отражателями для фильма «Генеральная линия»

Разговор о рефлексе с Москвиным. Moskvin als «Abstufer» der Belichtung und nicht als Konflikt-componist <Москвин как «смягчитель» освещения, а не как композитор конфликта>*.

Что лежит в основе рефлекса как отдачи, как ответственности, как противоречия внутри светового феномена освещения.

Заметки Делакруа у нас на съемке (случайно).

«Все дело в рефлексе». Я хотел это [сделать] *par excellence* в соборе — ответ от плит (белых, на которые падает луч солнца, в «Венчании») или блеклый рассвет после убийства Владимира Андреевича.

В цветном эксперименте тень как недоосвещенность — невозможна: это место становится... зеленойю.

Vollens-nollens укрощаем это... красным.

Красное для нас годно по ходу сцены — по «атмосфере» сцены. Но... красное — дополнительный цвет. И отсюда не так уж далеко до подсветки теневых частей и на объемах... дополнительным пучком окрашенного света.

(Где-то маячит воспоминание о фигурках, виденных в детстве, с двуцветной окраской — зеленый бок и бок красный. Так же и Loie Fuller*.)

Откуда уже, как вывод, понятие о рефлексе цветовом. Углубление в Делакруа.

Рыжий парик и голубой луч, ввинчивающийся в спираль локона.

Philosophically talking:

Isn't that an exact replica of Art and Life interrelation?

Art is the reflection reflex thrown in answer to Life.

And isn't that reflex ответно reacting on life and remodelling its shape?

By idea, image, theme, form?

And if it wouldn't do that — than what the hell act through art?

And as we say: the nerve of any art paragraph has to be a micro reproduction of the basic phenomena of art, of art relationship to life (as in this case), as nuclear reproduction of biological, organic, sociological structures (montage as cell structure and montage as intraframe relations extended, or phototechnics outgrowing into audio-visual counterpoint etc.).

<Философски говоря:

не является ли это точной репликой взаимоотношений Искусства и Жизни?

Искусство — это отражение, ответ, брошенный Жизни.

А не является ли этот ответ (ответно) реакцией на жизнь и перестроиванием ее контура?

Идеей, образом, темой, формой?

А если это было бы не так — тогда что же, черт побери, действует посредством искусства?

Как говорится, нерв каждого фрагмента произведения искусства должен быть микрорепродукцией базисных феноменов искусства.

ва, отношения искусства к жизни (как в данном случае), как ядерная репродукция биологических, органических, социальных структур (монтаж как ячейка структуры и монтаж как расширение внутрикадровых отношений, или прототехника, вырастающая в звукозрительный контрапункт и т. д.).>

12.X.46

И еще: рефлекс как элемент противоречия, рождающегося из светового акта.

Great great great! And there we have it <Великолепно, великолепно, великолепно! В том-то и дело>!!!

Рефлекс занимает в структуре светотени такое же место, как конфликтующее с движением «обрубка тела» контр-движение «периферии» — конечностей (которое вместе с тем порождено тем же общим мотивом и физическим посылом, но реагирует в противоположностях). Great <Здорово>.

And so the whole of light aesthetics fits into the whole system of mine <И таким образом вся световая эстетика соответствует всей моей эстетике>!!!!!!

Интересно, что потребность досказать это явилась с требованиями цвета.

As nec plus ultra (and even more) <Как предел (и даже больше)> светописи.

И в цвете это еще отчетливее: рефлекс — антагонистическое [вторжение] отчетливо противоположного («дополнительного») цвета!!!

NB. Вероятно, гениальный смешной рассказ об *ibid's**, где спорят текст и взбунтовавшиеся... сноски, надо будет привести где-то около центральной схемы конфликта центра и периферии и *Auswuchs's'a* <произрастания> его во все статьи.

20.XI.46

Ne pas oublier <Не забыть>.

В «исторической части» — как «дошел я» до цвета.

Первые впечатления, из которых я извлек, что «уже можно» делать цвет, были от съемок Потсдамской конференции.

И были... красный ковер и красные стулья.

И... рефлекс на бронзовых фигурах китайского павильона из Сан-Суси!

Первое определило «гамму» эпизода «Пира». Второе — подсознательно подготовило практику и сугубо теорию учения о рефлексе в цветовом кино.

20.XI.46

Очень замечательно: в учении о выразительном движении я подхожу к проблеме реагирования в противоречиях на один мотив — через стадию реагирования на ряд мотивов, которые «пересекаются» на человеке так, как потом пересекаются проявления одновременного противоположного реагирования на один мотив.

Учение о рефлексе в цветовом кино я с самого начала приравнивал по принципу к этому же — то есть выразительность цвета

понимаю как цветовыражение в противоположностях: свет и рефлекс, представляющие в цвете как цвет и дополнительный цвет — то есть противоположные по спектру.

Это в случае, когда источник рефлекса (отражающая поверхность) цветово нейтрален.

Другой случай — когда рефлекс отбрасывает свою окрашенность. (Например, зеленый рефлекс от зелени окружения. Или «синие» тени на снегу как рефлекс от неба. Вчера разбирал это на пахотном поле, подернутом снегом, в окрестностях Кратово. Вчера было ясное небо. Сегодня небо лилово-тучное. Без солнца. И есть лиловатый налет на земле как рефлекс от неба.)

Рефлекс такого рода заметен в теневой части.

Наконец, случай произвольно подставленной рефлектирующей плоскости произвольной окрашенности.

Переход к окрашенному «вторичному» источнику света. NB. Вторичные источники света — это светосредства искусственно производить эффекты сложной игры рефлексов в действительности. «Освобожденный» и «вольноуправляемый» рефлекс — отделенный от рабски в природе существующей ситуации (полное [подобие] монтажу как произволу последовательности и выделения оп-ределителей явлений*).

«Заигранность» освещения возникает по мере отхода от *Steigerung* <нарастания> реальных соотношений — в «данном случае» природных условий.

Реальность светокомпозиции. Здесь именно как подхват истинного соотношения и *Steigerung* или вообще «разработка» (в музыкальном смысле) такого светомотива действительности. Часто своего «бэб» работает как звуковые наслоения и напластования мельчайших тональных дроблений в музыке Дебюсси («*Reflets sur l'eau*» <«Отражения на воде»>)*.

В цвете будут наиболее сильны те построения, где выбранный цвет рефлективной подсветки будет в рамках дополнительного (или примыкающих) тонов.

Это приходится решать как колор[истическую] задачу: «Чем подсветить рыжий парик?» — asks me Moskvín <спрашивает меня Москвин>. — «Голубым!» — is the answer <отвечаю>.

Это — в деле живописи — было вкладом XIX-го века:

Делакруа — как провозвестник, и окончательно доработано практикой импрессионистов и в конце концов Ван Гором *par excellence* («*marriage should be represented by fusion of red and green*»).

Так вот, интересно, что в практике подхода к пониманию рефлекса как «цветореагирования в противоречиях» есть тоже этап обработки разноокрашенными самостоятельными источниками света (полное соответствие в движении — стадии *überkreuzung* <пересечения> симультанного реагирования на разные мотивы, прежде чем [достигается реагирование] в противоречиях на один [мотив] — [прежде] чем явится один источник, решающий предмет

одним источником света, лежащего на предмет как падающий свет и как рефлекс.

Это пример из практики... Рафаэля. Об этом пишет Joseph Meder («Die Handzeichnung, ihre Technik und ihre Entstehung» <Йозеф Медер («Рисунок, его техника и происхождение»>. Wien, 1923, S. 631):

«Я хотел бы упомянуть и пятую возможность, чисто художественный прием освещения, который живописец позволял себе — с оглядкой или без оглядки на некую мотивировку (NB — Э.) — из чисто художественных соображений, чтобы удовлетворить собственному гармонически-пластическому восприятию (NB — Э.).

К этому можно отнести соединение в изображении нескольких различно окрашенных источников света, что хоть и часто встречается в содержании картин, но с точки зрения живописи редко бывает верно ухвачено и разработано [ausgebeutet] (NB. Я прочел: ausgedeutet, что правильнее: образно истолковано! — Э.).

Достохвальные примеры этого — у Рафаэля в «Stanza d'Eliodoro» (около 1512–1514) или у Пармиджанино в «Сретении»* — вдохновляли на подражание, однако и вызывали ряд трудностей. «Освобождение Петра» в упомянутой «Станце» совмещает целых три различных источника света: лик ангела¹, заполняющий пространство свечением, вдали — мерцание месяца с его холодными отсветами на спящих воинах и ночном ландшафте и, наконец, еще и горящие факелы, бросающие красноватые отблески на доспехи, так что здесь выявляется такая степень исследования природы и такое владение пространством, что нам сегодня это кажется загадкой, коль скоро нам недостает знания предпосылок и промежуточных ступеней подобного мастерства».

Вообще введение световых эффектов, связанных с чудотворными явлениями, возникает довольно рано:

См. [там же на] S. 630:

«С тех пор, как была введена и начала использоваться тема сияния, сопровождающего библейские чудеса, — Lume Divino (божественный свет) — она стала излюбленной темой живописцев, и особенно она удавалась тем, кто предпочитал изображать интерьеры. Еще до начала XV века художники пытались добиться эффектов неземного свечения, наполняя пространство и заливая персонажей небесным сиянием (так Таддео Гадди в Санта Кроче изображает Иоакима* — см. Гутманн, цит. произв., с. 89). Появилось очень много последователей, которые изображали общераспространенные сюжеты — такие, как Благовещение, Рождество Христова, Вознесение и другие, — всегда придумывая для этого новый повод. Но упомянутые элементы освещения, поначалу чисто декоративные и связанные лишь с содержанием, не сразу стали и пространствомобразующими.

Сколь долгий путь от тонких золотых линий в «Благовещениях» кватроченто, линий, соскальзывающих на Марию в прозаическом дневном свете, до светового потока XVII века, резко врывающего-

1 См. сноску на стр. 629: «Сияние ангела в «Поклонении пастухов», подобное лунному, как эффект художественного освещения впервые отмечает в произведении Лоренцо Монако* И. Гутманн («Ландшафтная живопись в искусстве Тосканы и Умбрии от Джотто до Рафаэля» / «Die Landschaftsmalerei der Toskanischen und Umbrischen Kunst von Giotto bis Raffael», Лейпциг, 1902, с. 126). — цит. по: Siren, «Lorenzo Monaco», p. 128.

ся сверху в ее комнату и заставляющего всё сиять в мерцающих отблесках!»

Конечно, в репрезентативных искусствах прямое соответствие этим исканиям Рафаэля являет собою... театральное освещение с его игрою смены разноокрашенных софитов и футок, которые «мотивированно» усиливают эффекты от видимых источников света на сцене, или (бытово) «немотивированно» погружают сцену в игру окрашивающейся психологической «светоатмосферы» (игра цветовым реквизитом и костюмом в таких же целях давно известна китайцам, японцам и индусам на их театрах).

Однако это же и предел светоцветовых разрешений на театре.

И по этой линии, как по всем признакам, — кино делает следующий шаг.

Такое *ruisselement* <струение> свето-цвето-перелива от кадровой детали к кадровой, конечно, театру недоступно.

Но недоступна и та *finesse* <тонкость> в этой игре — *topping* <достижение вершин> в обработке рефлексов дополнительных тонов — что доступно лишь живописи — но ей лишь в статике — без оркестрового марша движения цветов и перехода их друг в друга.

Там еще возможно это очень грубо и *en grand* <обобщенно> — как цветоигра задника в последнем акте моей «Валькирии» (в ГАБТе) — в тон музыке.

Но детально уже почти никак.

Пожалуй, самое ловкое в этом направлении — «трюк» Айры Олдриджа в «Отелло» со светильником — с насыпанной в него поваренной солью. Как известно, в таком виде пламя поглощает всю гамму оранжево-красных тонов спектра, и в таком освещении все становится могильно-землистого цвета (помню это по «опытам» по физике еще в школе и то, как рыжеватый наш физик «господин Купфер» перескальзывал в зловеще-зеленоватую гамму в свете горелки Бунзена, куда была брошена щепотка поваренной соли NaCl).

Приближая и удаляя этот факел в игре монолога, Олдридж то становился «пепельно-бледным», то снова приобретал «живую окраску» и этим путем вторил игре страстей в ревнующей душе Отелло.

Здесь при единой линии единого процесса такая же качественная «пропасть», как между игровым проявлением на театре и игрою перед киноаппаратом. (Невозможность там играть ровно столько, сколько ощущаешь, как надлежит поступать в кино.)

20.XI.46

Цвет. Рефлекс. Общая эстетика киноцвета.

Мы показывали,

как эстетика монтажа немного кино повторяла основной феномен движения на экране*.

Как эстетика звукового [повторяла] основной феномен фотозлемента в переводе зрительного [явления] в слуховое и наоборот, как [это обуславливало] установление соизмеримости через образ звука и изображения.

Интересно, что сейчас [выявляется] то же самое с цветом.

И упор мой на значение учения о рефлексе в деле освоения эстетики цветового кино включает в себя и «образ» самой методики обращения цветового кинематографа с цветовыми феноменами действительности при использовании опыта живописи.

Картина рисуется так.

Цветная тень и окрашенный рефлекс — явления природы.

Нужна была живопись Делакруа и импрессионистов, чтобы до конца увидеть это, овладеть этим, установить предельные напряжения и в отражениях на холсте представить это.

Кино берет действительность, но в нее, в предэкранную ее сущность, обратно вливает средствами цветовой подсветки (цветных лучей) то, что из природы извлекло зрение и сформулировало цветовой палитрой творчество импрессионистов.

Разве не играет здесь сама эстетика цветового кино в отношении цветового феномена природы такую же роль, как окрашенный рефлекс, ответно вонзающийся навстречу основному освещающему лучу?

(NB. Кажется, сформулировалось!)

NB. Проследить digression <здесь: различение, дистанцию> цветной тени

и

рефлекса.

Кажется, в пылу рассуждений я иногда вторгаюсь в первое под видом второго. Цветная тень — дополнительного цвета. Уточнить о рефлексах и подчитать. Помнить о голубой тени снега, как окрашенной... рефлексом. Как окрашивается тень, если нет рефлектирующего окружения или оно цветонейтрально.

И что такое цветонейтральность в таких условиях?

Вопрос окрашенной воздушной среды. (У нас красный glow <жар> самого воздуха, а не только красная подсветка и окрашенный цветным красным лучом.)

Как в отношении цветового рефлекса прочерчены этапы рефлекса в освещении черно-белого кино. (Моя практика с Тиссэ на натуре — см. ранее описанное. Мое понимание работы с световой аппаратурой в ателье — as reinforced reconstruction of real interplays of lume riflesso used for characterization purposes <как вынужденное воспроизведение естественной игры светового рефлекса для характеристики персонажей>.)

Так же прочертить проблему и здесь, использовав характеристику черно-белой работы Москвина в этом смысле в до-цветовом кинематографе.

По книге Головни о свете в фильме*.

(A noter: хороший термин — до-цветовое кино. Также до-звуковое кино, а не немое!)

Однако за первый этап по этой линии опять взять и натуру и Тиссэ.

Воздушно запечатленные первые планы с подсветкой зеркалами в нашей практике.

Тенты в Казани («Иван Грозный» I-ый) и громадные масштабы этих кубов тени разной интенсивности.

Тент бархатный (непрозрачный).

Тент холщовый (полупрозрачный).

Тент кисейный (прозрачный).

В этом еще и роль их помимо модуляции общей освещенности для высветки бликами.

«Материализация» этих светослоев.

В системе газовых полотниц.

Черные вуали.

Белые вуали на пейзаж или декорацию («Бежин луг»).

Сетка, монокль, размазанный вазелин на объективе*.

Градуальность этого.

Aussicht <Перспектива> на Naturaufnahmen <натурные съемки> в этом разрезе???

24.XI.46

Valeur <Окраска>

Это, конечно, синий прожектор на синем материале! И любые Abstufungen <оттенки> (голубая наша фреска). (Интересно, что тут же переход к рефлексу!)

Цветосмешение.

Оптическое — двойной экспозицией:

«без фокуса» на «без фокуса» } попробовать!
«без фокуса» на «фокусное» }

«Палитровое» было бы:

два цветных луча [направить] друг на друга,
[один цвет] в другом цвете размыть!

And superforced <И сверхсильное>.

Полная размывка безфокусности.

Полное вливание друг в друга.

Небо надо [снимать] через подсвеченные кисеи.

Das Durchleuchtung <Просвечивание> БЕЛОГО ФОНА.

Если живопись билась над проблемой des Durchleuchtens <просвечивания>, то кино скорее наоборот: something to handicap <чем-нибудь ограничить> витражный характер (он и анилинизирует тон!).

Цвет и музыка

[Ноябрь 1946]

Возможность понять цвет лишь через музыкальный фильм.

Опыт светописа и цветописи черно-белого кино и его значение для цветового кино. Анализ примеров.

Понятие о черно-белом кинематографе как цветовом кинематографе ограниченной палитры.

Роль цвета в общей системе звукозрительной полифонии. Личия цвета в общей звукозрительной партитуре. Цветовая окрашенность, цветовая образность и цветовая символика.

Понятие о ключевой тональности.

Понятие о цветовом лейтмотиве.

Понятие о цветовой полифонии.

Драматически цветовая текучесть и синхронность теме.

Композиция цветового эпизода.

Цветовая композиция фильма.

Практическое осуществление цветового замысла.

Технические особенности и ограничения цветовых возможностей. Окрашивающая роль световой аппаратуры. Влияние этого на эстетику. Значение практики и учения Делакруа для эстетики цветового фильма.

Рефлекс, дополнительный тон и вопрос окрашенной тени. Практическое осуществление. Роль цветового прожектора. Работа с цветофильтрами. Цветовая корректура в печати. Музыкально-цветовое композиционное единство — хромофонный (так) монтаж. История вопроса. Вагнер. Скрябин. Восточные [театры]. Русский театр.

Перерастание опыта цветового кино в принципы освоения эстетики стереокино. Виды на эстетику телевидения.

Расширение образного и пластического сознания:

1. Под влиянием небывалых социальных форм современности. СССР на переходе от социализма к коммунизму. Значение достижения бесклассового общества в перестройке сознания и в осознании принципов и методов искусства.

2. Под влиянием небывалых технических открытий последних лет. Революция в системе средств освоения. Скоростное преодоление времени. Разложение атома. Электронная физика. Радар. Виды на перестройку системы представлений.

Искусство новой эры кинематографии как предвосхищение форм нового сознания в строе и системе художественных образов.

Значение сочетания марксистско-ленинской методологии с опытом наиболее передового и совершенного из искусств кино — для общих искусствоведческих проблем и для построения искусства будущего.

Понятие о динамическом валёре (микроповторение макроцветоконструкции).

Смешение цветов.

Малоклеточный монтаж*. Fusion <Плавка> средствами безфокусной съемки. Fusion средствами двойной экспозиции.

Роль просвечивающей белизны экрана. Сближение этого с витражом. «Анилин» во многом определяется этим. Учет опыта витражной живописи. Урок витражей Шартрского собора (XIII век в противопоставлении XVI-ому)*.

Можно ли говорить?

НАДО!

О свете и рефлексе как состоящих в той же связи взаимодействия, как непосредственное и «биографическое» реагирование в выразительном движении*.

Это соотношение этих обоих есть Ausgangsphenomen <исходный феномен> действительности.

«Свора» бэб есть оркестровка этой основной конфликтной мелодии.

Importance <Важность> этой концепции для цветовых решений.

Правильность концепции уже в том, что и в природе тень окрашена в дополнительный цвет — то есть в противоположность.

Also <Таким образом> единство в противоположностях здесь совсем четко! (И полное соответствие с выразительным движением.)

Выразительный человек в освещении и цвете.

Скульптура (лепка) — сквозная формула света и цвета.

Живопись — модификация оптическими условиями и атмосферой среды.

Мелодическое начало — освещение: психологическая модуляция в тон эмоциональному ходу.

[Ноябрь 1946]

Странно читать у Herbert Read «The Meaning of Art <Смысл искусства>»*:

«В умаление достоинств Ван Гога говорили, что он всю жизнь оставался рисовальщиком — что он писал свои картины, как другие делают свои эскизы» (с. 187).

О таком колористе это звучит диковато (Who ever said this? <Кто же это сказал?>).

Вообще же само утверждение нас вполне устраивает, если говорить о подлинно линейном элементе в цвете у Ван Гога: о движении мазка — как следе движения, выражающего страсть.

Ван Гог — к [проблеме] цвет-линия «Вертикального монтажа»*.

4.1.47

Ausdrucksbewegung-System <Система выразительного движения>.

Полное повторение схемы оскала.

Бросок вперед.

На него налагается оттягивание назад.

Intersection <Пересечение> — выражение оскала.

Вопреки немцам (Klages, Freud), здесь нет только «торможения» волей.

Здесь на красное — синее.

Но и на синее — красное.

Роли инициативы и узды меняются областями!

Гениально, конечно: пятно непосредственности («масса») и pattern опосредствованности («периферия») — полное соответствие схеме областей приложения непосредственности и опосредствованности в системе тела.

Особенно великолепна и здесь возможность обратного в цвете при сохранении прямого в форме (пятно или pattern): красно-оранжевый орнамент.

Синее — пятно.

Точно здесь устанавливается и связь между всей областью цвета и вне-цветового, как явный Abdruck <отпечаток> (эмоционально) непосредственного и (ratio) опосредствованного.

Здесь нашлось то, чего мне так давно не хватало: цветового жеста!

Жест в цвете!

Непосредственное — block (по характеру) и красно-оранжевое в тоне.

Опосредствованное — pattern (по характеру) и сине-зеленое в тоне.

Так что жест по природе своей еще и цветовое явление!

Масса-обрубок = пятно, красно-оранжевое.

Конечности, периферия = pattern, сине-зеленое (не забыть и возможности амбиваленции в целом и по частям).

«Тень на ясный день» — точное by the way обозначение этого механизма!

[Без даты]

«Петя и Волк»* — обнаженно, what I do in the Oprichniks dance («John», 2nd series). El mismo done in the Restaurante episode in «Ulysses» — where the sound combination that will be developed is given in the beginning (sound group). In «John» — «color» group <что я делаю в танце опричников («Иван», 2-я серия). То же самое сделано в эпизоде ресторана в «Улиссе» — где комбинация звуков, которые будут развиты, даны в начале (звуковая группа). В «Иване» — «цветовая» группа>.

Дальше — перипетии драматического осмысления того, что в начале дано как «пятна».

Под цвета подходит соответственно dramatic meaning <драматический смысл>.

Драматургия цвета

10.1.47

К мысли о синтезе анекдота (драмы) и цветовой симфонии.

Не 50%–50%, а полных 100% и полные 100%.

Не забудем, что анекдот в истории религиозной (или мифологической) живописи вообще всегда сюжетно краток почти до объема одного момента.

К тому же момента сюжетно-известного: о нем не сообщается, не рассказывается, а он известен не только сам, но известно все, что было до и что будет после. Известно зрителю.

Сретение или Введение во Храм.

Моление о Чаше или Вознесение.

Воскрешение Лазаря или Голгофа.

Всем зрителям все известно — с искусства снята информационная роль, которая им известна «за кадром».

Отсюда — 1) полная живописная свобода выражения этого, по сюжету априори знакомого.

2) Повествовательная нагрузка — минимальная: Ангел благовествует Марии, Христа снимают с креста.

3) Подчиненность всех частей сакраментальной теме обязательно полная. Непременна fuga.

И из нее выделяются бытовые жанровые подробности: «кошечки на ступеньках», нищая в углу картины или дамы на балконе («Св. Себастьян» Антонелло да Мессина*, р. ех.) — уже вовсе вне-анекдотические и чисто живописные (в характере «жанрового» письма).

Или выписаны кувшины и чаны в «Кане Галилейской»* etc.

Когда нужно более одного момента в картине — возникает симультанная картина со «станциями» Мемлинга сквозь отдельные части города в Страстной его Неделе, где в одном углу Тайная вечеря, в другом — Ессе homo, в третьей — предательство Иуды*.

Что уже ... потенциальное кино — еще не разорвавшееся в цепочку кадров сюжетных ситуаций.

А Хогарт уже просто пишет сюжетными эпизодами подряд — «Mariage à la mode» через серию холстов*.

Кстати, он же внутри каждого холста совсем отходит от принципа однозначности, и холсты его — не только целые анекдоты в себе, но еще и криптограммы, аллегории, шарады и ребусы (см. Lichtenberger и толкования всего этого)*. Но не забудем: Хогарт рассказывает не общеизвестное, а наоборот — он пишет красками повесть — он предшественник «Краха банка», — и у него так же нет места и времени и на холсте и в голове заниматься «Живописью», а не только сюжетной обличительной риторикой или моьевскими фарсами. (Ср., например, живописную прелесть его торговли рыбой с корзиной на голове. Когда же он в портрете актрисы хочет дать синтез творческой ее биографии и пароксизм исполнения роли* — критика современников справедливо прилепляет ей кличку: A harlot weeping over a hog's heart <Шлюха, рыдающая на груди агнца>!).

Рассказ, излагающий себя, информирующий о неизвестном до-толе, — в четырехугольник холста не ложится или если [ложится], то ценою отказа от всех иных элементов искусства.

И закономерно рассказ разворачивается лентой... последовательности кадров на кинематографе.

Здесь достигнуто чудесное:

каждый кадр — отдельный слог (слово, фраза) рассказа: в идеале однозначен*.

И «как таковой» вполне живописно закономерен по «сюжетной» нагрузке: он нота, или аккорд, имеющий такое же «до» и такое же (по нагрузке) «по[сле]».

Он имеет точное место в линии общего хода — точный «градус», неперемный в данный момент для данной фазы разворачивания темы.

Когда у меня построено crescendo последовательности клиентов из «Краха банков» или «Запорожцев»*, и каждый фигурирует подряд и отдельно — каждый может быть решен в цветовой интенсивности портретов Ван Гога: и ныне «ёлкий» («ёлкое» масло может быть не только в разрезе сливочного!) «генерал» может быть решен в цветовой безусловности Ван-Гоговского Почтмейстера, Зуава или Доктора Гашэ.

Мало того!

Вне этого нет и цветовой задачи для разрешения данного куска.

Только зная место внутри общего хода сюжета, я знаю, как в цвете решать этого «генерала» в «Крахе».

Занимает ли он место «серого» или «алого» в шестии цветовой симфонии в ногу нюансам развития драматической ситуации.

И соответственно я застегиваю или расстегиваю его: то обрубивая на зрителя гневное «алое зарево» генеральской подкладки, то засыпая его траурным «пеплом» серого форменного пальто. И не забудем движения: пепел пальто возгорается вспышкой распахнувшейся алой подкладки. Или огонь ее «ушел» под «пепел» застегнувшегося пальто.

Я — педантичный бытовик. (Расстегнутое или застегнутое пальто: что может быть предметнее или бытовее?!)

Вместе с тем — я пламенный колорист. (Алое пятно отворота, оттененное серым.)

И кроме того — «поэт»!

Алое — цветовой метафорой поддерживает тему гневности. Или пепельной серостью — траурность печали («посыпал пеплом я главу»).

И я — «музыкант»!

Потому что в описанный ало-серый аккорд должны вливаться темы алого и серого или в серый поток именно здесь должен неожиданно врываться алый диссонанс, вводя алую тему гневности после, скажем, бутылочно-зеленой линии купеческого армяка, связанной с отупелостью, и сплетаясь со скользящими индиго безразличия скрутков обслуживающего персонала.

Так музыкальный контрапункт цветowych метафор, нигде не калеча быта и не противореча ему, шаг за шагом «исходит» из него и возводит подхваченные в нем мотивы в полноту всеми средствами выраженного драматизма действия. Уже в равной мере перестояющего оскорблять музыканта и колориста, неодобрительно глядящих на этот холст, удовлетворяющий пока одного анекдотчика.

Как в этом отношении колористически отвратна «Боярыня Морозова» — в цветовом отношении похожая на лоскутное одеяло,

где лоскутами служат отдельные «в себе» этюды отдельных персонажей, сшитых даже не белыми нитками.

Где на каждом шагу ставишь вопрос, почему та или иная фигура в том или ином цвете. Где цвета не расписаны по музыкальным ходам сцены, а бытово-случайно списаны со случайных бытовых фигур и вписаны в холст без малейшего учета их поэтического и музыкального осмысления.

Хогарт as forerunner <как предшественник> кино: он живописен в «Торговке рыбой», а когда анекдотичен — «Mariage à la Mode» — он... многоположен!

9.VII.47

Doppelbild y Salvador Dali <Двойной образ [y] Сальвадора Дали>

Атавизм этого восходит в Китае к величайшей древности.

В основе его — *zweiwesentliche Auffassung des Daseins*. Yang-Yin <двоесущее понимание Бытия. Ян-Инь*>.

Примитивнее — очертание пустого места между предметами — изобразительно.

Двойное чтение контура.

(Ср. у Теплова — «Психология»).

Сложнее — см. выписку из Phyllis Ackerman* об одновременном изображении в частностях и, кроме того, составление из них нового изобразительного целого.

(Сюда: кот из котов, лицо из лиц японской карикатуры?)

Doppelbilder <Двойные картины> XVII века (по монографии «Dali», Museum of Modern Art).

Juan Gris: от изображения берется только его структура (отверстие гитары и очертание стакана). Одновременно служащая нескольким предметам. «Переплыв» их друг в друга.

(Переплыв в моих статьях.)

Переплыв мотива в другую материализацию — в разных работах разных лиц. «Liberte» Delacroix и «Radeau» Gericault <«Свобода» Делакруа и «Плот» Жерико>.

Парус второго стал женщиной первого.

I have such a case in «Potemkin» <У меня есть такой случай в «Потемкине»> — [см.] в статье «Э».

Парус становится женщиной и этим дает соизмеримость (пластическую) двум кадрам.

Also von hier aus Durchbruch aus übereinander zum Nacheinander (das ein übereinander aus Einem ins Andere übergeht, überschwimmt) <Итак, исходя из этого, прорыв из напластования одного на другое к последовательности одного за другим (так что напластование переходит, переplывает из одного в другое)>.

Полный Yang-Yin в «Медном Всаднике» (переведенном на монтажный лист: пластическая рифма)* —

...Наводнение

Туда, играя, занесло
Домишко ветхий. Над водою
Остался он, как черный куст.
Его прошедшею весною
Свезли на барке. Был он пуст
И весь разрушен. У порога
Нашли безумца моего...

Экстерьер избушки
[переходит в]
интерьер

Вот где стык с кино.

В точке перехода кадра в кадр.

Линейно-графически

и

образно.

И еще более — в цвете.

Так что, видимо, все сие идет в работу о цвете («A Color Adventure, or Adventure in Technicolor» <«Приключение в цвете, или Приключение в Техниколоре»>).

Так что не столько в цвет, сколько в звукозрительный контрапункт.

Ну а точка, конечно, в том случае, когда симультанность, но симультанность в двух разных измерениях (изо и звук), — в звукозрительном контрапункте *as highest peak from Chinese ornament* <как высшей точке из китайского орнамента>.

18.VII.47

Blanc, noir et rouge <Белое, черное и красное> у Толстого

Цветовые вспышки

— вспышки красного платья на поворотах танца —

характеризуют у Толстого поворотные моменты в ситуациях и сюжетах.

В *blanc et noir* <белом и черном> описания первого бала Наташи Ростовской введена вспышка платья.

«*Le Rouge et le Noir*» <«Красное и черное»> (Стендаль). У Фадеева это красное имеет свою внучатую племянницу в «бордовом платье» «доброй жинки» из «Молодой гвардии» (сцена закапывания живьем и «Интернационала») — тоже единственное цветковое пятно, которому противостоит только одна красная же деталь — внутренне *opposed* <противоречащая> — багровое лицо предателя — «Мэра» — Стеценко.

Бордо «снимает» слишком — иначе — назойливое представление о женщине этой как о «статуе свободы». Тем более что и статуарность ей придана (она так затянута проволокой с прикрученным к ней ребенком).

Статуарность тоже хорошо «снимается» тем, что она в конце с трудом сама сползает в яму.

В этом месте невольно приходит на память еще один эпизод на тему Блэк энд Уайт*.

Он относится к воспоминаниям о другом поэте — на этот раз об основателе течения символистов — Стефане Малларме.

Малларме преподавал английский язык в колледже для мальчиков и однажды привел в полный восторг своих почитателей вдохновенным описанием ученика-негра. «Вам трудно вообразить то чувство сладострастия (Volupte), которое охватывает меня каждый раз, когда я вызываю его с куском мела к доске, при виде черного человека, который пишет белые буквы на черной доске...»¹

Остроту пластического эффекта подобной сцены отрицать никто не станет.

Мало того — эта тема послужила материалом для одной из наиболее острых темпер, принадлежащей кисти художника — негра Джекоба Лоуренса, из серии «Скитания негра» (1941).

Она изображает трех девочек-негритянок в белых платьицах, выводящих на черном поле школьной доски черными руками белые цифры два, три и четыре. (Текст к рисунку гласит: «На севере негр имел более легкий доступ к образованию». Другие темперы из той же серии имеют темой бытовые сцены Харлема, избиение негров в Сент-Луисе и т.п.)²

Однако необычайно характерно то, как поэта-символиста, далекого от социальных интересов действительности, тема черного и белого применительно к негру пленяет только чисто чувственной стороной пластического контраста; в то время, как поэта-общественника (прежде всего) Маяковского — такое столкновение прежде всего наводит на мысль о расовой проблеме, о социальном порабощении черных белыми и о вопиющей социальной несправедливости расовой дискриминации.

Так на мельчайшем участке частного случая несводимо противостоят друг другу концепции буржуазные и концепции социалистические, первые — далекие от жизни и уходящие в абстрактную игру чувственных восприятий, и вторые — в активное вмешательство, в революционное жизнеперестройство.

1. Цитирую дословно по книге: George Slocombe, «Rebels of Art» <Джордж Слокомб, «Бунтари в искусстве»>, New York, 1939, p. 21.

2. См. репродукцию в книге: James A. Porter, «Modern Negro Art» <Джеймс Портер, «Современное негритянское искусство»>, New York, 1943, p. 267.

6.VIII.47

Highest level of color expression <Высочайший уровень цветовой выразительности>, мотивированный не бытом, а только математикой расчета, — цветовой (дополнительного тона) рефлекс.

Потом вы можете его «обуть» в бытовую мотивировку.

Но as such <как таковой> (вне бытовой мотивировки) — как выразитель эмоционального посыла — he has to precede and create out of this <он должен предвосхитить и создать из этого> тот быт, которым он якобы мотивируется в результате.

NB. Полный процесс — обычно с обоих концов.

8.VIII.47, день

К вопросу метафоры (цвет)

Great <Великолепно>!

Мой кадр — метафорически (образен).

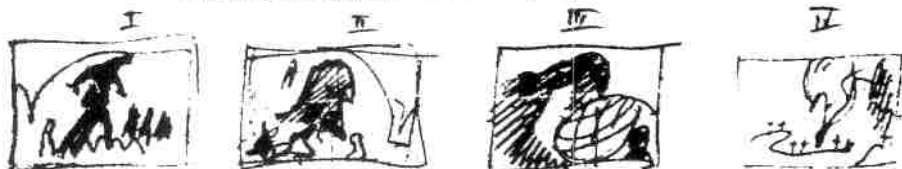
Проблема монтажного тропа изложена в «Гриффите»*.

Сейчас надо о кадровом тропе.

Это будет Vorkapitel <вводная глава> к цвету — где троп и метафора уже [присутствуют] par excellence <преимущественно>, и без них почти что даже уже и невозможно.

«Тропизм» средствами абриса, контура, пятен, тона, борьбы цветов etc.*

Примеры метафорического парадокса — в тених Ивана:



(«Египетский прообраз» этого в диспропорции размеров фигуры фараонов.)

Первые случаи (I и II) интересны разведением фактического вида и смыслового вида (обоих показанных в одном кадре) в два плана. Обычно композиция должна сажать обычность вида на колодку — формулу смысла.

III — следующая фаза и blueprint <намётка> для этого.

IV — *pes plus ultra* <предел> метода и его действительности.

На «египетской прообразности» остановиться подробнее — ибо это уже Einblick <взгляд> в механизмы действия метафор.

Сюда то, что я в pendant к синекдохе сейчас «нашел» о метафоре.

(О «метонимии», особенно применительно к сюжету «Klein Zaches» <«Крошки Цахеса»>, «Безобразная герцогиня» etc.) и... «Борис Годунов»: монолог — та часть, где все невзгоды приписывают Борису (!!!!)*.

12.VIII.47

Образ как *interaction* <взаимодействие> двух рядов, двух измерений

Даже на такой стадии образотворчества, как... геральдика, соблюдается этот закон сочетания (его наивысшая, *so far* <несомненно>, стадия имеет место в звукозрительном кино, где сочетание областей двух измерений — звук и изображение — во взаимодействии рождает образ).

Стадии «цвет — свет» тут локализируются в виде «краски» и «металлической поверхности».

И вот оказывается, что при сочетании фона и сюжета недопустима их принадлежность к одному ряду, а обязательна разнорядность (все равно в каком порядке — важно соотношение!).

10.X.47

Very important <Очень важно>.

В самой методике моего подхода к цвету (в принципе ее) повторяется (точно) тот процесс, который проходит наше сознание в ус-

становлении самого понятия о цвете: красное существует ранее как красный предмет.

Процесс отделения от красного предмета понятия о красноте есть такой же процесс, как выделение из данной лошади понятия о «лошади вообще» (сюда можно привести сколько угодно опорного исторического материала об образовании абстрактных понятий: от критики Платона до цитат у Ленина).

Снова принцип композиции произведения (строю) воссоздает историю становления понятий и мышления вообще. Ср. Sprungfeder <пружину> детектива.

Тут вопрос прекрасно иллюстрируется ошибочностью цветовой работы в картине «Шопен» (бархатные окрашенные занавески, а не переходы цвета в цвет. Взять из «Неравнодушной природы»)*.

Точной аналогией здесь будет из монтажа (очень важно, ибо наше цветовое понимание базируется на той же эстетике и на тех же принципах, что и монтаж) случай с «голой бабой» из «Земли» Довженко. Там также не абстрагируются элементы предмета в понятие — посредством «изоляции» очертаниями крупного плана: не «вырезается» из «тепла» элемент «плотоядности» или «животной теплоты», или «сочности» формы — но дается тело в целом, да еще в хате (цитировать по «Гриффиту»)*.

17.X.47

Не забыть.

Сtereo-цвет как средство оптического смешения двух по-разному в лаборатории цветово обработанных «половинок» стерео-изображения.

Auswuchs Seurat, Signac'a <Прорастание [принципов] Сёра, Синьяка> и пр.

И оптическое смешение,

И светопросвеченное изображение:

то есть беспредельная Auflösung <разрешение [проблемы]> предметного физического смешения красок на плоскости.

Как бы «одухотворенное» цвето- и светосинтезирование.

1.XII.47

На подступах к понятию об отделении цвета от предмета.

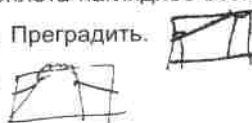
Очень хорош материал моей лекции от 28/XI-47.

О Новодевичьем монастыре, снятом как крепость (этюд Рязанова*).

Идея крепости, оплота нагляднее всего в стене.

Не пускать. Препградить.

Башня — мощь.



Затем переходим к собору.

В нем уже не совпадает самый предмет и нужное нам выражение.

Собор уже имеет много аспектов, среди которых «обороноспособность» уже не является «ведущим» или вообще признаком!

Тут и торжественность и парадность etc. Но есть и элемент оплота — духовной цитадели (убежища: Смоленский собор и нашествие татар).

Поэтому, если в стене достаточно было из уже наличной выразительности предмета по теме лишь подчеркнуть ее, то здесь из разных обликов собора надо «вырезать» тот и только тот, что работает на тему: снять его оплотом-цитаделью.

В колокольне уже вариация темы: уже «агрессия как лучшая форма обороны».

Ибо в средствах ее облика вычитывается при диагонали кадра — ее пулеметность: этаж из этажа «стреляют» друг из друга.



Ощетинившись» колокольной.

Когда-то [снимались] трактора как танки и движение сельхоз-машин как наступление военных машин в походе на покорение земли (в проекте «Старого и Нового»)*.

Или в «Зуттере» — в звуке бой, в действии — судебное разбирательство!*

(Расщепление в две области.)

Дальше шаг — звук «оборачивается»... цветом, работая так же самостоятельным контрапунктическим ходом, «рядом» с ходом вида предметов в изображениях.

О разъятии. Энгельс, «Диалектика природы», с. 15–16.

«Разделяй и властвуй».

11.XII.47

Динамика цвета. Цветосмена.

- 1) Готический собор.
- 2) Фейерверк XVII в.
- 3) Практика дансингов со сменяющимся цветовым прожектором.
- 4) Их «предтеча» — см. описание Гюисманса* о многоцветном маяке во Дворце машин Всемирной Выставки в Париже — сам дворец — «супер-готика».

Здесь не солнце, лучом входящее извне сквозь цветной витраж, а маяк — внутри — вращающий цветные facets своего стеклянного колпака: noter ceci aussi <отметить это также> — центр света внутри и уже произвольно управляем, а не только учитывает ход событий (движение солнца) и себя к нему приспосабливает.

10.I.48

*Degas, «Les Baigneuses» <Дега, «Купальщицы»>**

Очень любопытно о колорите «Baigneuses» в разрезе нашей темы.

Естественно предположить по «душности» атмосферы и признаку «истинного содержания» помещения нечто же и душно-кирпичное, красное, оранжевое в цвете.

В цвете их видел очень мало.

Но интер-интестинный цвет* не доминирует (ср., например, у По «Колодец и Маятник» — сжимающиеся стены раскаляются в алое).

Это не только потому, что замыслы свои Дега решает в основном не в цвете:

«При том, что Дега, пишущий портрет, как будто мало заботится о цвете — по крайней мере, в понимании колористов, — он уделяет большое внимание предметам, которыми персонаж окружен. Он не отделяет персонажа от них» (Georges Riviere, [«Mr. Degas», Florenz, 1935] p. 170).

(Ср. Серов!)

«Я часто слышал, как Дега выражал презрение (относительное) ко всему, что касается цвета...»

«Суббота, 14 февраля 1892.

Дега: — Наконец-то я смогу предаться черному и белому, моей страсти...»

(«Высказывания Дега, записанные Даниэлем Галеви в 1891–1893 гг. Приложение III» — «Письма Дега», Grasset, 1945, p. 276–288).

(Оба — лично близко знавшие Дега.)

Этот «*mepris (relatif)*» <презрение (относительное)> к цвету (связано, вероятно, со склонностью к слепоте уже с молодости), вероятно, так и обострил чувство пластического образа *avant tout* <прежде всего>. Ср. у нас в кино — *blanc et noir* вне нашей воли — приводил к тому же!

Но еще и по другому мотиву.

В глубине своей натуры и «человечный» и «внимательный» etc., Дега «напускал» «выработанную» защитную суровость и неприступность, за которыми прятал свою неуверенность в себе.

Об этом он пишет сам Де Валерну («*Lettres de Degas*», CLVII — à de Valernes, Paris, 26 octobre 1890, p. 178–179):

«Теперь мне хотелось бы попросить у Вас прощения за то, к чему Вы часто возвращаетесь в своих беседах и еще чаще в мыслях: за время нашего долгого общения в искусстве я часто бывал резок с Вами или по крайней мере казался таковым. Но я был суров прежде всего к самому себе. Вы должны это хорошо помнить, так как Вы сами упрекали меня за это и удивлялись, что у меня так мало уверенности в себе. Я был (или казался) резким со всеми из-за какой-то потребности в резкости, происходившей от моих сомнений и дурного настроения. Мои художественные расчеты казались мне настолько верными, а в то же время мне так не хватало средств выражения, и я чувствовал себя таким нескладным и неумелым, что не мог не дуться на самого себя и на весь свет. Я очень прошу Вас простить меня, если из-за этого проклятого искусства я оскорбил Ваш благородный ум, а, может быть, и Ваше сердце».

([О Валерне — на] с. 174: «Эварист Бернарди де Валерн (художник): «...хотя он старше Дега на 14 лет, их связала крепкая

дружба. Письма, которые мы публикуем, свидетельствуют даже, что Дега питал к нему очень теплое чувство, почти нежность». Род. в 1820.)

Из этого хотя бы письма видно, что у Дега рассчитано вытенирована «*par une sorte d'entraînement* <своего рода тренировка>» («тренаж», а не «влечение» или «склонность») известная «*brutalité*» <грубость>. Притом вытенирована сознательно и умышленно. «Наложена» как бы решеткой, или оковой на природную мягкость («*je ne sentais... si mon...*»). Эта мягкость и нежность проступают в колорите, столь противоречащем предположениям, которые делаешь от формы в однотонных репродукциях. Не отсюда ли это нежнейшее средство — пастель?

И не потому ли... «*mépris (relatif)*» к цвету и колориту, слишком выдававшему эту мягкость натуры, в остальном забронированную в едкую колкость суждений, замечаний и «*mots qui tuent*» <«убийственных слов»>, столь характерную для Дега? Отметим, что это «признание» относится как раз к расцвету «*Baigneuses*» (1890 год)!

И в этой психологической *repression* <репрессии> надо искать секрет контрастной гаммы «*Baigneuses*».

Цвет «репрессии» — голубой. Он же интеллектуально — «холодного» порядка *as opposed* <как противостоящего> эмоционально теплому — красному, оранжевому, кирпичному.

Нагляднейший грубо-осознательный способ отображения этого процесса «подавления» сознательным («интеллектуально-синим») началом «экспансивно-теплого» выразилось бы через синее, покрывающее розовое, через голубые [мазки], перечеркивающие кирпично-красное.

(*Gedampft Rotes* <Приглушенное красное> здесь, конечно, умнее, чем *Scharlach Rotes* — *nicht Lodern, sondern Glühen ist eher typisch für das MLB* <алое — не полыхание, а жар скорее типично для Материнского Лона>: *nedаром Ofen als Ersatz-Gebilde* <печь как замещающий образ>).

И вот, оказывается, по крайней мере в одной из «*Baigneuse*» (из немногих известных мне по цвету) именно это колористически имеет место. Это «*Baigneuse*» из собрания M.Exsteens (репродукция у Georges Riviere, «Mr. Degas», Fleury, 1935, против страницы 170). Плохая репродукция в цвете, но даже по ней можно увидеть нужное нам.

В одной картине оба случая.

И (анекдотически) предметно.

И живописно технически.

На первом плане большая масса синего (халата) — спрятаться в которую стремится безликое (!) розовое тело.

Фон — кирпично-красное пятно стены с синими пятнами, внутри его размашисто перечеркнутое системой голубой штриховки — вертикальной — иногда непрерывным зигзагообразным забором. Сквозь эту грубую штриховку видна кирпично-красная основа фона.

Она заполняет $\frac{2}{3}$ глубины справа. $\frac{1}{3}$ нетронута. Может читаться, как две стенки разной освещенности. Угол типичен для серии «Les Baigneuses» — одна его грань параллельна ванне.

Но примечательно: кирпично-красное нанесено раньше — сплошь. Затем $\frac{2}{3}$ заштрихованы — решеткой (вертикальной) с пропусками — голубым.

То, что здесь сделано Дега — и подбором цветов и принципом перечеркивания и техникой его выполнения — целиком (до жути!) отвечает тому, как подобный процесс наблюдается в работе с цветом маленьких детей, где цветовыражение в возрасте 3–4–5 лет непосредственно, без возникающих позже опосредствующих коррективов: этот же период до-изобразителен — предшествует отражению окружения и служит только самовыражению, то есть самоотражению вовеки того, что происходит внутри в порядке переработки внешних воздействий: экспрессионизм, презрев первое, 99% отдал этой задаче. Нормально это для детей возраста 3–4–5 лет!

Эта «непосредственность» (в меру и общем балансе) — обязательная составляющая в творчестве настоящих художников.

Она может определиться (в смысле Juan Gris) как здесь: розовое тело, желающее спрятаться в голубой халат — хитон.

На участках же несюжетных — фон стены — эта схема может быть в точном соответствии и с сохранением первичной формулы конфликтной динамики в том виде, как она характерна для детей.

Что у детей это так, мы знаем по работе Rose H. Alschuler and La Berta Weiss Hattwick, «Painting and Personality. A study of young children <Живопись и личность. Изучение [психологии] детей>»; vol. I, The University of Chicago Press, 1947.

Откуда следующая выписка:

«Painting and Personality»

Необычайно интересное (pp. 20, 21, plates 27, 29) — 2–3–4 years-old children <2–3–4-летние дети>.

Явления emotional over painting <эмоциональное через живопись> (3 years, 3 months <3 года, 3 месяца>):

Plate 27 <Иллюстрация 27>. «Сперва Анджела писала отдельно¹ оранжевым и красным², потом накладывала поверх более холодные цвета — синий и зеленый³. Очевидно было, что ее по-прежнему заботит старая проблема⁴».

Задача состояла в том, чтобы работать в современной эмоционально сдержанной манере. Рассудочный замысел должен быть прикрыт тяжелыми мазками (регрессивная форма) холодного (не-эмоционального, сдержанного) цвета...

Р. 20. «Фёби в отсутствие ее мачехи рисует яркими веселыми красками (28.11.38). Но 2.12.38, рисуя впервые после возвращения мачехи, Фёби замазала красное холодными и темными красками...»

Р. 21. «Арчи (11.10.38) использовал синий цвет. Он отошел от мольберта, и краска капала с кисти, которую он держал на весу.

3.1.1948

1. более advanced way to express oneself <перспективный способ самовыражения>;

2. emotional color <эмоциональный цвет>;

3. rational color <рациональный цвет>;

4. repressing her feelings <подавляя ее чувства>.

Учитель тихонько обратил на это его внимание. Арчи недовольно вернулся к мольберту. Обмакнув кисть в красную краску, он покрыл ранее написанное длинными вертикальными красными мазками».

Не забыть — blue (синее) мало эмоционально уравновешенное. Разгневанно overpaints <красит поверх> красными, рублеными ударами кисти!

1) Замечательная иллюстрация к моей схеме interrelation <взаимосвязи> непосредственного и опосредованного для выразительного движения (и образа). Здесь вовсе наглядно в самих истоках и прямо, непосредственно накладываясь друг на друга: один выраженный импульс на другой, причем принадлежащие разным уровням.

Здесь же еще и без intermingling <взаимосмещения>, но прямо как два почерка: цвет «эмоции» и цвет «рассудка».

2) Кстати, агрессивное выражается (р. 20): «(а) тяжелыми, часто вертикальными мазками; (б) длинными, широкими мазками, покрывающими большую часть или даже всю поверхность; (в) тяжелыми мазками, накладываемыми на прежде положенные».

И наоборот (р. 19): «временами использовал красный легкими округлыми мазками, и они необычайно приятно и нежно гармонировали с другими».

(NB. А noter, к вопросу анализа почерка, где давно уже Schleife — emotionell <петля — эмоциональное>, а угловатость — агрессивное и рационалистическое.)

3) And now — à nos moutons <а теперь — к нашим баранам>!

Ведь первое, что было замыслено мною в цвете вообще (еще в «Чуме!»)*, было поглощение ярких цветов — черным!

Overlaying black over red–yellow <Покрытие черным поверх красного–желтого>!

В «Пушкине» вся картина строилась на этом — от цвета к black and white <черному и белому> (дуэль с красным пятном круглого солнца) and full black <полная чернота> (похороны в ночь!).

В «Иване» (пир) сделано: золотые кафтаны опричников, заглазываемые черными рясами.

И, наконец, вовсе «наглый номер» — посинение Владимира Андреевича — by the way <кстати>, в момент, когда сходит хмель, то есть он возвращается к reason <разуму> — и к ужасу. После мгновения этот налет синего «снимается» с него!

К последнему ролику цвет пира съедается черно-белой фотографией!

Так что здесь работа (a result <результат> очень impressive <впечатляющ>!) на самом глубинном «инфантильном» цветоведении! (And that's why it impresses <И потому-то впечатляет>. И это еще раз подтверждает, что язык формы — язык раннечувственного (то есть и инфантильного) языка!

Интересна динамическая обнаженность средства — совсем на уровне Арчи, Фёби, Анджелы!

4) NB. И лишний индикатор инфантилизма автора — «чувственника»!

5) С этих же позиций — как правильно голубое как ratio и мысль, всплывающее над кроваво-красным и черным.

(О красном цвете у китайцев см. книгу древних [о] «ritual vessels of the Chinese <ритуальных сосудах китайцев>»).

Blue <Синий> (р. 23): «Двух-, трех- и четырехлетние дети, которые, по нашим наблюдениям, предпочитали синий цвет, всей группой устранились от импульсивных эмоциональных реакций в сторону контролируемого поведения».

«...синий (символизирующий контроль)...» (р. 24).

Yellow <Желтый>.

Not to be forgotten, that I did chose yellow for discussing the problem of expression («The Film Sense») although I might have taken any color <Не забыть, что я выбрал желтый для обсуждения проблемы выразительности ([в книге] «Чувство кино»), хотя мог бы выбрать любой цвет>!

Из лекций о музыке и цвете в «Иване Грозном»

...Композитору, который будет писать музыку для вашего фильма, вы скажете, исходя из чего он должен писать. Настоящий, крупный композитор, возможно, вовсе не будет с вами разговаривать об этом и ответит: «Я сам все понимаю». Таких композиторов избегайте. Но есть великолепные композиторы, которые потребуют: «Расскажите мне точно, сколько чего». Они вымотают вам душу!.. Вы читали сценарий «Ивана Грозного»? Там есть песня о бобре. Прокофьев писал музыку на готовый текст. Я вам расскажу, как это делалось.

Шли строки текста, и мне было важно под эти строки дать музыку, которая идет в полном соответствии с эмоциональным состоянием и игрой актрисы. Песня может писаться нейтрально, и лишь исполнять ее артистка будет с тем или иным подтекстом, то есть как бы думая определенным образом о том, что она поет. Меня больше интересовал другой путь. Я хотел, чтобы мысль человека, который поет, была бы выражена в музыке: в оркестре, а затем и в голосе.

На реке, на речке студеной,
На Москва-реке
Купался бобер, купался черный.
Не выкупался, весь выгрязнился.
Покупавшись, бобер на гору пошел,
На высокую гору стольную.
Обсушивался, отряхивался,
Осматривался, оглядывался.
Не идет ли кто, не ищет ли что?
Охотнички свищут, черна бобра ищут.
Охотнички рыщут, черна бобра сыщут.
Хотят бобра убить, хотят облупить.
Лисью шубу шить, бобром опушить,
Царя Володимира обрядить...

Это слова, взятые из народной песни. Песня эта существует в разных вариациях. Ее я нашел для сцены, когда Евфросинья Старицкая поет колыбельную Владимиру. Я представил себе, что если петь эту песню, то черный бобер и стольная гора будут ассоциироваться для старухи, которая поет эту песню, с ее основными мыслями. Ее беспокоит, что Грозный сидит на престоле, и она должна уговаривать сына занять его место. При этих нейтральных словах у нее будет возникать ассоциация с Грозным.

Я рассказал Сергею Сергеевичу свое желание и просил, чтобы он мне это так и сделал.

В начале песни идет народная мелодия. «Купался бобер» — то же самое. Но когда «купался черный», тут нужно, чтобы пробежала

первая дрожь. Сергей Сергеевич спросил: «Где тебе дрожь нужна?» — «На слове «черный». Дальше я говорю: «Между строк, когда появляется первое ощущение Евфросиньи, пугающей цзя, — чтобы это проходило как бы в ее мыслях». Сергей Сергеевич спрашивает: «Сколько времени это будет идти в мыслях?» Говорю: столько-то.

«Весь выгрязнился» — на этих словах Евфросинью пробирает ненависть, и она забывает это место петь. Здесь в музыку вписываются разговорные слова: «Не выкупался, весь выгрязнился» — эти слова не поются.

«Покупавшись, бобер на гору пошел, на высокую гору стольную» — это реминисценция темы венчания на царство. Здесь есть момент вознесения. Сергей Сергеевич спрашивает: «Сколько тебе нужен акцент на «стольную...»?» Отвечаю: столько-то.

Дальше: «Обсушивался, отряхивался, оглядывался, осматривался». Я просил представить это место в характере русской пляски. Причем старуха в этот момент пения страшно зла.

Таким образом, весь этот стих был музыкально разработан в своем психологическом подтексте. И когда Евфросинья поет, а музыка ее с невероятной силой поддерживает, когда, кроме этого, в оркестре проходит тема Грозного — сразу получается страшный кусок.

Таким же образом задается композитору и ритмический рисунок.

«Обсушивался, отряхивался, оглядывался, осматривался» — не обязательно делать этот момент стаккатно-плясовым. Но здесь именно старушечья, бабья интонация очень хороша. Дескать, мало того, что он сидит на троне, он еще чинит расправы... Но если бы эта музыка была не для этого момента, то вы могли бы эти четыре слова разработать плавно.

«Не идет ли кто, не ищет ли что?» — эта строка дается на зовущих интонациях. «Охотники свищут, черна бобра ищут» — тут уж мотив охотничий. Это место я просил Сергея Сергеевича сделать «по-вагнеровски».

«Хотят бобра убить, хотят облупить, Лисью шубу сшить, бобром опушить» — в этих словах тема убийства Грозного. Последняя строчка в народном тексте гласит: «...такому-то подарить». Это обрядовая песня. У нас, стало быть, — «Цзя Володимира обрядить».

Слова «Лисью шубу сшить, бобром опушить» начинаются опять на той же интонации, что в начале песни. Очень страшно, когда Старицкая эти слова говорит Владимиру прямо в ухо, совершенно наклоненная над ним, в совершенно колыбельной интонации. Он постепенно просыпается и начинает соображать, о чем идет речь. И когда она уже начинает выть: «Цзя Володимира обрядить», — ему становится ясно, что ему нужно убить Грозного. Тут — его неистовый вопль, который подхватывается хором.

Итак, в конце песни — возвращение к колыбельному мотиву, разрываемому затем криком, обрыв песни и страшные аккорды. И Евфросинья начинает кричать: «Сотни раз тебя в муках рожать готова!»

Вот как это сделано в сравнительно изысканном случае. Но в принципе — подобная ритмическая структура есть и должна быть в каждом эпизоде. Там, где вы перекладываете действие в музыку или пение, там вы это доводите до собственно музыкального решения. Там, где это не прямо на музыке, — должен быть внутренний музыкальный рисунок.

Когда я работаю с Прокофьевым, Сергей Сергеевич всегда требует очень большой точности задания, и чем сложнее задание, чем жестче оно по своим рамкам, тем более охотно он работает. Такие задания дают ему настоящий упор, с которого можно начинать работать.

Когда предметы на сцене поставлены у вас заранее, вы уже не вольны играть «как угодно», вы строите свое действие, уже сообщаясь с этими предметами. Самое трудное — работать на пустой сцене, когда у вас нет элемента, на который бы вы могли опираться. Тогда вы себе создаете искусственный центр движения — место, которое служит опорой.

То же самое — в нашей работе с актером. Он берет эту жесткую рамку за основу и на этой основе вырабатывает свое личное понимание. Когда говоришь: здесь должен быть плясовой мотив — то, казалось бы, этим все сказано. А здесь может быть что угодно, то есть диапазон здесь необъятный, но в определенных линиях. Очень плохо, если актер, договорившись с режиссером о рисунке роли, будет лишь удовлетворительно исполнять этот рисунок. Актер должен уметь вкладывать в него все свое эмоциональное богатство, чтобы не только ритм и пространственный рисунок были соблюдены, но чтобы в них вошла полнота эмоций.

...Так же, как Прокофьев любит писать по очень точной схеме, — и это его увлекает, и он особенно силен в этом, — так же должно быть и с актерами. Совершенно так же обстоит дело и с художниками. Скажем, вы должны художнику задать схему того, что вам нужно — с приблизительным размещением. Там нужна поднятая площадка, тут лестница и т. д. Хороший художник берет это за основу. Ни в коем случае не сковывайте его творческое воображение — какая будет лестница, как она будет вписана в колоннаду, какой формы будут окна, кто будет за окном. Это он должен свободно делать. В этом отношении можно сослаться на пример Мейерхольда, когда он, ставя «Маскарад», работал с художником Головиным. По точной режиссерской мизансцене Головиным были сделаны непревзойденные декорации. А когда Мейерхольд работал с менее крупным художником над «Дамой с камелиями»*, то оказалось, что видна схема, которая дана была режиссером и которую художник лишь раскрасил. В таких случаях режиссеру приходится либо вылезать за пределы отведенной ему творческой мысли, либо довольствоваться подобным декоративным

«оформлением». Когда вы имеете дело с крупным художником — вы можете ему дать любое задание. Он будет им «связан» точно так же, как режиссер «связан» сюжетом и ситуацией. В них режиссер чувствует опору. Поэтому я всю жизнь пишу себе сценарии, хотя терпеть не могу писать «на себя»...

...У Прокофьева поразительная способность перекладывать пластическое изображение в музыку. Причем не поймите, что он делает это иллюстративным способом. Скажем, как обыкновенный композитор будет писать музыку к осеннему пейзажу? Он возьмет шелест листьев, потом какой-то ветерок пробежит, какое-то трепетание. А у Прокофьева — прежде всего очень комплексное восприятие зрительного образа. У него для перехода в музыкальную образность будут играть роль и разные оттенки цвета. Шелест листьев перевести в музыку сможет любой другой. А перевести ритм желтой тональности в кадре в соответствующую музыкальную тональность — тут надо быть талантливым. Это Прокофьев умеет делать удивительно.

Я помню, как он написал песню «Океан-море, море синее», которая не вошла в фильм*. Когда ее записывали в оркестре, он говорил: «Вот это играет глубина моря, это играет плеск, это играют волны, а это — дно». Но все это не сразу возникает, и не весь оркестр это делает одновременно. Это идет чрезвычайно сложными и разными ходами, и получается собирательный образ Океана. Какие-то звучания наводят вас на ощущение глубины или на ощущение бури... Так же мы поступаем, когда снимаем какие-то предметы с разных точек. Вы не снимаете, например, крепость только «в лоб». Вы даете башню, подъездные ходы, ров, и из сочетания разных точек съемки получается ощущение крепости. Вот так же Прокофьев работает в музыке. А если бы весь оркестр играл только «глубину» или только «синеву» — музыка была бы подобна съемке с одной точки: информационно, не эмоционально.

Какую бы область работы мы ни взяли — буквально все они будут встречаться между собой на методике работы.

...Скажем, музыка Прокофьева трудна для обычного танца. У нее иной диапазон приложения, чем у музыки Чайковского, которая как бы создана для того, чтобы под нее двигаться. Прокофьевская музыка поразительно «ложится» на монтажное движение. Что же касается ритма двигающихся ног или рук — она очень трудна. Когда Прокофьев сам танцует, он всегда оттапывает дамам ноги. Он настолько привык к разложению ритма, что обыкновенный, нормальный человеческий ритм для него труден, у него под это ноги не ходят.

Я кое-что понимаю в ритме, судя по моим картинам. А когда я поступил в режиссерские мастерские к Мейерхольду, я провалился по ритмике. Все зачеты по этому предмету были у меня неудовлетворительные. Я работаю на другом элементе ритма. Ритмическая гимнастика, по которой я провалился, по существу, должна была называться метрикой. Это не живой ритм, который доходит до закономерности, а метрическое отстукивание.

Так же было и с танцем. Когда я учился танцевать, то постигнуть определенные фигуры танцев я совершенно не мог и был безумно рад, когда появился фокстрот, в котором вы свободно ходите по ощущению музыки, а не по отдельным па.

Такие же различия существуют в монтаже. Есть монтаж, построенный на едином ощущении ритмического движения, и есть монтаж, построенный на метрических соотношениях*. О метрической длине монтажных кусков в моих построениях я ничего не знаю. Эти куски всегда устанавливаются не по аршину, а по ощущению. Проверки счетом у меня никогда не бывает. А если возьмем Пудовкина, то у него метражная вычитка всегда была и есть. Он много раз делал так: если остается недоснятый кусок, он точно может оставить для него место в уже смонтированном материале. Но он может и соединять метрический ход с ритмическим. У Дзиги Вертова — тоже типичный метражный монтаж.

Я не хочу сказать, что этот метод порочен, но он неорганичен. Ведь абсолютной меры длины куска не существует — многое зависит от внутрикадрового содержания. Сделан ли кусок крупным планом или общим планом, или он повторяется в монтаже третий раз — все это влияет на определение длины. Единого измерителя длины нет. Значит, вам нужно множить внутреннюю «массу» куска на длительность его рассмотрения? Но это уже чисто «физический» метод. А зачем это делать, когда можно почувствовать? Нужно разбивать в себе ощущение ритма. Тогда возникнут и точные метражные закономерности.

...Я говорил, что Прокофьев любит жесткие монтажные рамки, в которые он может «уложить» свою творческую фантазию. Но в работе с композитором возможно и обратное соотношение, когда нужно монтировать по готовой музыкальной фонограмме. Здесь необходима гонка кусков отснятого материала, которые нужно тщательно разглядывать, чтобы они точно встали на свое место в соответствии с музыкальными акцентами. Это страшная работа. Нужно соблюдать все закономерности пластической связи кусков, учитывая и информационную сторону и чисто пластическую. Все это должно укладываться в ту музыку, которая уже записана. Иногда вы можете вставить лишь куски, но в решающих моментах почти ничего невозможно сделать. Если вы работаете не на метрических соотношениях между изображением и музыкой, то есть если между акцентами музыкальными и изобразительными, между «строками» музыки и монтажными кусками изображения нет примитивного прямого соответствия — это особенно трудно. В этом отношении очень сложная работа была сделана в цветковых кусках «Ивана Грозного». Музыка пляски опричников была заказана заранее, под нее уже снимали и потом монтировали.

Я говорил вам о внешнем и примитивном метрическом соответствии музыки и изображения, и о более сложном — ритмическом соответствии. Но самый великолепный ход — это мелодический ход, это самое великолепное соответствие.

В этом смысле Дисней — единственный мастер мультипликации. Никто другой не достигал того, чтобы движение контуров рисунка шло в соответствии с мелодией. Дисней в этом неподражаем. Но когда он перешел к цвету, то оказалось, что цвет у него «не работает» музыкально, даже в «Бэмби». Правда, я не занимался в этом смысле его «Фантазией»*. Но в других вещах ему не удалось создать «цветовую мелодию» так, чтобы между цветом и музыкой было не только эмоциональное соответствие, но точно найденное музыкальное соответствие. Это уже следующий этап, на котором цвет уже связан не столько с мелодией, сколько с оркестровыми красками.

Когда вы орудуете всем этим диапазоном, когда вы делаете фильм в цвете — то это черт знает что по сложности. Приходится орудовать в чрезвычайно большом количестве соотношений. Но почему вам должно быть легче, чем командиру, который должен распоряжаться и пехотой, и артиллерией, и танками, и обозом? Самая блестящая и умная стратегия строится на комбинировании видов оружия, на соотношениях разного рода действующих сил. Поэтому порядочный режиссер должен уметь быть и «командиром».

Беда цветной кинематографии в том, что цвет не получает выразительных задач. Если нет задания на выразительность в цвете — значит, нет рамок, которые вас держат. А нужно, чтобы было выразительное движение цвета — это очень трудно, но нужно.



На последнем занятии мы говорили о музыке и о том, как движение и игра переходят в музыкальное построение.

На нашем же этюде мы видели, как в определенном месте возникает потребность в музыке, потребность в известном освобождении от чисто бытового элемента и в перенесении темы в несколько иной план, несколько иное измерение.

Затем на примере песни о бобре мы с вами разбирали, как делаются отдельные музыкальные куски, и вы, по-видимому, теперь имеете полное представление, как нужно работать с музыкой.

Уловили ли вы самый секрет процесса? Как произошел сдвиг в музыку, когда мы делали это упражнение?

Это самое важное: не столько об этом знать, сколько ощутить, потому что во всех случаях более серьезных будет то же самое.

Делая монтажное построение, вы тоже должны складывать и раскладывать куски, комбинировать их до того момента, когда комбинация кусков «запоет», потому что пока вы просто излагаете монтажом последовательность сюжета и последовательность отдельных кусков — это еще не имеет никакого отношения к искусству. Это чисто информационная реляция. А с того момента, когда комбинация кусков начинает подниматься в закономерность музыкального построения, тогда это начинает становиться тем, что нужно.

Мне важно, чтобы вы это поняли, еще и потому, что тот же процесс происходит при работе над цветовым фильмом. Самое серьезное — понять, как происходит отделение «цветовой музыки» от бытовой раскраски вещи.

Скажем, вы имеете черный, синий, красный цвета — как раскраску костюмов, мебели и т. д. Вам же важно, когда начинаете орудовать с цветовым фильмом, чтобы темы черного, синего, красного цветов становились бы самостоятельными выразительными темами. Реальный черный смазной сапог может быть поднят до ощущения черноты, которую вы в данном случае пользуете как трагический цвет.

Надо уметь делать так, чтобы голубой цвет обоев или обивки мебели оказывался не только цветом обивки мебели, но чтобы, когда это нужно, он имел свое эмоциональное чтение, связанное с каким-то определенным представлением.

Цвета воспринимаются очень индивидуально. У одного красный цвет вызывает одни ощущения, а у другого — иные.

Скажем, для нас красный цвет связан с определенными революционными идеалами и представлениями. С молодых лет люди привыкли к красному цвету, как к цвету празднеств и демонстраций. А возьмите другой «сектор» — там красный цвет вызывает бешенство — в равной степени у быка и у Черчилля*. Там действуют свои психологические предпосылки.

Имеются более или менее общие данные о цветах. Черный цвет связан с тьмой, с ночью, с холодом — и волей-неволей вызывает отрицательные чувства. С детства голубой цвет связан у нас с представлением о небосводе, свободном воздухе, с целым рядом приятных вещей и имеет определенный психологический эффект. Желтый и золотой цвет связаны с солнечным светом и теплом. Это не значит, что есть каталог красок, которые безусловно действуют в определенном направлении. Отнюдь нет. Это так же, как в разных странах представление о цвете разное. Скажем, белый цвет у нас с трауром не связан, а у китайцев это траурный цвет.

Важно о предмете окрашенном или о качестве окрашенных предметов иметь представление как о цветовом ощущении в целом и потом это цветовое ощущение как-то по-своему эмоционально интерпретировать.

Разницы между работой с цветом и музыкой нет никакой. Поняв, как нужно обходиться с музыкальным решением, вы имеете основания понять, как обращаться и с цветом. Ведь музыка в звукозрительном кинематографе начинается с того момента, когда бытовое соприсутствие звука и изображения уступает место произвольному соединению звука и изображения, то есть когда реальная синхронность перестает существовать. Пока изображение ботинка связано со скрипом, оно еще не имеет отношения к творческому процессу, но когда скрип отделяется от сапога и ложится на лицо говорящего, — с этого момента начинается ваше действие: есть что-то, что вы желаете выразить. Бытовая синхронность раз-

рушается, и вы комбинируете звук и изображение так, как вам подсказывает ваше творческое намерение.

Почти то же самое происходит и с монтажом. По существу, пока вы просто снимаете как попало и подряд целое изображение, вы творчески не вмешиваетесь в то, что видите. Когда же вы начинаете снимать монтажно, это значит, что вы в последовательность, в изменение размеров, в акцентировку вносите свое понимание той действительности, которую вы снимаете. Человек, снятый общим планом, вообще, — человек как человек. Но что вы делаете, если хотите характеризовать его монтажно? Тогда вы возьмете определенные его детали и в определенной последовательности эти детали покажете. Допустим, вы его показываете расчесанным, припудренным и т. д. Показываете невероятную по «роскоши» львовскую или белостокскую шляпу, на руке — немецкий пыльник. Этим вы создаете определенное впечатление. Потом вы показываете, что у него штаны в оборочку, сильно поношенная рубаша. Вторым ходом деталей будет изображаться характер. Здесь у вас возникает драматическое представление о человеке. Вы последовательностью показа этих вещей раскроете его характер. Если эти детали дать случайно, а не последовательно, то разоблачающего впечатления не будет. То есть вы обыкновенное соприсутствие элементов разываете и складываете так, как считаете нужным.

В звуке это делается проще, потому что звук бежит по одной дорожке, а изображение по другой. Они могут совпасть, а могут и не совпасть.

Труднее будет с цветом, потому что цветовая окрашенность лежит на предмете, вы ее не отделите так, как можете отделить звук. Поэтому там в съемочной части требуется гораздо большее ощущение предвзятости.

На сегодня запомните положение: вы разываете существующую связь и по-новому творчески ее переставляете и сочетаете. Помните всегда об этом скрипе ботинок или сапог. Это исходная формула, которой вы можете руководствоваться.

Я хочу сейчас доработать то, что было подхвачено в прошлый раз относительно музыкального и танцевального ощущения, а затем немного поговорить о ритмической стороне дела.

Мы под ритмом будем понимать временное соответствие между отдельными частями. Ясно? Есть вопросы?

С места: Так же, как в музыке обычный план и существующий рядом с музыкой, второй должен иметь какое-то соответствие при цветовом решении. Сейчас цвет решается совершенно в лоб. Даже если стремиться добиться колоритного решения, то это как бы первый план цвета. Тогда мне кажется, что это тоже одна из форм связи музыки.

— Понятно. Так же, как идет тема и аккомпанемент в музыке. В современной музыке они часто меняются местами, тема уходит в

аккомпанемент. Но основная характеристика двухплановости, конечно, есть.

В цвете многоголосый монтаж тоже есть. Идет линия красок, линия черная, синяя и т. д., это второй этап и будет. Я хочу, чтобы вы пока поняли, что дело не в том, что в эпизоде имеется синяя рубашка, а в том, что синяя рубашка, кроме того, есть еще и определенное синее звучание внутри красок, что это не только мануфактурный предмет, но что это есть совершенно определенный комплекс звучания. Раз у вас появилась синяя рубашка, она уже влияет на цветовое разрешение других элементов. Причем максимум, на что пока способна цветовая кинематография, — это в редких случаях в одном кадре брать остальные рубашки так, чтобы не очень резало. Но чтобы три четверти отдать под синюю, а одну четверть — под золотую краску, и чтобы в следующем кадре учитывать нарастание синей и золотой темы, — этого пока не делают — трудно. Не делают еще и потому, что нет тематического осмысливания синего и золотого.

Если у вас перед синим не поставлена драматическая задача, задача выразительная, задача содержания, то спрашивается, зачем увеличивать или уменьшать синее? Если нет под этим смысла, скажем, для нарастания голубых звучаний, которые поглощают золотые звучания, если это у вас не связано одно с другим, то нет основания этого делать.

Опять-таки «музычка ради музыки» нам не нужна. Музыка хороша в картине, когда она несет драматическую функцию. Это не значит, что она должна обязательно вторить в лоб тому, что делает актер. Допустим, актер гневается — значит ли это, что и в оркестре должна быть гневная музыка? Но что здесь может и должно быть?

Музыка ведет второй план действия актера.

Вы видите это на примере «Колыбельной». На слове «черный» идет тема Грозного. Это вовсе не обязательно в самой по себе колыбельной, но возникает потому, что Серафиме Германовне Бирман* должно при слове «черный» казаться, что она говорит о Грозном. А без этого колыбельная остается просто колыбельной.

Музыку можно писать тогда, когда есть что сочинять — иначе драматического хода музыки не будет. Вот и нужно в себе выработать это ощущение.

Вы должны знать, почему вы человеку надеваете красную, синюю или зеленую рубашку. Какими соображениями вы руководствуетесь, одевая одного в темные ткани, другого — в броские тона. Это не значит, что если молодой, то надо одевать его в красный цвет, а если постарше, то в лиловый. Лиловое с серебром дает ощущение траурной пышности, а золото с светло-голубым дает более праздничное ощущение. Опять-таки и здесь нет рецепта, что если нужна праздничность, значит, одевай в голубое с золотом. А если вы снимаете современную картину и герой — военный человек, то ведь он одет в хаки, нельзя же его одеть в голубое или давать крупным планом погоны.

Из любопытных комбинаций цвета вы можете найти такую, к которой «пристегнете» в данной обстановке данную тему.

Еще очень интересно следующее. Делая картину, вы приучаете зрителя к определенной гамме цвета, которой придаете определенный смысл. Белый цвет нельзя назвать цветом злодейским. Белый цвет связан скорее с представлением о невинности. И, однако, в «Александре Невском» злодеи одеты в белое. Если вы помните эпизод в Пскове, где показаны рыцари, то в этом эпизоде их белые одеяния связываются со зверствами, с уничтожением людей, с сожжением, то есть вырабатывается то, что может быть названо условным рефлексом. Люди в белых плащах поставлены рядом со всякими отталкивающими вещами. И когда потом у вас появляется белый плащ вне этих подробностей, все равно он уже связан с пакостями. Вы как бы уславливаетесь со зрителем и внедряете в него то, что вам нужно, именно с таким цветом связывая определенное ощущение. «Воспитательная работа» такого порядка — приведение зрителя к тому, что вам нужно, — обязательно должна делаться на протяжении вводной части. Это соответствует тому, как в первом акте дается экспозиция действующих лиц.

С места: Приходилось ли вам, работая с цветом в «Иване Грозном», сталкиваться с тем, что надо цветовое решение как-то увязать с музыкальным решением того же плана? Скажем, например, в цветовом решении очень контрастные пятна: красные, белые, черные — и они, может быть, двигаются очень резко. А в музыкальном решении должна ли быть какая-то связь с этим? Или же контрастная, крупным планом музыка, очень резкая и передвигающаяся, или же наоборот, по контрасту с цветовым решением очень плавная, мягкая и неброская музыка?

— С этим я сталкивался значительно реже. Я лично считаю, что наша черно-белая кинематография [была цветовой], так что особой принципиальной разницы при переходе от одной к другой нет. Там вы работаете на более ограниченной палитре, которая вас заставляет идти в чрезвычайно тонких [градиациях черного, серого и белого]. С ними орудовать труднее. С момента перехода на цвет палитра расширяется, возможностей становится гораздо больше. При резком ритмическом рисунке, когда у вас очень барабанящая музыка, можно резать куски по ритму этой музыки. Будет совпадение. В картине «Октябрь» есть эпизод «Лезгинка». «Дикая дивизия» подходит к Петрограду. Навстречу выходят рабочие организации, идет братание. Петроградцы отплясывают русскую, а «Дикая дивизия» отвечает лезгинкой. Встреча двух ритмов. Там монтажное нарастание идет по ритму лезгинки. Получалось точное совпадение. Но можно сделать и совсем другое. Можно на каждый музыкальный акцент резать кусок, с каждым тактом давать новый кусок. А можно иметь длинный кусок разговорного действия, под который идет этот рубленый ритм.

Так же это работает в цветовом плане.

В цветовом эпизоде в «Иване Грозном» начало пляски решено на том, что куски идут на музыкальных акцентах, а дальше идет длинный кусок разговора Ивана Грозного и Владимира Андреевича (полулирическая тема разговора) на той же музыке, которая потом идет, повторяясь. Там вы совершенно отделяете цветовое соответствие между музыкой и окрашенностью сцены, а в другом месте сталкиваетесь с почти чистыми, почти абстрагированными пятнами. Каждый кадр сделан почти одноцветным. Вы видите поворот золотой парчи рубахи. Следующий поворот — красная рубаха, следующий прыжок. Россыпь цвета, пляска пятен.

Скажем, плясовая сцена. Все темы цвета вначале свернуты в клубок. Потом постепенно вытягивается тема красная, потом черная, потом голубая. Тут важно, что они отрываются от первоначальной связи с предметом. Скажем, красная тема начинается на красной рубахе; она повторяется красным фоном свечей, и когда Владимир Андреевич идет на смерть — красная тема ложится красным ковром, который режется декорацией и ломается у двери. Вам нужно отделиться от разных красных предметов, взять их общую красноту и комбинировать предметы по этому общему признаку. Тут же и красная рубаха царя работает в своем оттенке в определенном куске.

Я хотел в черно-белой части, после убийства Владимира Андреевича, дать красные капли крови, но это мне не дала сделать Фира Тобак, сказав, что это будет формализм*.

Золотая тема связана с венцом святых и одеванием золотого облачения на Владимира Андреевича.

Самая интересная в этом отношении — тема черная. Связана она в данном случае со смертью и вначале играет только во вторых деталях, почти отделяя золотое и красное. А что происходит к моменту, когда на Владимира Андреевича надвигается смерть? Здесь уже дается ощущение смерти. Перед рассветом идут на молитву к заутрене. Идут в парадных золотых кафтанах. Постепенно на золото надвигаются монашеские облачения, и золото «съедается» черным цветом.

Владимир Андреевич одет в царское облачение. До определенного момента царь в красной рубахе, с определенного момента на нем надета черная шуба. Потом ее цвет переходит на монашеское облачение. Следующий эпизод, снятый черно-белым, продолжает «тему черного» в средствах общей выразительности. Сплетаются вместе черное и красное. Золото исчезает, и возникает синий небосвод с золотом как символ того, во имя чего все это происходит, — как решающая атмосфера, которая стоит выше того, что приходится делать.

С места: Вы говорили: черная тема — тема смерти. Тогда что же будет означать красная тема?

— Красный цвет дает зловещую тему и играет роль крови. Есть одна реплика, в которой упоминается о крови: «Близость кровную к царю святыней почитай». Старик Басманов очень против того,

что Иван приближает к себе Владимира Андреевича, и позволяет себе вмешиваться в разговор царя с ним. На этом он получает реприманд от царя. И начинается спор, причем Басманов говорит царю, что он сам учил «дубы-роды корчевать», на что Иван ему говорит, что Владимир — родственник царя, что это его не касается: «Близость кровную к царю святыней почитай». Кровь как признак родства. Басманов ему отвечает: «А не мы ли с тобой иной — пролитой — кровью связаны?» На этих словах появляется красное освещение, лица становятся красными. Впервые выступает красный цвет, связанный с темой пролитой крови. Так тема активизируется в нужном направлении.

С места: Скажите насчет золотой темы.

— Это тема праздничная, царственная. Фрески святых с кругами, золотые кафтаны с красными и оранжевыми оттенками. Царственное облачение, которое надевается на Владимира в порядке издевки. В цвете издевка не дана, издевка дана в музыке. Там совершенно великолепная тема спора идет как опричная, боевая тема. Потом идет она же, иронически обработанная, то есть повторяется музыкальный рисунок в издевательском решении: четвертый куплет идет без слов, русская тема решена на трех саксофонах. Так разоблачение золота идет не изобразительно, а музыкально. Напряжение ложится на одну область выразительности. Где словом помогаешь, а где — музыкой.

С места: Когда падает Владимир, врывается с криком Евфросинья, какую тему она приносит в цвете?

— Все черное.

С места: А необходимый переход из черного в цветное?

— Идет прямо, взрывом. Взяли насколько возможно заниженные темпы, свели на нет очень напряженную сцену, когда Малюта приглашает Владимира на пир. Потом фейерверком вступает цвет. И так как есть музыка, то здесь получается сильный ритмический удар. Если бы не было цвета и музыки, все равно мы выдержали первый эпизод в сером, а второй — в черном и белом. Разницы против той ритмической схемы, которая задумана, в основном никакой нет. Просто вы имеете большую возможность ее выразить. В одном случае вы дали бы это коротким монтажом. Здесь имеете возможность сделать музыкой. Вместо черного и белого вы имеете возможность оперировать разными цветами.

С места: Цветные куски — это самые главные, узловые моменты в общем плане картины, или вы строили по другому принципу?

— Был недоснят один эпизод, состоящий из двух частей. И это как раз привело к тому, чтобы делать в цвете. В черном и белом тоже можно было решить эту сцену. Но подвернулась возможность

решать в цвете, и этот мотив удалось разработать более подробно и богато.

С места: Существуют какие-то две темы. Тема Ивана, которая решается в связи с психологическим состоянием, — и вот столкновение и сочетание разных по колориту кадров. Как это происходит?

— Вы знаете, что такое лейтмотив? Когда у Вагнера в «Валькирии» упоминается о мече, уже играет тема меча. Там есть в первом акте такое место, где в дерево втыкается меч, а к концу этот меч должен быть вытащен. И вот когда герой приближается к мечу, в оркестре начинают звучать какие-то элементы темы меча. А в конце, когда он этот меч выхватывает, тема звучит всю. Также есть лейтмотив в связи с темой Вотана и Зигмунда. Когда он горюет, что покинут отцом, начинается тема Вотана. К каждому элементу «пристегнута» музыка. У Вагнера это великолепно сделано, но в некоторых случаях доведено до абсурда. Причем это изобразительная, характеристическая тема. Для цветовых решений это будет очень примитивно. Что-то в этом роде сделано в Малом театре*. Там младший Басманов ходит в голубом или белом, Малюта — в красном, то есть каждый выкрашен в определенный цвет. Это наиболее примитивный способ.

Мне важно не то, что Иван имеет красное или черное цветовое решение, а важно, что в определенный момент хода драмы Грозный оказывается в соответствующем цветовом решении. Сначала он в красной рубахе. К моменту же, когда драма переходит в следующую стадию, Иван в другом цвете — черном. Важны моменты, на которые падает цвет. Сначала Владимир Андреевич — розовый с золотым. Когда начинается драма, он начинает переходить в золотую окраску. Это не то, что каждый выкрашен в свой цвет и так в нем и ходит. Тут весь смысл в том, что цвет связан с темой, а не с персонажем. Когда тема проходит сквозь данный персонаж, он оказывается в нужном цветовом решении. Это тематическая линия хода.

А как все это возникает? Скажем, пир — из чего мы его будем делать? Золотые кафтаны — хорошо, красные рубахи, синие рубахи — хорошо. Огневой момент. Царь почти всегда решен в черной гамме. По случаю праздника он должен быть в богатой парчовой рубахе. Если бы не было цвета, это должно было быть передано в фактуре. Вот несколько предпосылок.

Что там еще может быть? Известно, что в настенных росписях были святые, у святых могли быть золотые нимбы, затем красные огни свечей. Таким образом, есть черное, золотое, красное. Начинаете как бы абстрагировать бытовые подробности, решая, как выразить цветом контуры действующих лиц. Шуба будет вносить элемент жути и ощущение рокового момента. Значит, благодаря шубе разрастается стихия черного цвета. Затем нужно и дальше решать черный цвет. Есть опричники, которые будут одеваться в черное. Разрастание черного цвета сперва переходит в черное «облако», потом это облако будет переходить в группу опричников.

Так же с красным цветом. Из штанов эмира бухарского была сделана великолепная рубаша для царя. Красное мы имели возможность дать красным ковром, свечами, огнем. Был один момент, когда мы царскую рубашу хотели сделать черную с золотом. Эта традиция осталась от черно-белого кинематографа. Даже пробовали ее снять. Получилось не то, что нужно в смысле звучания, и поэтому перешли на красную.

Значит, имеется пламя свечей, красная рубаша, красный ковер и т. д. Есть ли красный цвет в этом эпизоде? Есть — ощущение крови. Оно разрастается дальше до понимания красного как зловещей темы убийства.

Нужно было придумать, какого цвета сделать фрески, декорации, потолок. Тут довели два впечатления. Первое — фрески Феофана Грека*. Я ездил в Новгород их смотреть. В одной церкви есть потрясающий голубой свод, роспись святых сепией на фоне абсолютно чистого небесного кобальта. В кино такого голубого цвета пока не получить. Очень ограниченная возможность фильтров. Но какой-то синий цвет мы вытянули. Он достаточно удачен, и получается примерно то, что нужно. У меня в памяти засела эта «голубая возможность». Как только я ее вставляю в общую композицию, она, как чистый тон, великолепно гармонируется. А кроме того, вспомните, что я говорил о разрешающей атмосфере синего: он входит тогда, когда драма доходит до конца. Тогда вырастает голубой фон.

Вот как «собираются» эти вещи. Вы должны смотреть на этот эпизод с точки зрения того, как я передал ту концепцию, которую представлял себе. Концепция воплощена в материале с предельной выразительностью. Как я себе представлял, так и было сделано...

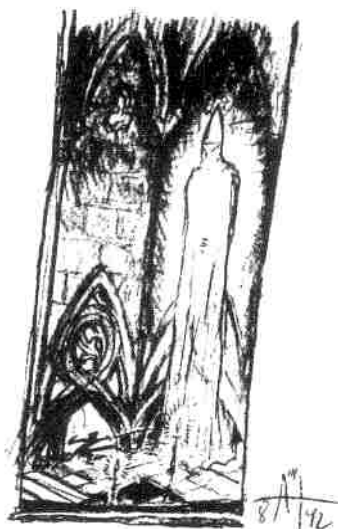
С места: О колыбельной песне вы говорили, что музыка соответствует действию актера в данный момент. Вы говорили о звукозрительном сочетании. В смысле бытовом — она соответствовала, потому что это была колыбельная песня.

— Нет. Музыка соответствовала настроениям, а не действиям, мыслям, а не действиям, подтексту, а не действиям.

С места: Вы сказали, что музыка соответствует действию актеров в данный момент.

— Нет. Вы схватили не то, это неверно. Весь упор был на то, что при внешней видимости колыбельной она работала на раскрытие второго плана, мыслей и т. д.

С места: Второй план — для того, чтобы дума актрисы раскрылась в музыке, и в этом смысле было соответствие между музыкой и действием. Рождался зрительный образ. Вы говорили о музыке, которая оперирует зрительными ассоциациями. Значит, слушая ее, у нас возникают зрительные ассоциации, если мы способны на то, чтобы они возникали. Эти зрительные ассоциации накладываются на зрительный образ, который мы видим. В дан-



Призрак Ивана
и Курбский. Эскизы
к эпизоду
«Замок Вольмар»
для третьей серии
фильма «Иван Грозный»

ный момент мы видим Старицкую, которая поет колыбельную своему сыну. У нас возникают зрительные образы, которые накладываются на это изображение. Представим себе музыку, которая написана абсолютно противоположно эмоциональным задачам этой сцены, в чисто зрительном их выражении, — скажем, идет сцена убийства, а у нас на фоне этого действия идет лирическая легкая музыка. Теоретически представим себе это. От этой музыки у нас рождаются зрительные образы. Они накладываются на экранные образы и вступают в борьбу с ними. Могут ли музыкальные образы быть настолько сильными, что зашибут те образы, которые существуют на экране, и мы уже перестаем следить за действием, которое происходит на экране и начинаем мыслить музыкой? Есть ли этому примеры?

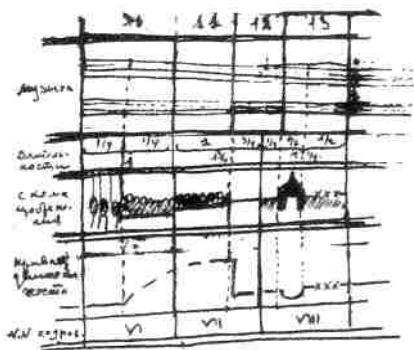
— Вы снимаете человека, который спит, а в музыке дается все то, что проносится в это время у него во сне, причем снятся ему, как Пимену, схватки боевые*; старик спит, а тут гремит бой. Он спит, а там идет штурм Казани. В «Сказании о невидимом граде Китеже»* есть сеча при Керженце, которая идет в музыке при опущенном занавесе, без действия.

Иезуитская сторона вашего вопроса мне понятна. Не следует представлять себе зрительные ощущения очень примитивно. Скажем, если в песне о бобре она начинает думать об Иване, это не значит, что она в данный момент Ивана видит. Если бы мне было нужно, чтобы она в данный момент точно видела перед собой Ивана, я бы сделал наплыв: вот конкретно-присутствующий Иван. И тогда я буду действовать не по музыке, которая определенным образом вуалирует зрительные образы, а прибегну к просвечивающим образам.

Есть три стадии: первая — материально присутствующий человек; вторая — человек присутствует наплывом, смутными очертаниями; и третья стадия — человек присутствует в музыке. В первом варианте «Ивана Грозного» была сцена, когда Курбский пишет письмо. Я строил ее

на том, что гениальность Грозного бесит Курбского. Типичная психологическая черта «второго человека». В одном из первых вариантов он у меня доходил до совершенного иступления, и ему начинал чудиться Иван. Появлялся призрак Ивана, и Курбский кидался на него со шпагой. Вот где мне было нужно реальное присутствие Ивана в виде призрака. (*Рисует на доске появление призрака Ивана перед Курбским.*)* Там пришлось бы и монтажно подходить к этим вещам, в нескольких кадрах передавая это ощущение. Можно было сделать и ракурсной съемкой. Было нужно, что-

бы действующее лицо воочию увидело... А что должно быть в песне про бобра? В какой-то момент как бы тень прошла. Этот момент несовершенной предметной конкретности и дает музыка.



Набросок схемы вертикального монтажа в фильме «Александр Невский»

С места: Когда мы говорили об «Александре Невском», об интонации и построении музыки, то музыка соответствовала и композиции кадров, и драматургическому действию, и эмоциональному содержанию. А если музыка конфликтует с тем, что происходит на экране, то музыкальное построение и композиционное построение тоже должны конфликтовать?

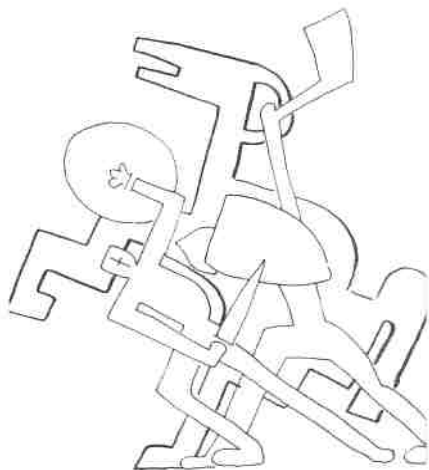
— В «Александре Невском» схема была такая. (*Рисует схему.*) Связь между музыкой и изображением должна быть композиционно учтена. (*Рисует схему.*) «Александр Невский» примечателен тем, что там найдены соответствия первые, то есть то, что сложнее всего найти. (*Рисует схему.*)

С места: Почему сложнее найти такое соответствие?

— Оно бывает редко, полный унисон в оркестре — почти не бывает, только в очень сильных или в очень специфических моментах. Это как симметричные кадры или как человек, обращающийся [с экрана] прямо к зрителю. Это должно быть в такой момент, который выделяется из прочей обстановки.

Вы понимаете переход мотива в линию? Если это вам понятно, то вы работаете с музыкой и с изображением так же, как работаете, скажем, на одном изображении. (*Рисует схему.*) Вот фигура — это чисто изобразительное. Музыка здесь графически передается антуражем. Вы берете те мотивы, которые уже есть в фигуре, развиваете какое-то построение, и получается беспредметный, но гармонически соответствующий фигуре мотив. (*Рисует схему.*) Сейчас это было беспредметное окружение — что-то похожее на пыль, на облака. Но окружение можно показать и иначе — например, через условно решенный силуэт коня. (*Рисует схему.*) Дальше линия обходит фигуру — в данном случае она дается силуэтом страшной лошади. Повторение мотива фигуры идет наверху, там идет вбок. Так в музыкальном движении повторяется движение изобразительное. В наиболее заостренных моментах вам нужно совпадение — чтобы все выразительные средства работали в унисон. Если выразительные средства друг друга сдвигают, то характерность пропадает, так же как теряется выразительность профиля, если обвести его параллельными линиями. Это — если вы работаете «на одной струне».

Если же в музыкальном движении повторяется контур изображения, но разработанный сложно — так, как в оркестре Прокофьева, — тогда держаться близко к этому контуру хорошо. Разработка тогда может быть как угодно сложной — все равно она сидит



«на верном коне». Основное движение строго прочерчено, и в музыкальной разработке вы можете расходиться куда угодно. Если же при сложной разработке у вас будет и несовпадение основного движения — тогда возникнет путаница.

С места: Музыка распространяется во времени. Существует ли в музыке начало и конец?

— В картине «Октябрь» был такой трюк. Вначале статую разбирают, а потом она собирается обратно. Для картины писалась музыка, и для оркестра она была сделана; кроме того, еще и наоборот, то есть была музыка для момента, когда статуя разбиралась, и те же музыкальные фразы, идущие наоборот, — для момента, когда она собиралась*.

С места: А композицию кадров — ее мы можем смотреть в любом направлении? Мы имеем в основном рисунок, который идет слева, но если мы начнем смотреть его не отсюда, а справа?..

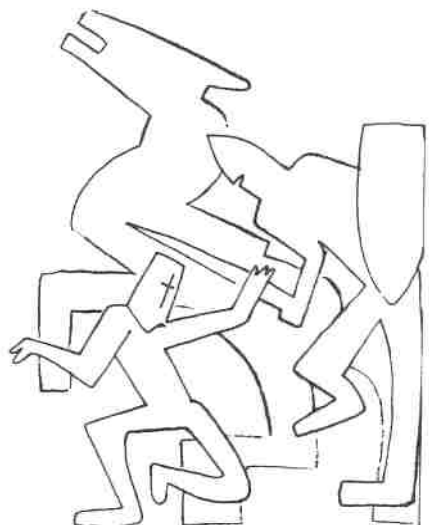
— Прочтите мою статью об «Александре Невском», там об этом написано и точно объяснено, как и почему идет движение взгляда.

Вопрос состоит в том, что в музыкальном движении есть определенное направление во времени, и можно ли утверждать, что глаз, воспринимающий композицию кадра, тоже движется в определенном направлении — например, слева направо? Кто по этому поводу ответит?

С места: Глаз вообще привык идти слева направо.

С места: Я попробую ответить, но не уверен, правильно ли я рассуждаю. Ведь можно заставить смотреть справа налево.

— В этом-то все дело. Как раз в статье я все подробно объясняю. Дело в том, что более или менее нормальный человек смотрит на привлекающие его элементы в кадре. Если вы проследите в «Александре Невском» эту последовательность кадров, то во всех них удар поставлен слева, кроме кадра «Вороньего камня», на котором стоит Александр Невский в плаще, со взором, направленным в противоположную сторону. Есть контур темных облаков. И вот край кадра. Мало можно найти психопатов, которые начнут смотреть с другой стороны. Вероятно, какие-нибудь есть. Но девяносто процентов будут привлечены к черной фигуре на фоне неба. Расчет во всех остальных кадрах сделан слева направо. Он «воспитывает» глаз.



Из графического цикла
«Музыкальные идеи» (1938)

Совершенно так же можно заставить глаз читать кадры сверху вниз, например спуск в шахту. Вы должны здесь «воспитать» глаз на опускание». Вы это будете делать графически. Если у вас прочерчен взгляд человека, то вы, наверно, сперва дадите профиль человека, который смотрит вниз.

С места: В каждом произведении всегда имеются два лагеря. Каждый будет иметь цветовую характеристику. Весь фильм в цветовом отношении надо строить на двух главных тонах. Если там будут более мелкие темы, то можно ли их делать в тон главных, но в более ослабленном цветовом решении?

— Вы хотите сказать, что большинство произведений драматического порядка строится на конфликте и что конфликт обычно выражается как противостояние двух сил. Это не всегда обязательно и не всегда имеет место, но среднего типа произведения приблизительно таковы. И вы говорите, что эта развилка конфликта должна по-разному окрашиваться: одна сторона белая, другая — черная.

С места: Должна ли происходить борьба цветов и победить тот или иной цвет?

— В очень вульгарном виде так и будет: и в цветном фильме тоже... Но дело в том, что это выразится не в одной только раскраске.

Возьмите такой пример из действительности. Внутри лагеря, примыкающего к белым, началась дифференциация, дробление. (Допустим, это картина из эпохи гражданской войны.) Часть группы имеет склонность примкнуть к красным. А в лагере красных есть замаскированные враги. Вы знаете, что после гражданской войны борьба шла гораздо глубже. Сравните конфликт в «Красных дьяволятах», где это дано почти как схема, и сложный конфликт в «Великом гражданине»*.

Очень важно не выкрашивать действующих лиц в определенный цвет и так пускать их друг против друга. Наиболее интересные случаи, когда борются темы, когда они, проходя через определенных действующих лиц, дают цветовое решение.

С места: Имея дело с цветом, мы должны иметь дело с колоритом. Создание колорита одного кадра — вещь понятная. Но так как кинематограф — это не один кадр, а сочетание многих кадров, очевидно, возможно какое-то общее колоритное решение целого фильма. При таком построении, когда побеждает один цвет, колорит всей вещи становится очень трудным для выполнения, потому что важен какой-то принципиальный подход. Пока что из того, что вы говорили, колорита всей вещи не получается. Раз возникла голубая тема, то она нарастает и т. д., уже идет ее колоритное решение. А как все это будет связываться в целом?

— Есть золотая линия, которая поглощается черной. Параллельно этому идет нарастание красной линии и где-то вступит голубая. Вы

имеете типичную полифонию, многоголосное ведение. Что касается цветового «звучания» отдельных кадров, то каждый раз оно связано по принципу аккорда. Скажем, кадр 76-й, в нем золото почти «съедено», большое нарастание черного и только начинает выступать голубое, причем кадр в себе должен быть сбалансирован.

С места: Я говорю о чисто живописном колоритном решении. От полифонического решения не получается колорита. Как получается колорит всего фильма — из победы одного цвета над другим?

— «Станковыми» терминами вы тут ничего не сделаете. Приходится орудовать больше терминологией музыкальной, потому что здесь все связано с движением.

Но мы договорились о том, что станковая картина или отдельный кадр есть тоже, по существу, не неподвижное, а временное построение. Что там происходит?

Если мы возьмем «Явление Христа народу» Иванова, то там — вы знаете — построение идет по спирали. Значит, движение глаза по холсту установлено. Размещение тонального порядка тоже дано. У Иванова не только графически решен уход вдаль, но и в цвете. Возможны комбинации и другого порядка: например, графический ход пойдет внутрь, а в цветовом отношении движение идет обратным путем. Бывает, что в колорите не учтено графическое движение.

Например, Суриков — великолепный художник, но с точки зрения колорита, раскраски чрезвычайно рыхлый и разбросанный. Вспомним «Боярыню Морозову». В обыкновенной [черно-белой] репродукции она великолепна по гармонии, и в ней прекрасно выражено устремление вглубь. А посмотрите ее в цвете: первое, что бросается в глаза, — это страшная пестрота и разбросанность цветовых пятен. Цветовые пятна у Сурикова не учтены так, как учтен пластический рисунок, и «помощи» цветом этому устремлению внутрь там нет. Это сделано чисто перспективным приемом, но наперекор цвету. Все чрезвычайно пестро и разбросано. Если вы помните молодых боярынь, нищих, — они почти все сделаны как самостоятельные картины, которые по цвету случайно поставлены рядом.

Что происходит у Иванова в «Явлении Христа народу»? Считайте графический ход монтажным ходом. Каждый завиток — это отдельный кусок. Здесь крупным планом люди, потом средним планом люди, потом мелким — Христос, и большой кусок пейзажа. И так же это развивается в цвете — идут сочные, энергичные куски, а потом блекнут.

Общий колорит произведения суммируется из отдельных частей так же, как общий колорит эпизода. Этюды суммируются в цветовом отношении. А сам эпизод должен решаться так же, как внутри его решается каждый кусок. Как это происходит?

Читали ли вы мою статью о «Потемкине» с разбором монтажных кусков (встреча лодочек и публика на Одесской лестнице)? Статья называлась «Э!». Там было разобрано четырнадцать кадров встречи

яликов и броненосца. Я писал о том, как на мотив фона накладывается мотив переднего плана и как они смешиваются друг с другом.

В первом кадре все поле зрения занято яликами, которые движутся к броненосцу. Это первая тема. В следующем кадре вступает вторая тема: кадр пересечен колоннадой. Затем вертикали колонн повторяются в фигурах людей, стоящих на лестнице, а дуга, по которой расположены колонны, — переходит в построение группы: люди стоят по кругу. Арка превращается в контур зонтика, а движение яликов как бы продолжается в движении голов и глаз людей. Затем зонтик исчезает, круг пропадает — и начинается обратный мотив. На переднем плане лодка, в глубине — балюстрада. Линия борта лодки повторяет в нижней части кадра линию балюстрады. Парус — основная композиционная вертикаль — повторяется в фигуре женщины в белом, сидящей в лодке. Затем светлые тона неба и дома переходят в тональность серых бортов броненосца и блестящей светлой воды, а вертикали парусов, занимающие всю глубину кадра, повторяются в вертикалях фигур матросов на первом плане.

Вот как один кадр переходит в другой. Одни и те же мотивы меняются и перегруппировываются — и линейно, и тонально.

Абсолютно то же будет происходить в тех случаях, когда вы работаете с цветом.

Цвет в фильме — слишком подвижная вещь. Вы получаете общее цветовое ощущение, но однозначно определить его чрезвычайно трудно. Обозначать цветовое решение фильма через один цвет было бы глубоко неверно. В голубом цвете выдержать всю картину невозможно. У вас обязательно будет такое же деление, как в музыке: анданте, которое вы решите, скажем, голубым, аллегро — рыжим и черным. Я могу рассказать вам, как я собирался делать фильм о Пушкине. Там все было построено на движении цвета.

Поняли ли вы принцип отделения цвета от предмета?.. Всякий принцип, чтобы его понять и выразить, нужно доводить до предела заострения. Тогда становится понятна закономерность. Вы знаете теорию пределов? Известно, что закономерную формулу относительно целого ряда величин находят, когда доводят его до предела. Такой же принцип обычно имеет место и в решении наших проблем.

Если вы пользуетесь бритвой «жиллет», то вы знаете правило: довинтить до конца, а потом на пол-оборота отпустить. Примерно таким же образом надо и нам поступать: довести до предела, а потом немного отойти...

Но продолжим разговор о цвете. На чем будет проявляться «завинченность»? Как нужно сделать цветовое произведение, чтобы довести принцип до предела? Где можно в цвете сделать самое безумное? В картинах какого типа?

В карикатуре или в мультипликации. Если предельно заострять проблему, то нужно делать мультипликацию. Когда я стал обдумывать, что же сделано в мультипликации с цветом, то подумал, что если верно решать, то там можно поймать самую природу принципа.

У меня на даче есть вятские игрушки. Они стоят на полке наверху. Я лежу и думаю: если заняться мультипликацией, то, конечно, надо заниматься не диснеевскими свинками и мышками, а надо идти по линии русского фольклора. Образцы нашего фольклорного построения — вятские игрушки. Начал их разглядывать: что же можно сделать с цветом? Первое, что пришло в голову, было следующее. Имеется лошадка, на ней — красные и зеленые кружки. В мультипликации пятна удирают с лошадки и начинают вести самостоятельную жизнь.

Вторая игрушка — кормилица. И вот эти красные и зеленые кружки перекочевывают на кормилицу, и начинается игра. Клеточки ее юбки как бы специально для этого существуют. Дальше — больше. Кружки срываются и бегут дальше. Весенний пейзаж. Сидит под голым деревом старик. Вдруг на ветках появляются зеленые яблоки. Затем эти зеленые круги становятся красными, то есть яблоки поспели. Дальше кружки попадают на перекрестке в светофор. Вместо зеленого света появляется красный — туда залезли красные кружки, и происходит черт знает что.

Или неплохо устроить такую штуку: сидят девушка с юношей на скамейке. Вдруг она становится зеленой, потом он уходит — и она становится красной.

Когда я это все обдумал, обнаружился вывод: какой основной вывод положен в основу всей этой выдумки? Первое — цвет отделился от предмета, и второе: цвет начинает приобретать разные смысловые значения от самых простых, отвлеченных, прыгающих кружков до светофора, выражения лица, цвета яблок.

Вот как правильно нащупан принцип. Вот как примерно «завинчивается и развинчивается бритва».

При первой же попытке определить, как это в предельном заострении сделано, получается, что 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 стало предметом.

То, что я пытался вам рассказать в начале занятий, по существу, построено по этому же принципу.

Что касается диснеевского обращения с цветом, то те его картины, которые я видел, останавливаются на пороге цветового кино.

Самое интересное, самое ценное у Диснея — это его умение в графический рисунок перекладывать «рисунок» мелодии. В натурном кинематографе трудно то, что приходится композиционную линию вылушивать из реального материала. Однажды мы лишь случайно смогли снять нужную нам тучу. До этого мы сорок раз снимали, и все было не то. И только один раз была такая туча. Мы срочно распаковались и успели снять. А могло бы не быть этой тучи.

А Диснею хорошо. Какой контур хочет, такой и сделает. Интонационный жест в музыке он чувствует, как никто, и этот жест

он умеет влести в контуры своих фигурок. Это у Диснея гениально. Кроме него, никто это не умеет делать.

В контуре он непревзойденный мастер, а в цвете он пока не сделал ничего особенного. Цвет в «Белоснежке» страшно слащав. В «Бэмби» — живопись неправильная. В «Бэмби» штриховой рисунок сделан так же, как в «Микки-маусе». А для лирической темы, не иронической, эта работа штрихом слишком резка и обнажена.

Я видел наброски к «Бэмби», где были не контурные резкие рисунки, а рисунки полусухой кистью, пятнами. И это гораздо приятнее, чем в фильме. У нас есть художник Лебедев (он иллюстрировал книги Маршака)* — вот в такой мягкой манере, как у него, было это сделано.

Если вы видели образцы живописи китайцев, как они делают птиц и особенно обезьян, то поймете, о чем я говорю. Они очень хорошо передают пушистость обезьян. Для того, чтобы «Бэмби» перевести в полную лирику, был бы лучше именно такой тип мультипликации. Сам Бэмби как таковой по рисунку сделан идеально. Но по мелодической линии он не на тех инструментах сыгран. Мелодия правильная, но взят не тот тембр.

У Диснея есть баркарола из «Сказок Гофмана». Там изображен павлин около озера. Озеро, павлин, хвост. И все его движения повторяются. Сложный ход музыки замечательно уловлен в перекачивающемся хвосте, который вертится и отражается внизу, в воде. На такие вещи у Диснея неисчерпаемая изобретательность. Но хуже, когда он переходит к тональным решениям. Всегда очень плоха живописная форма. Насколько замечательны фигуры, настолько плох пейзаж — всегда плох. А с переходом в цвет у него очень здорово взят тон как таковой. Вы видели фильм с кузнечиком, который ловит рыб. Помните, как замечательно он скользит по воде? Как здорово сделаны вода и рыбы по корпусному цвету. Как таковые, эти краски очень приятны, потому что в них есть блеклость целлулоида. Но с цветовой работой у Диснея пока неладно получается. Осталась та же мультипликация, только раскрашенная. Нового вклада от встречи с цветом в его технике не появилось. Он не двинуло» на следующий этап.

Когда вы работаете в немом кинематографе и потом переходите в звуковое кино, то в ваших приемах и построениях есть какое-то движение. Я не говорю, что это движение всегда вперед. Но изменения и развития стилистики всегда есть. А у Диснея все осталось почти неизменным, хотя и раскрашенным. В «Бэмби» есть целый ряд попыток введения соответствия цвета и звука, причем неблагоприятных. А как у него всегда было замечательно сделано совпадение линейного движения со звуковым! Идет мелодия, и мелодии вторят все отдельные сгибы линии, совпадая или не совпадая, причем в мультипликации как раз совпадение мелодическое и рисунка почти обязательно. Когда же он имеет дело с цветом, то такого соответствия колебаний и изменений цвета мелодическому рисунку — у него нет. Синхронность цвета и музыки не получается...

Цветовое кино

Дорогой Лев Владимирович!

Вы просили написать Вам для второго издания Вашей книги некоторые общие соображения о цвете в кинофильме, совершенно обоснованно считая, что без известного практического опыта всякие рассуждения о цветовой композиции неизбежно будут абстракцией или необоснованным фантазированием.

С удовольствием отвечаю, ссылаясь при этом на опыт, который я имел в связи с работой по цвету в картине «Иван Грозный».

Вы знаете, что ошибки в этом фильме касались идейной интерпретации образа Грозного и неверной обрисовки опричнины. Об этом сказано в постановлении ЦК по кинокартине «Большая жизнь»*:

«Режиссер С.Эйзенштейн во второй серии фильма «Иван Грозный» обнаружил невежество в изображении исторических фактов, представив прогрессивное войско опричников Ивана Грозного в виде шайки дегенератов, наподобие американского Ку-Клукс-Клана, а Ивана Грозного, человека с сильной волей и характером, — слабохарактерным и безвольным, чем-то вроде Гамлета».

(Об этих же ошибках писал и я в газете «Культура и жизнь».)

Принципы же цветового разрешения критическому осуждению в этом постановлении подвергнуты не были, а по картине в целом были сделаны указания по переработке и доделке ее в целях правильного показа истории.

Это дает мне возможность поделиться с Вами тем опытом цветовой композиции, который мы с оператором А.Н.Москвиным приобрели на цветовых эпизодах фильма и которые предполагаем и дальше пользоваться в качестве принципов в работе с цветом в кинематографе.

В вопросах пользования выразительных средств кинематографа существует одна, на мой взгляд, весьма порочная, хотя и широко распространенная точка зрения.

Это точка зрения, [будто] хороша в фильме та музыка, которую не слышно; та работа оператора, которая незаметна; то мастерство режиссера, которое невозможно разглядеть.

В отношении цвета эта точка зрения формулируется так, что хороша та цветная картина, в которой цвет не дает себя знать.

Мне кажется, что эта точка зрения есть возведенное в принцип бессилие совладать со всем комплексом выразительных средств, соучаствующих в создании органически цельного кинопроизведения.

Характерно, что этой позиции придерживаются обычно те режиссеры, умение которых резко ограничено относительным умением работать с актером при полной беспомощности по другим элементам кинофильма (работа с оператором, композитором, живописцем и т. д.; работа с музыкой, кадром, пейзажем, монтажом, цветом и т. д.).

Между тем мне кажется, что наличие такого разнообразия выразительных средств кинематографа налагает на создателя филь-

ма непереносимое обязательство никак не «ущемлять» одну область выражения в угоду другой.

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

Я не случайно говорю об «ансамбле», ибо совершенно так же как актерский, например, ансамбль держится на том, что каждому участвующему в нем дана возможность максимального проявления себя, и эти максимальные проявления умело балансируются через «оркестровку» отдельных этих проявлений, совершенно так же и весь комплекс выразительных средств кинофильма должен добиваться предельной выразительности каждого при максимальной «мудрости» взаимного их учета.

И об оркестре я говорю здесь не случайно, ибо в этом смысле оркестр навсегда окажется прообразом того, как тут поступать. Ибо в оркестре мы имеем не непрерывный рефлекс *tutti*¹, но умнейшим образом согласованное взаимное действие и взаимную смену средств музыкального выражения через отдельные «партии», не мешающие ведущим среди них оставаться ведущими и каждому слагаемому в нужный момент наиболее рельефно и целесообразно с темой содержания показывать себя в полном блеске.

Совершенно так же и выразительное целое кинопроизведения должно строиться не на взаимном ущемлении отдельных областей, «нейтрализации» их в угоду другим, но на разумном выявлении в нужный момент на первый план именно тех средств выражения, через которые в данное мгновение наиболее полно выражается тот элемент, который в данных условиях наиболее непосредственно ведет к наиболее полному раскрытию содержания, смысла, темы, идеи произведения.

Разве не очевидно, что при съемках, скажем, пожара Москвы постановщик фильма обязан столь же совершенно владеть раскрытием игры 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 соотносительно с условиями общей композиции.

Повторяю: мастерство здесь будет состоять в том, чтобы, развернув каждую область выразительных средств до максимума, вместе с тем так суметь соркестровать, сбалансировать целое, чтобы ни одна из частных единичных областей не вырывалась бы из этого общего ансамбля, из этого всеобщего композиционного единства.

1. ...все разом (итал.)...

Это прямо противоположно той пораженческой позиции в отношении выразительных средств, которую занимают недостаточно мощные творческие индивидуальности, прячущие свое бессилие за лозунгами о желательной «незаметности» отдельных слагающих произведения и прикрывающие через «нейтрализацию» выразительных элементов свое неумение управлять их полнокровностью.

Такова та позиция, которая должна быть принята в отношении любых выразительных средств кинопроизведения.

Такова же она в отношении цвета.

Истинный смысл изложенного сводится к тому, что все области кинематографической выразительности должны соучаствовать в [фильме] как элементы драматургические.

И отсюда первое условие обоснованного участия в кинокартине элемента цвета состоит в том, чтобы цвет входил в картину прежде всего как драматический и драматургический фактор.

В этом отношении цвет оказывается целиком в том же положении, в каком оказывается музыка.

Музыка в фильме уместна там, где она необходима.

Цвет уместен там, где он необходим.

Это значит, что как цвет, так и музыка уместны там и тогда, где и когда они, и именно они, оказываются наиболее полно выражающими или досказывающими то, что в данное мгновение развертывания действия должно быть сказано, высказано, досказано, договорено.

Иногда это будет монолог («Миллион терзаний»), иногда — слова — возглас («И ты, Брут!»), иногда — отсутствие слова («Народ безмолвствует»).

Иногда — массовое перемещение («Наступление [Бирнамского] леса»), иногда — еле заметный жест («И слабым манием руки на русских двинул он полки»)*, иногда — движение одного оркестра, темой рока прокладывающего себе путь среди отдельных арий оперы («Пиковая дама»), иногда — отсветы утренней зари, погружающие сцену в кроваво-красные блики, предвещающие смерть героя («Иван Сусанин»).

Каждое в своем месте — в данный момент — является протагонистом на данное мгновение — ведущим внутри общего хора воздействий, на данное мгновение уступающих ему первое место.

Безмолвие. Слово. Тирада.

Массовые эволюции. Слабый жест руки.

Ария или чисто оркестровый пассаж.

Прилив цветовой стихии...

Каждое в своем месте. Каждое — как выразитель своего драматургически неповторимого места. Каждое — как наиболее совершенный выразитель единого содержания в данном частном мгновении его выявления.

При этом воздействие выразительных средств идет как бы аккордами.

Иногда произносимое слово поддерживается дальним звучанием музыки мотивированно, например: отдаленным погребальным хором под сводами, пастушечьей свирелью в туманной дали полей, вальсом в соседней комнате; или немотивированно, когда внутренняя необходимость музыки столь велика, что не может явиться вопрос о «бытовой мотивировке» ее наличия.

Иногда разгул разнузданной стихии врывается вместе с каскадом звуков, обрушивающихся на слушателя, или, мягко вплывая лунным светом, вводит с собой голубую прозрачность лирической темы приглушенного оркестра.

И то, и другое, и третье — как слагающие элементы, придающие игре или ситуации, сценическому положению или отыгрышу неотразимую рельефность эмоционального воздействия, котор[ую] через все средства драматической выразительности ищет в данный момент для своего воплощения драматургическое мгновение как элемент драматургической цепи целого.

И в каждом данном мгновении каждой области должны быть известны рамки ее места. И каждая из них знает, что, готовясь блеснуть как ведущая через несколько минут, она тем старательнее попытается предварительно скрыться в тусклости, спрятаться в неслышимости, раствориться в незаметности.

Но не с целью «нейтрализоваться» в кругу остальных средств, но отступить, с тем чтобы лучше прыгнуть и предшествующей незаметностью усилить воздействие своего появления.

Итак, мы смотрим на цвет как на элемент общей драматургии фильма.

А по средствам приложения — где-то в одних измерениях и приложениях с музыкой.

Соображение о том, что, дескать, цвет в цветной картине всегда-де на экране сквозь фильм, а музыка «появляется» лишь тогда, когда она необходима, — здесь ничего не меняет.

И это потому, что музыкальным мы полагаем фильм не тогда, когда в какой-то момент на экран вылезает гармонист, в другой момент поется частушка, а в остальное время — фильм просто разговорный.

Музыкальным мы полагаем такой фильм, где отсутствие музыки на экране читается как пауза или цезура: пусть иногда в целый ролик длины, но столь же строгого учета (чтобы не сказать — счета), как ритмически учтенный перерыв звучания, как строго отсчитанные такты молчания в единой общей системе тактов звучания.

В таком случае музыкальная непрерывность сквозь картину ненарушима; и если с экрана выключена музыка явственная, то в не менее строгом музыкальном ходе ее продолжает и ведет дальше «музыка диалога», а не просто буркание реплик, пластическое чередование элементов пейзажа, трепетно разворачивающаяся ткань переживаний персонажей, монтажный ритм внутри эпизодов и ритм монтажной связи эпизодов между собой.

Совершенно так же и в цвете.

Пока ситуация не вызывает именно его стихию к драматургическому раскрытию определенного момента, и он уклоняется от того, чтобы резать глаз синевой и золотом в тот момент, когда все внимание должно быть сосредоточено на шелесте едва произносимых шепотом слов, и не затопит поля зрения кричащей зеленью наряда в тот момент, когда внимание приковано к вздрагивающим губам смертельно побледневшей героини.

Скрывая в данное мгновение свою самоутверждающуюся мощь, цвет делает здесь не больше того, что делает кадр, отсекая в угоду крупному плану в такой же момент все стороннее, способное отвлечь в масштабах общего плана внимание от того единственно существенного, чему служит крупный план.

Но это опять-таки не «нейтрализация», ибо это лишь цветовая цезура, приберегающая силы цветовой стихии для того, чтобы обрушить на зрителя иссиня-черное индиго морских валов, окаймленных белой пеной, или потоки огненно-алой лавы из-под черных клубов дыма в тот именно нужный момент, когда уже ни игра, ни массы, ни сам образ мощности стихии, даже поддержанной ревом телекинов, вне цвета неспособны вызвать необходимое впечатление до конца.

Но воздержимся от дальнейшего нагромождения «красивых слов» эмоционально окрашенных описаний.

Перейдем к прозе цветового ремесла внутри кинофильма.

Усвоив то, что «линия» цвета плетет свой ход сквозь ходы сюжета как еще одна самостоятельная партия внутри драматургической полифонии средств воздействия кинокартины, посмотрим подробнее, «как это делается» и «что для этого надо», что такое «цветовой образ», в отличие от «окрашенных предметов изображения» и «цветных картинок» отдельных кадров, подменяющих собой сквозную цветовую сюиту — носителя осмысленной «цветовой драматургической линии» целого.

Когда я говорю о драматической функции цвета, я говорю об этом в двух смыслах: и как о подчинении цветовой стихии определенному драматургическому строю, который одновременно и через цвет (наравне с другими элементами) в себе воплощает и выстраивает, и более широко понимая под драматическим видением цвета — действенный элемент внутри его, который выражает сознательно волевое начало внутри того, кто его использует, в отличие от аморфного *status quo*¹ природной цветовой «данности».

Становление цветового выражения — в отличие от цветовой данности цветового бытия в природе и явлениях, вне волеизъявления со стороны того, кто из этого «существующего» создает «небывалое», из этого в себе уравновешенного такое, что призвано служить выражению мысли и чувства, прикоснувшегося к нему.

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

1. ...существующего положения (*лат.*)...

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, как, вероятно, встанет она перед нами, когда от цвета мы перейдем к стереокино и дальше — к телевидению.

Чем был, по существу, переход от съемки явления «с одной точки» к съемке монтажной?

Очень давно я писал об этом и еще более давно это делал, единственно исходя из самого первичного здесь мотива.

Из основного мотива — 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.

Символом последнего как бы служит «общий план», где взаимоотношения элементов предписаны бытием, а не отношениями, где последовательность рассмотрения вне воли показывающего, где не выявлено решающее, где второстепенное в смеси с главным, где взаимосвязь элементов события не служит выражением моему пониманию связей и опосредствований и т. д. и т. д.

(Я имею здесь в виду не умело «построенный» общий план, организованный по принципу композиции картины, примечательный именно тем, что мы в этом случае имеем, по существу, строго монтажно рассчитанное целое, — но безотносительно выхваченный камерой кусок явления «как оно есть».)

И этот «общий план» в процессе становления монтажного метода разбивался на отдельные элементы, этим элементам придавалась разная значительность средствами различия размеров, и между элементами устанавливалась новая взаимная последовательность и связь — единственно с целью придать ранее пассивному бытованию явления динамическ[ую] драматическ[ую] действительност[ь] становления, через которую говорит отношение к явлению, взгляд на явление как выражение своего мировоззрения.

Таким образом, сознательное творческое отношение к представляемому явлению начинается с того момента, когда разъединяется безотносительное сосуществование явлений и вместо него устанавливается каузальная взаимосвязь отдельных его элементов, диктуемая отношением к этому явлению, в свою очередь определяемая мировоззрением автора.

С этого момента начинается и владение средствами монтажа как средством кинематографической выразительности.

Совершенно та же картина повторяется и в случае звукозрительного монтажа.

Искусство звукозрительного монтажа начинается с того момента, когда после стадии простого отображения видимых связей автор переходит на стадию установления связей, при этом таких связей, которые отражают сущность того содержания, которое по поводу данного явления он желает выразить и, воздействуя на него, передать зрителю.

Строго говоря, звукозрительное кино, как особая область выразительности в искусстве, начинается с того момента, когда скрип сапога был отделен от изображения скрипучего сапога и приставлен не к сапогу, а к... человеческому лицу, которое в тревоге прислушивается к скрипу.

Здесь в большей наглядности раскрывается тот процесс, о котором мы говорили выше.

Во-первых, размыается пассивно-бытовая связь между предметом и его звучанием.

Во-вторых, устанавливается новая связь, отвечающая уже не просто «порядку вещей», но той теме, которую я в данном случае нахожу нужным выразить.

Мне важно не то, что сапог имеет обыкновение скрипеть.

Мне важно другое — мне важна реакция на этот скрип со стороны моего героя, или злодея, или персонажа; мне важна та связь с другим явлением, которую я устанавливаю, согласно тому, что в данный момент наиболее обстоятельно выразит необходимое мне по теме.

Пожалуй, в звукозрительном сочетании это наиболее наглядно и осязаемо, ибо в этом случае в руках наших обе сочетающиеся области существуют в виде двух самостоятельных лент, на одну из которых нанесены изображения, а на другую — записан звук.

И все многообразие сочетания их между собой и с бесчисленными другими звуколентами является лишь усложнением и обогащением того потока звукозрительных образов, в цепь которых перелагается моя тема, взорвавшая косность бездумного «порядка вещей» во имя выражения моего авторского к нему отношения, к этому порядку вещей.

Совершенно то же должны мы усвоить в подходе нашем к цвету, и я так назойливо задерживаюсь на этих предшествующих стадиях потому, что без совершенного усвоения этого же процесса и в отношении цвета никакое разумное цветоведение сквозь картину невозможно, как и невозможно установить даже самые элементарные принципы кинематографического цветоведения.

Пока мы не сумеем ощутить «линию» движения цвета сквозь фильм, как такую же самостоятельно развивающуюся линию, как линию музыки, равно пронизывающую ход движения вещи в целом, нам с цветом в кинематографе делать нечего.

Это было чрезвычайно наглядно в случае изображения и фонограммы, которые легко сочетаются друг с другом в любые звукозрительные сочетания.

Еще легче ощутить это в сочетании отдельных линий — отдельных партий отдельных инструментов в оркестре или ряда фонограмм, налагающихся друг на друга (простейший случай: линия диалога — на линию музыки, и линия «шумов» — на обе линии, взятые вместе).

Гораздо труднее осязательно ощутить линию цвета, которая бы в полной с этим аналогии, совершенно так же проходила бы через линию предметных изображений, как ее, скажем, пронизывает линия музыкального звучания.

А между тем без этого ощущения и вытекающей отсюда системы конкретных методов цветовых разрешений ничего практически сделать нельзя.

Нужно суметь и здесь психологически овладеть таким же «разъятием», какое имело место на начальной стадии овладения монтажными построениями и звукозрительными сочетаниями, откуда и могло начаться собственно мастерство и искусство тех и других.

Разъятию здесь должно подвергнуться представление о неразрывности между окраской предмета и его цветовым звучанием.

Как скрип должен был отделиться от скрипящего сапога, прежде чем стать элементом выражения, так и здесь от окрашенности мандарина должно отделиться представление об оранжевом цвете, прежде чем цвет может включиться в систему сознательно управляемых средств выражения и воздействия.

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 полу-зелени 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 синева сочная зелень трав.

Ибо не мандарин переливается в цветок мака, переходя через буюк.

И не трава перерастает в небо, пройдя через стихию воды.

Но оранжевое, переливаясь через оранжево-красное, находит свое завершение в алом, и небесное голубое рождается из сине-зеленого, порожденного чистой зеленью с искоркой синего в своих переливах.

Так предметно нам почему-то необходимы три набора: три апельсина, два буйка и цветок мака сочетаются воедино через одно общее движение цвета, поддержанное переливом фона, совершенно так же, как когда-то опорой для подобного же единства служили в статических кусках контурные очертания и тональное звучание серой фотографии, умевшие сливать в единый зрительный тон узор платка, повязанного вокруг головы, с кадровой рябью веток березы и барашками облаков, или в кусках динамических — правильно учтенное от куска к куску нарастание быстроты движения из кадра в кадр.

Таково положение на уровне узкопластическом, безотносительно пластическом.

Но совершенно таково же положение тогда, когда цветовое движение уже не просто перелив красок, но приобретает образный смысл и берет на себя задачи эмоциональной нюансировки.

Тогда цветовой «звукоряд», пронизывающий закономерностью своего хода предметную видимость окрашенных явлений, уже точно вторит своими средствами тому, что делает окрашивающая событие эмоцией музыкальная партитура.

Тогда «зловеще» сгущаются отсветы пожара, и алый становится тематически алым.

Тогда холодная синева обуздывает разгул пляски оранжевых пятен, вторя началу оцепенения действия.

Тогда желтое, ассоциируясь с солнечным светом и умело оттененное голубым, поет о жизнеутверждении и радости, сменяя собой черное в красных подпалинах.

Тогда, наконец, разверстанная по цветовым лейтмотивам тема способна своей цветовой партитурой выстраивать своими средствами развернутую внутреннюю драму, сплетающую свой узор в контрапунктической связи — пересечении с ходом действия, как это раньше наиболее полно выпадало лишь на долю музыки, досказывавшей не выразимое игрой и жестом и возгонявшей внутреннее звучание, внутреннюю мелодию сцены в захватывающую звукозрительную атмосферу законченного звукозрительного эпизода*.

«Неравнодушная природа» как тема появилась в рукописях С.М. Эйзенштейна в 1939–1940 году, а как название теоретического труда — в 1944-м.

Поначалу оно относилось к исследованию, которое Э. задумал в Алма-Ате, а писать начал в Москве после окончания войны, придав ему подзаголовок «Музыка пейзажа и судьбы монтажного контрапункта на новом этапе». Затем он объединил под этим заглавием цикл из четырех разных по времени написания и по объему работ: «О строении вещей» (1939), «Пафос» (1946–1947), «Еще раз о строении вещей» (1940) и «Неравнодушная природа» (1945–1947).

Очередная книга, появившаяся в воображении режиссера в разгар работы над «Иваном Грозным», была обречена на то, чтобы остаться неизданной при жизни Сергея Михайловича. Впрочем, такова же была судьба и прежних трудов, зачатых в ходе съемок других фильмов и рождавшихся после их завершения. Не увидели света ни «Метод» (ровесник трагической мексиканской эпопеи), ни «Монтаж» («побочный сын» учебника «Режиссура», «утешитель» в катастрофе «Бежина луга»), ни сборник статей 1938–1940 годов «Крупным планом» (дитя триумфального «Александра Невского»).

Все эти книги были связаны между собой и генетически, и тематически. Проблемы, затронутые в любой из них, приводили к новым вопросам, которые требовали специального рассмотрения в несколько ином контексте. Примеры, теоретические пассажи и исторические экскурсы, целые главы и аналитические «эпюды» переходили из одной, еще не оконченной рукописи в другую, уже начатую. Одновременно писавшиеся труды обитали как бы в идеальной сфере — прообразе той «шарообразной книги», которую Э. придумал еще в 1929 и которой предьявлял «двойное требование»:

«Первое состоит в том, что букет этих очерков никак не должен рассматриваться и восприниматься подряд. Мне бы хотелось одновременности восприятия всех их разом, ибо в конце концов они — ряд секторов в разные области вокруг одной общей, определяющей их, точки зрения — метода. С другой стороны, хотелось бы и чисто пространственно установить возможность соотноситься каждому очерку непосредственно с каждым — переходить из одного в другой и обратно. Взаимоссылками из одного в другой. Взаимодействиями одного по отношению к другому» (из заметки [«Книга-шар»], «Монтаж», с. 475).

«Взаимодействие» рукописей было самым непосредственным. Начатая в 1945 «Неравнодушная природа» была «законной наследницей» сборника «Крупным планом» (о его составе и судьбе рассказано во вступительной статье к книге «Метод», т. 1, с. 17). Предназначенная для этого сборника статья «Монтаж 1940», не завершившись, «взорвалась» от обилия материалов и проблем: часть их вошла в «Метод», другая переплавилась в «Неравнодушную природу». Эта статья, в свою очередь, входила в единый цикл эссе, даже называвшихся поначалу единообразно: «Монтаж 1938 (Горизонтальный монтаж)», «Монтаж 1939 (Вертикальный монтаж)» и «Монтаж 1940 (Хроматический монтаж)»...

Еще до проекта «Крупным планом» у Э. возник план издать отдельной книжкой новые статьи о монтаже, уже принятые к печати журналом «Искусство кино». 21 декабря 1939 он вложил в свой экземпляр журнала, где был напечатан «Монтаж 1938», записку с планом перестано-

вок, новых переходов и дополнений «для брошюры». В частности, намечалось расширить статью фрагментами из лежавшей в его архиве рукописи 1937 года «Монтаж»: «После всего о поэзии переходить на актера. <...> 1. Lessing. 2. Станиславский. 3. «Манреза». Кончая ее «Адом», Отметим, что «Манреза» делает здесь артефакт «призыва» ко всем чувствам (по всем «статьям»). Отсюда же соображения о разных измерениях вообще. Гонкуры etc. etc.» (2–910, л. 37а).

Еще раньше, в апреле, Э. послал своему давнему приятелю Айвору Монтегу в Лондон текст «Монтажа 1938», а затем и «Вертикального монтажа», надеясь, видимо, что одновременно с русским изданием «брошюры» выйдет ее английский перевод. Эти надежды, казалось, разрушила начавшаяся в сентябре мировая война и блокада Британии. Однако тексты Э. с его правкой, приближавшей идеи статьи к англоязычному читателю, получил любимый ученик Сергея Михайловича по ВГИКу Джей Лейда, который работал тогда в киноотделе Музея современного искусства в Нью-Йорке. В замечательном переводе Лейды и под его редакцией в августе 1942 американское издательство Harcourt, Brace and Company выпустило в свет первую для мирового читателя теоретическую книгу Э. — «The Film Sense», а в 1943 ее повторило в Лондоне издательство Faber & Faber. Успех книги был повсеместным, уже в 1944 издали ее переводы в Аргентине и в воюющей с союзниками Японии!

По согласованию с автором обе вошедшие в книгу статьи трактовались как единый текст, разбитый на четыре раздела, каждый со своим заголовком (см. об этом ниже, в комментариях к статьям). Они и были частями одного целого — некоей целостной сферы, и никто из читателей книги не предъявлял претензий по поводу «неограниченного присутствия» этих эссе под одной обложкой. Правда, время от времени возникали недоуменные и даже протестующие вопросы по поводу некоторых утверждений Э. Пробовали, например, оспорить соотношение «линии пластического абриса», которая «движется в восприятии зрителя» сквозь монтажную цепь кадров, и «линии мелодии», сопровождающей эти кадры...

Читатели и критики не могли знать, что четыре «сегмента» этого шара не совсем плотно прилегают друг к другу, так как между ними, да и внутри них самих есть лакуны — пока неопубликованные или еще не написанные тексты. Они не знали, что выпавший в русском оригинале раздел об «определяющем жесте» многое объясняет в «вертикальном монтаже» изображения и музыки. Что название раздела «Синхронизация чувств» указывает на идеи, высказанные в 1937 в еще не напечатанном «Монтаже». Что эти идеи будут «психогенетически» обоснованы начатым в 1943 «Методом»... Иначе говоря, критики не подозревали, что «The Film Sense» — еще не до конца заполненный «шар», который множеством линий связан с «большой шарообразной книгой» теории Э.

После войны темы «Монтажа 1938» и «Вертикального монтажа» развивались буквально во всех затевавшихся Э. книгах (включая «Мемуары»), статьях и «дневниковых» набросках. Большинству из начатых трудов не суждено было завершиться. Однако Э. успел значительно расширить задуманный до войны сборник статей. Ранние гипотезы книги «Монтаж» о звуке и изображении органично переросли в размышления о принципе «хроматического контрапункта», выведенных из опыта «Ивана Грозного». И именно благодаря работе над своей кино-трагедией Э. пришел к концепции «Неравнодушной при-

роды» — книги об общих закономерностях кино, отображающих фундаментальные основы Бытия.

Данное издание впервые представляет читателю этот цикл текстов, основанных на режиссерской практике и теоретически взаимосвязанных. Книга выходит в двух томах, объединенных заглавием обобщающего труда Э. — «Неравнодушная природа».

Название первого тома — «Чувство кино» — представляет собой перевод на русский язык авторизованного и уже ставшего историческим названием сборника «The Film Sense». В основной состав тома, помимо классических эссе «Монтаж 1938» и «Вертикальный монтаж», включены тексты, которых не было или не могло быть в первой (и единственной) прижизненной книге Э.

Это, прежде всего, разделы «Определяющий жест» и «Движение цвета», которые автор вынул из «Монтажа 1939», но планировал включить в предвоенную «брошюру». Их проблематику прямо развивают два послевоенных исследования — «Цвет» и «Mise en jeu и mise en geste». К ним примыкает эссе «О стереокино», которое не только открывает новые перспективы, но и возвращает в поле исследования проблему «игрового пространства», волновавшую Э. на протяжении всей его творческой и теоретической деятельности.

В «Приложениях» читатель найдет статьи, фрагменты незавершенных книг, дневниковые заметки и письма за 1924–1948 годы. Они помогают понять, как на протяжении четверти века складывалась и уточнялась система понятий и терминов, которыми автор оперирует в основной части книги: образ и изображение, выразительное движение и жест, «поток» цвета и движение музыки сквозь пластическую композицию фильма...

Состав и композиция второго тома — «О строении вещей» — точно соответствуют авторскому плану. В него входят работы 1939–1947 годов: «О строении вещей», «Пафос», «Еще раз о строении вещей» и «Неравнодушная природа» (об истории этого цикла см. комментарии ко второму тому).

Некоторые из текстов этих томов публикуются впервые. Но и те из них, которые печатались раньше, уточнены и существенно дополнены по рукописям.

Как и в предыдущих книгах данного издания («Монтаж» и «Метод»), главным принципом редактирования текста было сохранение особенностей стиля и словопользования автора. Описки, несогласования глагольных времен и падежей, сокращения при написании некоторых слов (легко объяснимые условиями работы Э.) исправлялись без оговорок и специальных знаков.

В квадратных скобках вставлялись слова, без которых смысл предложения воспринимался бы с трудом или был бы неясен. Немногочисленные купюры в тексте (в основном, неоконченные предложения или повторы) обозначаются треточием в острых скобках. Также острыми скобками вводится русский перевод иноязычных слов и предложений в черновых и дневниковых текстах — в отличие от основного корпуса книги, где переводы и авторские примечания даны на полях.

Как и при издании «Монтажа» и «Метода», для упрощения чтения и экономии места мы заменили иноязычные цитаты на их русские переводы. Лишь фразы и слова, написанные самим Э. на других языках, а также цитируемые афоризмы решено было оставить на языке оригинала. Переводы выполнили Нина Цыркун (с английского), Наум Клейман (с немецкого) и Вера Румянцева (с французского и частично с английского), кроме отдельных случаев, оговоренных в комментариях.

Большинство иллюстраций, помещенных в тексте, было подобрано самим Э.

В комментариях для обозначения часто цитируемых изданий приняты следующие сокращения:

С.М.Эйзенштейн, «Избранные статьи», М., «Искусство», 1956 — ИС, далее номер страницы;

Сергей Эйзенштейн, «Избранные произведения в шести томах», М., «Искусство», 1964–1971 — ИП, далее номер тома и страницы;

Сергей Михайлович Эйзенштейн, «Мемуары» (в двух томах), М., редакция газ. «Труд» и Музей кино, 1998 — МЕМ, далее номер тома и страницы;

Сергей Михайлович Эйзенштейн, «Монтаж», М., Музей кино, 2000 — «Монтаж», далее номер страницы;

Сергей Михайлович Эйзенштейн, «Метод» (в двух томах), М., Музей кино и Эйзенштейн-центр, 2002 — «Метод», далее номер тома и страницы;

Журнал «Киноведческие записки» — КЗ, далее номер выпуска и страницы.

Составитель почитает долгом назвать с признательностью имена коллег и друзей, труд и эрудиция которых содействовали его работе.

Это покойные ныне Юрий Александрович Красовский, Галина Дмитриевна Эндзина и Валентина Павловна Коршунова, сотрудники Центрального (сейчас Российского) государственного архива литературы и искусства, которые проявили огромное терпение в ходе разбора и описания архива Э. Несмотря на неизбежные неточности, постепенно выявляющиеся по мере изучения и издания наследия режиссера, атрибуции архивистов способствовали собиранию «осколков» многих не до конца воплощенных автором или развитых обстоятельствами замыслов.

На разных этапах нашей работы в обсуждении проблем содержания и издания этой книги принимали участие киноведы Леонид Константинович Козлов, Владимир Всеволодович Забродин и Александр Степанович Трошин.

При комментировании ранее печатавшихся текстов мы учитывали опыт их толкования и некоторый справочный материал в русских и зарубежных изданиях, в которых принимали участие наши коллеги: Ольга Давыдовна Айзенштат, Леонид Константинович Козлов, Ефим Самуилович Левин, Джей Лейда (США), Регина Дрейер-Сфард (Польша), Жак Омон (Франция), Пьетро Монтани (Италия), Ричард Тейлор (Великобритания), Ганс-Иоахим Шлегель (ФРГ), Ларс Клеберг и Хокан Лёвгрен (Швеция). Мы благодарны Виктору Семеновичу Листову за консультации по вопросам истории, Андрею Ковалю и Николаю Мусхелишвили, членам редколлегии журнала «Точки», — за коррективы терминов в тексте «Станиславский и Лойола», пояснения к нему и предоставление русского перевода «Упражнений» Св. Игнатия Лойолы.

Неоценимую помощь оказывал нам Бернар Айзенштитц, приславший из Парижа тексты из не доступных в Москве изданий, цитируемых Э., и справки об упомянутых в книге лицах, сведения о которых отсутствуют в энциклопедиях или на сайтах Интернета. Эрика и Ульрих Грегори нашли в Берлине и любезно прислали книгу Тео ван Дусбурга, которая не сохранилась в коллекции Э. и отсутствует в библиотеках Москвы. Для впервые публикуемых текстов сведения о многих реалиях и именах, а также цитаты из редких иноязычных источников добыты Верой Румянцевой. Существенную роль в пополнении и уточнении комментариев сыграли редакторы данной книги.

Наше издание многим обязано изобретательности и вкусу художника Анатолия Алексеевича Семенова, а

также самоотверженному труду и виртуозному мастерству Марины Борисовны Дашковой, взявшей за сложную верстку текстового и изобразительного материала.

Коллектив, готовивший книгу к публикации, искренне благодарен организациям и лицам, которые способствовали этому изданию. Нам неизменно оказывали помощь: коллектив РГАЛИ и его руководители: прежний — Наталья Борисовна Волкова и нынешний — Татьяна Михайловна Горяева;

Служба кинематографии Министерства культуры РФ, выделившая средства на редакционную подготовку томов, и Сергей Владимирович Лазарук, принимавший решения, которые обеспечивали полноценное издание этих книг;

Министерство печати и информации РФ, оказавшее финансовую помощь для производства полиграфических работ, и Галина Михайловна Щетинина, морально поддерживавшая наши усилия;

Вячеслав Николаевич Маясов, заместитель директора Государственного центрального музея кино, и Константин Кириллович Огнев, исполнительный директор Эйзенштейновского центра исследований кинокультуры, взявшие на себя организационные хлопоты,

и, не в последнюю очередь, работники типографии «Наука», где печатается серия трудов С.М.Эйзенштейна.

ИЗ ДНЕВНИКА

Заметка от 21 января 1945 из «рабочих тетрадей» (авторграф: 2–1173, л. 1) публикуется впервые. В ней Э. сжато излагает «для себя» некоторые проблемы, которые в ходе постановки фильма «Иван Грозный» он решал практически — после их теоретического изложения в статье «Монтаж 1938» и в исследовании «Вертикальный монтаж». В заметке предвосхищается проблематика исследования «Неравнодушная природа», которую Э. начал писать в том же году.

С. 35

* Тема автора — единство. —

См. об этом подробно в главе «Автор и его тема» книги «Метод» (т. 1, с. 225–249).

* И сейчас «Грозный» в сцене у гроба [Анастасии] *par excellence* дает уже полную синезстетику в воплощении темы: обреч кадр доигрывает жест, жест переходит в музыку... смысл текста (слова [архивпископа] Пимена) — в ритм сцены, etc. —

Анализ сцены «Иван у гроба Анастасии» подробно развернут в исследовании «Неравнодушная природа» (см. ИП, т. 3, с. 346–358).

* Русская традиция в этом: Гоголь — *d'après André Белый*: сюжет в ткани произведения. —

В очерке «Почему я стал режиссером», вошедшем в «Мемуары» (т. 2, с. 18–19) Э. подробно развивает этот тезис:

«Предметно и композиционно я стараюсь никогда не ограничивать кадр одной видимостью того, что попадает на экран. Предмет должен быть выбран так, повернут таким образом и размещен в поле кадра с таким расчетом, чтобы помимо изображения родить комплекс ассоциаций, вторящих эмоционально-смысловой нагрузке куска. Так создается драматургия кадра. Так драма вырастает в ткань произведения. Свет, ракурс, обрез кадра — все подчиняется тому, чтобы не только изобразить предмет, но скрыть его в том смысловом и эмоциональном аспекте, который

воплощается в данный момент через данный предмет, поставленный перед объективом. «Предмет» здесь надо понимать широко. Это отнюдь не только вещи, но в равной мере и предметы: страсти (люди, натурщики, артисты), постройки, пейзажи или небеса в перистых или иных облаках. <...> То, что я привожу здесь касательно драматургии кадра, отчетливо перекликается с тем, что у Гоголя (или у Достоевского) может обозначаться термином «сюжет в деталях». Термин принадлежит Андрею Белому, и ошеломляющему обилию примеров двусмысленности (двусмысленности) предметов и образов, казалось бы, лежащих в обыкновенном бытовом сказе, посвящена одна из самых удивительных глав «Мастерства Гоголя» (ГИХЛ, 1934).

ОТ АВТОРА

В рукописных материалах (автограф: 2–995, машинописные копии с правкой Э. и П.М.Аташевой: 1–1369 и 2–996) отмечено место и время создания текста: «Москва-Кратово, Август 1946 года».

Поначалу текст создавался как предисловие к сборнику теоретических статей, перевод которых на французский язык готовил к изданию Арман Панибель. Фраза «В разгар войны я выпускал в Америке и Англии часть этих статей в печать...» указывает на то, что первая французская книга Э. предполагалась более широкой по составу, чем сборник «The Film Sense». Вероятно, в нее должно было войти также, кроме статей конца 1920-х и начала 1930-х, исследование «Цвет», начатое в том же августе 1946.

В архиве сохранилась и другая, сильно сокращенная редакция вступительного текста (2–997). Скорее всего, она предназначалась для сборника статей, который Э. в очередной раз надеялся издать на родине. Однако ни французскому изданию, ни русскому сборнику не суждено было выйти тогда в свет. Видимо, основной причиной этого стало обнародованное 4 сентября 1946 постановление ЦК ВКП(б) «О фильме «Большая жизнь», в котором главным объектом критики был фильм «Иван Грозный».

Краткий вариант «От автора» впервые напечатан посмертно в ИС (с. 41–44), а затем воспроизведен во втором томе ИП (с. 29–32). Полный текст дошел до широкого читателя лишь через 30 лет после его написания благодаря журналу «Искусство кино» (1976, № 1, с. 108–113). В 1996 в связи со столетием изобретения кинематографа он был перепечатан в КЗ (№ 28, с. 18–24). Для настоящего издания этот текст заново сверен с оригиналом.

С. 37

* Иногда черты этого нового языка перекликались с сохранившими жизненность принципами пионеров кинематографии, заложившими еще волшебником Мельесом во Франции или народнем Гриффитом — в Америке. —

Э. не просто называет здесь двух «пионеров», оказавших огромное влияние на мировое кино и его собственное творчество: Жоржа Мельеса (1861–1938), феерия которого «400 проделок дьявола» (1906) была первым в жизни Э. фильмом, и Дэвида Уорка Гриффита (1875–1948), чья эпопея «Нетерпимость» (1916) сыграла ключевую роль в формировании «советского авангарда». В этой фразе скрыта отсылка к двум текстам, которые, вероятно, должны были войти во французский сборник. Один из них — статья «Ошибки Георга Мелье», написанная как предисловие к книге Владимира Нильсена «Техника комбинированной съемки», но напечатанная в

журнале «Советское кино» (1933, № 3–4, с. 63–64). В ней Э. связывает случайно открытую Жоржем Мельесом «двойную экспозицию» кадров (съемку разных изображений на одну и ту же пленку) с «основным феноменом» кино (мысленным воссозданием движения на экране по статическим кадрам, которые как бы наслаиваются друг на друга). Этот психофизиологический «психофеномен» кино является, по Э., предпосылкой эффекта смыслового «наложения друг на друга» монтажных кадров, из которого растет эстетика монтажа (см. об этом в книге «Монтаж», с. 157–189, а также в данном томе — в исследовании «Вертикальный монтаж»). Второй текст, подразумеваемый Э., — его исследование «История крупного плана» (см. «Метод», т. 2, с. 8–131), часть которого под названием «Диккенс, Гриффит и мы» еще при жизни Э. была обнародована в сборнике «Д.У.Гриффит» (М., Госкиноиздат, 1944, с. 39–88).

С. 38–39

* И даже в музыке — это часто превосходные творения современных композиторов, не выступающих еще пока что почти нигде за пределы привычных оркестровых возможностей в области непредугаданных звуковых возможностей бегущей звуковой кинодорожки. —

В упреке Э. слышатся отголосок сожалений о собственных неосуществленных экспериментах «в области... звуковых возможностей» фонограммы. Еще в августе 1929 Э. написал план озвучения своего фильма «Генеральная линия» (напечатан в сб. «Рождение звукового образа. Художественные проблемы звукозаписи в экранных искусствах и на радио», М., «Искусство», 1985, с. 193–197). Он надеялся озвучить фильм в Германии, во Франции или в США, используя не только симфоническую и джазовую музыку, но и композицию записей реальных шумов (задолго до рождения «конкретной музыки»), а также звучание первого в мире электронного инструмента «Термен-вокс», сконструированного в 1920 русским изобретателем Л.С.Терменом. К сожалению, ни в Европе, ни в Америке ему не удалось найти фирму, готовую снабдить экспериментальной фонограммой совершенно «некоммерческий» фильм. На практике Э. лишь однажды получил возможность «поиграть со звуком» — в прологе к короткометражному фильму «Сентиментальный романс» («Romance sentimentale»), в основной части снятому Г.В.Александровым в Париже в 1930. Музыкально-звуковые эксперименты намечались Э. также в сценариях и набросках к фильмам «Золото Зуттера» и «Американская трагедия» (1930), «Черное величество» (1930–1931), «МММ» (1932–1933) и «Москва» (1934), которые остались нереализованными.

С. 39

* ...актер-лицедей, в непосредственном переживании передающий зрителю содержание своих мыслей и чувств, — протянет руку... киномагу тепловидения... в момент первой и бесконечно волнующей встречи с ними. —

Из этой фразы становится ясным один из тезисов теоретической статьи об эстетике телевидения, которую Э. задумывал в 1947 (см. ниже комментарий к исследованию «О стереокино»), но не успел написать. Парадоксально, но вполне логично Э. связывает два, казалось бы, противоположных явления — репортажное телевидение и театр. По его мысли, «киномаг телевидения» (это определение объединяет операторов, одновременно с разных точек снимающих событие, и режиссера за

монтажным пультом) может достичь художественной интерпретации реальности, если будет в равной мере владеть искусством импровизации, как актер (особенно таких театральных систем, как итальянская *«commedia dell'arte»*), и мастерством образного монтажа, как режиссер-кинематографист.

* ...*посыпает самолеты со скоростью света за пределы голубого купола нашей атмосферы?* —

Явно имеется в виду скорость звука, а не света (описки понятны в контексте всей фразы, в которой был только что упомянут радар).

* ...*строчки Луи Шаванса о стереокино.* —

Французский кинематографист Луи Шаванс (1907–1979) начинал свой путь в кино как монтажер фильма Жана Виго «Атланта» (1934), прославился как автор сценариев таких значительных фильмов, как «Фантастическая ночь» (1942) Марселя Л. Эрбе, «Ворон» (1943) Анри-Жоржа Клузо, «Мария из порта» (1949) Марселя Карне и др. Э. продолжает полемику с Луи Шавансом в исследовании «О стереокино».

С. 40

* ...*сливочное пирожное, ударяющееся о плоских персонажей Мак Сеннета.* —

Мак Сеннет (настоящее имя — Майкл Синнотт, 1880–1960) — актер и режиссер, в 1910-е годы разработавший основополагающие принципы американской экцентрической комедии, одним из трюков («гэгов») которой были виртуозные броски персонажей друг в друга кремовыми тортами или пирожными.

* ...*прелестно написанного Хаксли (Aldous Huxley) памфлета на «осязательный» кинематограф будущего в его не только забавном романе «Brave New World».* —

Изданный в 1932 антиутопия «Прекрасный новый мир» английского писателя Олдоса Хаксли (1894–1963) названа тут «не только забавным романом», так как предупреждала об опасностях стандартизации общества и оскудения его духовной жизни в условиях техногенной цивилизации и технократической власти. Ранние романы Хаксли («Шутовской хоровод», 1923, «Контрапункт», 1928) были оценены как «антибуржуазные» и изданы в русском переводе. Однако «Прекрасный новый мир», с его яркой картиной тоталитарного устройства общества, и последовавшие за ним произведения не издавались в СССР как «идейно ошибочные».

С. 41

* ...*как отлична наша киноэпоха от эпохи Мейбриджа, зоотропа или праксиноскопа...* —

Эдвард Мейбридж (или Майбридж — Muybridge, 1830–1904) — английский врач и изобретатель, работавший в США. Один из пионеров фотографии, он сконструировал в 1884 «зоопраксиноскоп» («скоростное фоторужье») для съемки движения животных и человека, что открыло путь к изобретению кинематографа.

С. 42

* ...*«Удольфские тайны» современности — атомные тайны...* —

Название популярного «готического» романа «Удольфские тайны» (1794) английской писательницы Анны Радклиф (1764–1823) стало нарицательным обозначением всего, что связано с внушающими ужас сек-

ретами и тайным злодейством. Показательно, что взаимной политической подозрительности и росту шпионажи в обстановке начинающейся «холодной войны» и «ядерного шантажа» Э. противопоставляет международное сотрудничество кинематографистов — как одно из воплощений духа Организации Объединенных Наций, детища победы над фашизмом. В сентябре 1945 он высказал надежду на неизбежность объединения человечества вопреки всем политическим и национальным различиям в наброске статьи «Мир и атомная бомба» (впервые напечатана в сб. «Броненосец Потемкин», М., «Искусство», 1969, с. 20–21).

МОНТАЖ 1938

Статья создавалась в марте–мае 1938. В архиве Э. сохранились четыре редакции статьи (рукописи и машинописные копии с правкой автора и редакторов), а также выписки цитат, попутные заметки, вставки и дополнения (оп. 1, ед. хр. 1180–1186, оп. 2, ед. хр. 303 и 304).

Первые публикации — в журнале «Искусство кино» (1939, № 1, с. 37–49) и отрывочно в «Хрестоматии кинорежиссуры» (составитель Ю.Е.Геника, М., «Госкиноиздат», 1939, с. 350–358). Четвертая редакция была напечатана в учебнике Л.В. Кулешова «Основы кинорежиссуры» (М., 1941, с. 310–333) и воспроизведена с небольшими исправлениями в ИС (с. 252–285) и в ИП (т. 2, с. 156–188).

В апреле 1939 Э. начал готовить статью для англоязычной версии, сокращая не известные зарубежному читателю ссылки, имена, примеры и подбирая наглядные для него образцы «монтажности» в английской литературе. Этот ее вариант в переводе Стивена Гэрри под редакцией Айвора Монтего появился в британском ежемесячном журнале «Life and Letters Today» (в номере за июнь–ноябрь 1939). Заново отредактированный Джеем Лейда, он стал первой частью книги «The Film Sense» под названием «Word and Image». Это название в обратном переводе на русский язык читается в равной мере как «Слово и изображение» и как «Слово и образ». Возможно, такое заглавие было следствием трудности адекватного перевода с русского языка двух центральных понятий эстетики Э. — «Изображение и образ».

Статья стала одним из самых популярных текстов Э. — как по доступности изложения теоретических идей, так и по частоте публикаций. Она переведена на множество языков (иногда — с англоязычной версии, а не с оригинала), продолжала печататься, полностью или фрагментарно, в разных сборниках, хрестоматиях и учебниках, неизменно цитируется и комментируется в киноведческих исследованиях.

Настоящее издание является самой полной публикацией авторского текста. В него возвращены примеры и фрагменты, в прежних публикациях сокращенные редакторами, а также учтены вставки, сделанные Э. в 1939–1940. Не введены в корпус статьи лишь обширные англоязычные цитаты из эпической поэмы Джона Милтона «Потерянный рай» (см. ниже комм. к с. 79). Здесь также восстановлено членение текста на небольшие главы, которое сохранялось в автографах вплоть до четвертой редакции. Оно не только облегчает восприятие текста, но и подчеркивает тематическое развитие авторской мысли.

В издании «The Film Sense» статье предпослан эпиграф, почерпнутый Э. из книги Джона Ливингстона Лоуса «Дорога на Ксенаду. Исследование путей воображения» (John Livingston Lowes, «The Road to Xanadu. A Study in the Ways of the Imagination», Cambridge University Press, 1927):

«Каждое слово чем-то пропиталось, как и каждая картина во что-то превратилась, благодаря образной направленности одного всеподличающего творческого акта.

«Consider it well <примите во внимание>», — говорит аббат Фоглер об аналогичном чуде у музыканта:

Consider it well: each tone of our scale in itself is nought; It is everywhere in the world — loud, soft, and all is said:

Give it to me to use! I mix it with two in my thought: And, there! Ye have heard and seen: consider and bow the head!

<Примите во внимание: каждый звук нашей гаммы сам по себе — ничто;

Он есть повсюду в мире — громкий или тихий, и всё уже сказано;

Дайте его мне! Я соединю его с двумя другими в моей мысли.

И вот! Вы слышали и видели: примите во внимание и склоните голову!>

Дайте Кольриджу одну живую форму из старой поэмы; позвольте ему соединить ее с двумя другими в его мысли; и тогда (если перенести музыкальные термины в область терминов словесных) «out of three sounds he [will] frame, not a forth sound, but a star <из трех звуков он сотворит не четвертый звук, а звезду>».

В этом фрагменте Лоус цитирует стихотворение английского поэта-романтика Роберта Браунинга (1812–1889) «Аббат Фоглер» («Abt Vogler») из сборника «Dramatis Personae» <«Действующие лица»> (1864).

C. 45

* ...два каких-либо куска, поставленные рядом, неминуемо соединяются в новое представление, возникающее из этого сопоставления как новое качество. —

Здесь Э. сыпается на свои ранние теоретические статьи, в частности «Бела забывает ножницы» (1926) и «За кадром» (1929), в которых он декларировал принцип монтажного образа, достигаемого сопоставлением двух рядом стоящих кадров (см. тексты этих статей в книге «Монтаж», с. 476–481 и 492–502).

C. 46

Амброз Бирс (1842–1914) — американский писатель-новеллист, искусство которого Э. высоко ценил и неоднократно приводил как пример владения мастерством выразительного лаконизма. В частности, он сделал анализ новеллы Бирса «Капитан Кольтер» на лекциях во ВГИКе от 11 и 17 сентября 1941 (см. их стенограмму под заглавием «О композиции короткометражного сценария» в сб. «Характер в кино». «Вопросы киноматериалистики», вып. 6-й, М., «Искусство», 1974, с. 214–253).

* Загадка же имеет в виду, что оба действия безотносительны: ворона летела, а собака сидела на своем хвосте. —

В рукописных материалах статьи (2–303, пл. 15–17) есть еще один пример на способность сознания сводить воедино безотносительные по смыслу, но «смонтированные» по месту и времени явления:

«Другой блестящий пример такого же порядка мы можем найти в замечательной американской пьесе «О тебе я пою» («Of Thee I Sing») by George S. Kaufmann, Morrice Ryskind and Ira Gershwin. Эта пьеса шла с громадным успехом в 1931–1932 году — в канун выборов президента США, и с замечательной иронией и издевкой рисует выборную «кухню» буржуазного государства. <...>

Если где-либо идет предвыборный митинг. Если вы его слышите по радио. И если речь оратора прерывается аплодисментами. И если финал его речи тонет в овации. То у вас неминуемо возникает совершенно законченный образ: многотысячный митинг охвачен общим взрывом восторга по поводу того, что произносит оратор. Так? «Ан нет!», как говорится. В расчете на то, что слушатель именно так свяжет в образ «успеха» эти два элемента: речь и аплодисменты, если только он их услышит рядом, хитрые предприниматели могут соединить в звуке речь с аплодисментами, раздающимися... по вполне другому поводу!

«Of Thee I Sing». Сцена 4. Madison Square Garden — крупнейший митинговый манеж Нью-Йорка. Разгар предвыборной кампании. Микрофоны жадно ловят реакцию толпы, переполняющей митинг. На платформу подымается сенатор Джонс. Речь его неоднократно прерывается аплодисментами, и в бурной овации тонут его последние слова. Но... совсем не к его речи относятся аплодисменты, вовсе не ей овация.

С появления сенатора Джонса аудиторию на сцене... предупреждают:

«Внимание, пожалуйста! Пока сенатор Джонс будет говорить, вас будут разлекать состязанием на чемпионат мира величайшие в мире борцы, Владимир Видович, грузик из Гарлема, и Юсеф Юсевич, грозный турок...»

Включаются микрофоны. Быстро-быстро растаптываются коврик. И на арену вываливаются Видович и Юсевич — массивные борцы-трехсотфунтовики с руками, как деревянные столбы («...great three-hundred pounders, with arms like tree trunks...»).

К их выходу, к их выходкам, к перипетиям их борьбы и конечной победе одного над другим и относятся восторги и рев толпы, услужливо разносимые микрофонами во все концы Америки.

Есть момент, когда даже сам оратор не выдерживает и, захваченный борьбой, забывает о речи, весь поглощенный фазисом схватки. И зрители театра, мысленно сочетая аплодисменты, относящиеся к борьбе, с речью сенатора, покатываются со смеху над теми, кто предполагает слушающими митинг по радио и кто монтирует эти безотносительные явления в единый образ успеха оратора! (Эквивалента гоголевскому: «Над кем смеетесь? Над собой смеетесь!» — американские сатирики не вставили. Может быть, было бы уместно. А впрочем, читается и так.)»

* В таких случаях слова... под названием «portmanteau words». Непревзойденный мастер этих словообразований Льюис Кэрролл, так их окрестивший, пишет (в предисловии к «The Hunting of the Snark»)...

Льюис Кэрролл (Чарльз Л. Доджсон, 1832–1898), английский писатель и математик, автор книг «Алиса в стране чудес» и «Алиса в Зазеркалье», соединил в придуманном им ироническом термине «portmanteau» два французских слова: «портмоне» (кошелек) и «манто» (пальто, шинель). Кэрролл пояснил эти шуточные словообразования в цитируемом здесь предисловии к поэме «Охота на Снарка» (в русском переводе — «Охота на Ворчуна», 1876). В свою очередь Э. отмечал в заметках о Кэрролле, что само имя «Snark» является, вероятно, сочетанием трех английских слов: snaf (ворчать), snake (змея или злобный человек) и shark (акула или мошенник). В опубликованных до сих пор русских переводах поэмы Льюиса Кэрролла авторское предисловие отсутствует, поэтому цитата из него специально переведена для настоящего издания Ниной Цыркун.

C. 48

*...мировоззренчески-идеологическим отношением самого исследователя к Вселенной и человечеству. —

Показательная редакторская правка при первом издании статьи — конец этой фразы в журнале (а затем и в последующих изданиях) был напечатан так: «отношением самого исследователя к изображаемой действительности». Видимо, категории «Вселенная» и «человечество» были сочтены слишком «абстрактными» и «классово нечеткими». Весь этот пассаж о «критиках» является отголоском недавних обвинений Э. в формализме (переходивших в обличение «идеалиста» и «врага социализма») в связи с запретом «Бежина луга», когда ему припомнили и концепции монтажной образности как «проявление отхода от реализма». На Э. и раньше неоднократно наклеивали ярлык «формалиста» из-за его постоянного практического и исследовательского внимания к проблемам выразительной формы и кинематографического языка. В полемической статье «В интересах формы» (1932) он писал: «Советское кино так застрашало самого себя ку-клукс-кланом «формализма», что почти ликвидировало само творчество и творческие искания в области формы. <...> Стоило кому-либо из кинематографистов призадуматься или поработать над проблемой выразительных средств для воплощения идеи, как на него немедленно падала тень подозрений и обвинений в формализме. В «формалисты» забривали, как в рекруты. <...> Окреплять этих кинематографистиков формалистами было так же непредусмотрительно поспешно, как называть людей, изучающих проявления сифилиса... «сифилитиками» (см. ИП, т. 5, с. 42–47).

*...рождали «некое третье» и становились соответственными. —

Внимание к результату склейки «двух безотносительных кусков» весьма характерно для ряда советских режиссеров-экспериментаторов начала 20-х гг., в первую очередь для Льва Владимировича Кулешова (1899–1970). Известные монтажные эксперименты Кулешова заключались в том, что он, например, соединял два куска пленки, в которых были зафиксированы идущие в разное время и в разных местах люди, и у зрителя создавалось впечатление их одновременного подхода друг к другу; либо монтировал один и тот же крупный план спокойного лица актера Мозжухина с кадрами безотносительных к нему предметов (тарелка супа или гроб), и зритель сам приписывал актеру соответствующую эмоцию (гопод или скорбь). Опыты молодого Э. обозначали новое направление в этом круте экспериментов. Так, монтируя в «Станке» скотобоиню со зверским избиением рабочих, он стремился вызвать у зрителя эмоциональную и интеллектуальную оценку зрелища — ненависть к деспотизму самодержавия, то есть переводил монтажный опыт из плана преимущественно технико-повествовательного в план идейно-образной выразительности. См. об этом более подробно в статье «Монтаж киноаттракционов» и исследовании «Вертикальный монтаж» (вошедших в состав данного тома), а также в книгах «Монтаж» и «Метод».

C. 51

* Эта «механика» становления образа... служит прообразом того, чем оказывается в искусстве метод создания художественных образов. —

Эту мысль Э. подробно обосновывает в книгах «Монтаж» (в частности, в главе «Образ становления») и «Метод» (ч. I — «Grundproblem», глава «Движение мышления»).

*...цепи промежуточных изображений, собирающихся в образ. —

См. об этом ниже эюд «Станиславский и Лойола».

C. 54

* «Милый друг». Сцена, в которой Жорж Дюруа, уже пишущий свою фамилию «Дю-Руа»... —

Главный герой романа Ги де Мопассана «Милый друг» (1885) Жорж Дюруа, делающий головокружительную карьеру, решает изменить написание своей фамилии, отделив первый слог Дю, благодаря чему она начинает звучать аристократически.

C. 56

* Разве не впечатляет само исполнение Черкасова или Охлопкова, Чиркова или Свердлина? —

Вероятно, не случайно из множества популярных актеров советского кино Э. выбрал этих четверых, чтобы проиллюстрировать искусство «лаконичного намека» и «внутреннюю монтажность» игры. Как раз во время его работы над статьей Николай Константинович Черкасов (1903–1966) и Николай Павлович Охлопков (1900–1967) снимались у него в фильме «Александр Невский» в ролях князя Александра и новгородского богатыря Буслая, проявив владение лаконизмом эпического стиля игры. Борис Петрович Чирков (1901–1982) продолжал сниматься у Григория Козинцева и Леонида Трауберга в главной роли трилогии о Максиме, убедительно демонстрируя умение «переключать» эмоции и психологические состояния героя. Ученик Мейерхольда Лев Наумович Свердлин (1901–1969) покорила зрителя ярким и богато нюансированным исполнением роли азербайджанца Юсуфа в фильме Бориса Барнета «У самого синего моря» (1936) и мастерством мгновенной «смены масок» в роли японского шпиона Цоя (фильм «На Дальнем Востоке», реж. Д. Марьян, 1937).

Джордж Август Арлисс (1868–1946) прославился в кино как исполнитель образов исторических лиц. Он играл главные роли в фильмах «Дизраэли» (1921 и 1929 — немая и звуковая версии), «Александр Гамильтон» (1931), «Вольтер» (1933), «Дом Ротшильда» (1934), «Кардинал Ришелье» (1935). Э. цитирует ниже его автобиографическую книгу «Годы после Блумсбери» («Up the Years from Bloomsbury», Blue Ribbon Books, NY, 1927).

C. 59

*...по книге А. Волынского «Леонардо да Винчи»... —
Аким Львович Волынский (настоящая фамилия Флексер, 1863–1926) — писатель, литературный критик, историк балета и искусствовед. Его книга «Леонардо да Винчи» вышла отдельным изданием в 1900 (печаталась отдельными главами в журнале «Северный вестник» в 1897–1898).

Жозефен Пепадан (1858–1918) — французский писатель-мистик, исследователь творчества Данте и Леонардо да Винчи, «Трактат о живописи» которого он перевел и издал в Париже в 1907 году.

C. 62

Гвадалахара — город и провинция в Испании; в марте 1937 республиканские войска нанесли под Гвадалахарой тяжелое поражение армии генерала Франко. Э. был искренне взволнован трагедией гражданской войны в Испании и хотел своим искусством принять участие

тие в этой первой на европейском континенте битве с фашизмом, как многие его друзья и сверстники (писатели Андре Мальро, Эрнест Хемингуэй, Всеволод Вишневский, режиссеры Эсфирь Шуб и Йорис Ивенс, художник Пабло Пикассо). Среди его несущественных проектов был замысел фильма «Spain» (1937).

С. 62–63

*...представители разных течений видят ведущую роль и ставят акценты внимания на различных узловых пунктах актерской техники. —

Этот вопрос Э. подробно рассматривал в своем цикле лекций на режиссерском факультете ГИКа в 1933–1935 годах, на основе которых он написал первый том учебника «Режиссура» (ИП, т. 4). Сопоставляя теоретические системы и практику Станиславского и Мейерхольда, Э. доказывает, что творческие принципы этих крупнейших мастеров театра не исключают друг друга, а лишь разрабатывают проблемы разных этапов создания спектакля. По ряду причин Станиславский акцентирует внимание преимущественно на первом этапе — на периоде освоения режиссером и актерами драматургической основы роли, а то время как Мейерхольд делает акцент на втором этапе — на разработке целостного спектакля в период его воплощения на сцене.

С. 68

*...та партия американских картин, которую мы увидели после занятия Польши. —

Осенью 1939, после присоединения к СССР, в результате «пакта Молотова–Риббентропа», восточных областей Польши (и Западной Украины) и Западной Белоруссии), в Москву были привезены копии фильмов, шедших в польском кинопрокате, в том числе многие американские картины, до того не известные советским кинематографистам. Некоторые из них были показаны в Домах кино столицы и Ленинграда, большинство же демонстрировалось только на «спецсеансах» партийно-правительственных клубов и дач.

С. 69

* Так, Баратынский в поэме «Бал» (1828) блещет такими же кинематографическими чертами... —

Далее в рукописи — пропуск для цитаты. Нами предположительно вставлены первые две строфы из начала поэмы Евгения Абрамовича Баратынского (1800–1844).

С. 71

* «Сие блестящее произведение исполнено оригинальных красок и прелести необыкновенной». —

Из незавершенной статьи А.С.Пушкина «Бал» Баратынского» (1828).

*...Горький в своих воспоминаниях о Толстом... —
Цитируется очерк Максима Горького «Лев Толстой» (1919).

С. 72

*...я был поражен стройностью, выдержанностью и звукозрительной точностью, с которой составлены из элементов и общих планов его картины явлений. —

Начиная с середины 1930-х, Э. все чаще обращался к произведениям, письмам и самой судьбе А.С.Пушкина, находя в них не только примеры для своих теоретических трудов, но также опору для собственного творчества и жизненного пути (см. в «Мемуарах» главы о за-

мысле фильма о Пушкине «Любовь поэта» и о связанных с ним ассоциациях). В этюде «Пушкин-монтажер», написанном в 1937 для книги «Монтаж», он подробно рассмотрел образцы «кинематографичности» в поэмах «Руслан и Людмила» и «Полтава», что, в свою очередь, повлияло на режиссерское решение эпизода «Ледовое побоище» в фильме «Александр Невский». В октябре 1939, едва начав в Узбекистане съемки фильма «Большой Ферганский канал», Э. набрасывает план книги «Пушкин и кино» и делает ряд заметок, где, в частности, отмечает:

«Кроме «открытой» пользы этой работы над пушкинскими произведениями, есть еще подстрочная, — и даже целых две:

1. Приучить восприятие к мгновенному переполюсованию в зрительно-звуковую образную систему прочитанной строки словосочетаний вообще. (Добиться такой же «рефлекторности» в этом деле, какого требовал Островский в отношении игры актера...)»

2. Находить не только сюжетно-изобразительный (предметный) эквивалент, но и формальный, т.е. воспитать синхронность звукозрительных явлений. Особенно при чтении вслух. Подбирать к мелодии стиха, к аллитерациям, к ритму (не метру). <...>

Особые виды драмы Пушкина — я бы сказал, кино-драмы, в отличие от собственно теа-драматургии драм Пушкина. Театральная недраматичность маленьких драм — в их нетеатральности, в принадлежности к иному ряду драматургии. Третий вид нетеатральной драматургии Пушкина — драмы внутреннего монолога (!!!!) («Скупой рыцарь» [или] просто монолог Сальери). <...>

Апухов <Как бы то ни было> поэзия и проза кино-драмы. Очертить оба жанра через Пушкина, специфицировать «полотна» поэзии (драматургия пластического письма в поэме) и «деятельные» [построения] прозы — [анализируя] «Полтаву» и «Капитанскую дочку». Поэзия и проза Пушкина. Скрытая драматургия под ними, ибо блистательность драматургии Пушкина (by the way <между прочим> «монтажность» в драмах Пушкина [подобна] «монтажности» «Макбета» Шекспира)» (2–312).

Вернувшись в Москву после отказа снимать «Большой Ферганский канал» из-за катастрофического вмешательства цензуры в сценарий, Э. пишет предисловие к книге «Пушкин и кино» (см. ИП, т. 2, с. 307–311), но по каким-то причинам откладывает работу. До конца жизни Э. будет обращаться к творчеству поэта как высшему проявлению органичного «синематизма».

*...Ю.Тынянов, «Безыменная любовь»... —

В этой статье, впервые напечатанной в журнале «Литературный современник» (№ 5–6 за 1939 год), писатель и филолог Юрий Николаевич Тынянов (1894–1943) изложил свою гипотезу, согласно которой «потаенной любовью» А.С.Пушкина с юности до конца жизни была жена писателя и историка Николая Михайловича Карамзина, Екатерина Андреевна. Э. намеревался построить на данной гипотезе фабулу фильма «Любовь поэта» (см. ниже его письмо Тынянову).

С. 76

*...то «единственно возможный порядок» «единственно возможных слов», о котором Лев Толстой писал в статье «Что такое искусство?».

В знаменитом трактате Л.Н.Толстого «Что такое искусство?» (1897) нет речи о тех его требованиях к литературе, которые Э. здесь, видимо, цитирует по памяти.

С. 78

*...лишет Жирмунский в «Введении в метрику»... — Виктор Максимович Жирмунский (1891–1971) — литературовед, специалист по вопросам теории стихосложения. Его книга «Введение в метрику» («Academia». Л., 1925) являлась в 1920-е годы основной работой на русском языке в этой области.

Яков Петрович Полонский (1819–1898) — русский поэт; цитируемое четверостишие взято из стихотворения «Старый Сазандар» (1833).

С. 79

* «Enjambement» в русской поэзии представлен особенно богато у Пушкина. В английской — у Шекспира и Мильтона, а за ними у Томсона (XVIII век), у Китса и Шелли.

Готовя статью для издания на английском языке, Э. сделал несколько вставок, в которых использовал примеры из поэм «Потерянный рай» Джона Мильтона (1608–1674), «Времена года» Джеймса Томсона (1700–1748), «Эндимион» Джона Китса (1795–1821) и «Юлиан и Маддала» Перси Биши Шелли (1792–1822). Комментируя приводимые цитаты, Э., в частности, писал: «Но, конечно, самым для нас интересным в этом отношении является Милтон, во многом влиявший и на Китса, и на Шелли. Свой энтузиазм в отношении enjambement он изложил во введении к «Paradise Lost»: «Настоящее музыкальное наслаждение... заключается только в соответствующих числах, в уместном количестве слогов и смысле, многообразно протягиваемом из одного стиха в другой». Сам же «Paradise Lost» — прекрасная школа монтажа и звукозрительных сочетаний. Я приведу несколько отрывков из Шестой книги. Во-первых, потому, что Пушкин в переводе никогда не сумеет дать английскому читателю непосредственную прелесть особенностей его композиции, как она разобрана выше. Это с успехом можно показать на Мильтоне. И, во-вторых, потому, что многие из моих английских коллег вряд ли часто заглядывают в «Paradise Lost», а между тем для кинематографиста там очень много поучительного. Особенно хорош Милтон в батальных сценах. Здесь часто воплощаются его личный опыт и личные впечатления. Хиллз Беллок недаром пишет о нем: «Все военное, сочетающее в себе, как водится в этих случаях, и звучность, и многолюдье, привлекало Мильтона гражданских войн... Его воображение особенно охотно ухватывалось за привычный глас военной музыки и за величопение красок битвы» (Hillair Belloc, «Milton», Lippincott, 1935, p. 256). При этом он часто описывает небесные бои и схватки настолько земными по своим деталям, что часто за это подвергался серьезным нападкам и нареканиям. Вчитываясь в страницы его поэмы и анализируя в каждом отдельном случае побудительные предпосылки и выразительные эффекты каждого примера, мы необычайно обогащаемся опытом звукозрительных соразмеренных образов в звукомонтаже» (цит. по фотокопии с оригинала, который Джей Лейда передал в составе своего архива в Нью-Йоркский университет).

* У французцов — в поэзии Виктора Гюго и Андре Шенье. Впрочем, самый замечательный пример я вычитал у Мюссе... —

Э. сделал выписки примеров из стихов Виктора Гюго (1802–1885) и Андре Шенье (1762–1794), но при доработке статьи ввел в нее лишь фрагмент из стихотворения Альфреда де Мюссе (1810–1857), сложная ритми-

ческая структура которого сохраняется лишь в прозаическом переводе:

Синеглазая антилопа / нежнее, быть может,
Чем царь лесов, // но пев отвечает;
Что он не антилопа, / и что имя ему // пев.

С. 83

*...должны овладеть и всеми тонкостями культурного монтажного письма. —

В автографах статьи после этой фразы текст продолжается: «Сокровищница опыта на этом поприще значительно шире, чем могло бы казаться, и выходит далеко за рамки одного лишь киноопыта и киноискусства. Задачей ряда очерков по монтажу, запланированных сейчас, и является — проследить высокие образцы культуры и мастерства этого метода монтажа по смежным областям искусства. В первую очередь на области литературы. И в первую очередь внутри этой области — на произведениях того из блистательнейших ее представителей, к чьим примерам мы уже прибегали, — на поэмах величайшего русского поэта Александра Сергеевича Пушкина».

Вероятно, эта «связка» — след намерения напечатать после этой статьи этюд «Пушкин-монтажер» (см. «Монтаж», с. 272–295) или даже цикл эссе «Пушкин и кино», предисловие к которому Э. написал в 1939 (см. ИП, т. 2, с. 307–311).

ВЕРТИКАЛЬНЫЙ МОНТАЖ

Архивные источники этого исследования — автографы, машинописные копии и типографские гранки с авторской правкой, а также планы, заметки, дополнения — занимают 11 папок (оп. 1, ед. хр. 1279–1282 и оп. 2, ед. хр. 305–311). Отдельные выписки и вставки к нему встречаются во многих других единицах хранения.

Работу над циклом статей под общим названием «Монтаж 1939» Э. начал еще до публикации «Монтажа 1938» и завершил в июле–августе 1940. За это время первоначальный замысел несколько раз менялся.

4 мая 1939 в Берлине был записан план исследования — уже под новым названием:

«Вертикальный монтаж» (продолжение «М[онтажа] 1938»).

1. Ссылка на «М 1938», распространяя [проблематику] на звук, как он [решается] в той же эстетике, et cités <и цитировать> «Заявку», обобщенную весь мир. Контрапункт.

2. Новый элемент — simultanéité. Вертикаль. How it looks <Как это выглядит>. Легкость горизонт[ального] движения. Где ключ к вертикали. Сперва пластический образ (и изображение).

3. И это из основ немого монтажа: жестикулятивное начало as such <как таковое> (жест, не воплощающийся в слово, — «Тёма»). На «случае» из учебной практики: «На берегу [пустынных волн]» и «Кавказский пленник».

4. Жестикулятивное начало в звукозрительном монтаже. Оно же в геометрической форме («осьмиугольники Гуно») и росчерке.

5. «Александр Невский». Примеры «пластического» образа сочетаний («Рассвет» и «Свинья»). Из всех иных видов синхронности [берутся] Тисса и Прокофьев. Единство изображения и обобщения внутри их работы. Единство их работ как изображение и обобщение в моей работе» (2–305, л. 1).

Этот план показывает, что исследование продолжалось и развивало идеи не только статьи «Монтаж 1938»,

но и неопубликованной книги 1937 года «Монтаж», третий раздел которой как раз и был посвящен «монтажу тонфильма». Именно там Э. излагал свои представления о монтаже по «горизонтали» и по «вертикали», о «симультанности и последовательности» в звукозрительной композиции, о проблеме «соизмеримости звука и изображения» на основе образа.

Центральное место в новом исследовании поначалу должен был занимать раздел об авторском «определяющем жесте», дающем основу для пластического и музыкального «рисунка» кинематографической «фразы».

Однако в книге «Монтаж» Э. пришел к мысли, что «органическое разрешение» таких проблем, как «синтез искусств» в кино и «полнота воздейственности» фильма на зрителя, связано с решением проблемы кинематографического цвета, «развивающегося во времени». Поэтому в «Вертикальный монтаж» в процессе работы вошли не предусмотренные планом темы — «синхронизация чувств» и «смысл цвета». В конце концов они вытеснили в отдельное исследование («Монтаж 1940») не вполне завершённый текст об «определяющем жесте», а затем выпал и раздел «Движение цвета» (см. ниже комментарии к ним).

Такое изменение плана, с одной стороны, облегчало читателю восприятие текста, ограничив его объем и количество затронутых тем. С другой стороны, развитию мысли и доказательности идей был причинен определенный урон. «Движение» освобожденного от бытовой обусловленности цвета соединяло бы размышления об относительности «смысла цвета» с темой «движения музыки» сквозь кадры. А раздел об эмоциональном авторском жесте был явно необходим, чтобы обосновать соотнесенность пластического и музыкального «рисунка» на примере из «Александра Невского». Вероятно, Э. надеялся восполнить этот урон в той «брошюре», которая объединила бы статьи о «монтаже 1938, 1939 и 1940 годов». Однако при его жизни они так и не появились под одной обложкой.

К моменту публикации «Вертикальный монтаж» состоял из трех относительно независимых разделов, обозначенных римскими цифрами. Он был впервые опубликован в трех номерах журнала «Искусство кино» (1940, № 9, с. 16–25 и № 12, с. 27–35; 1941, № 1, с. 29–38). Его вторая публикация на русском языке с небольшими уточнениями по подлиннику состоялась лишь в 1964 в ИП (т. 2, с. 189–266).

Для книги «The Film Sense» Э. несколько изменил и отредактировал текст, напечатанный в журнале. Как и в «Монтаже 1938», он добавил к цитатам из поэм А.С.Пушкина примеры из поэзии Джона Мильтона, а стихи Сергея Есенина, тогда почти не известного англоязычному читателю, заменил стихами Уолта Уитмена. Кроме того, Э. снял общее название исследования и озаглавил каждый из трех его разделов, а также подобрал к ним эпиграфы. Текст в этом виде стал источником многочисленных переводов на другие языки.

В настоящем издании за основу взят текстовый корпус второй публикации с добавлением нескольких фрагментов из автографа. Вставки и изменения, внесенные автором в англоязычное издание, как правило, приводятся или поясняются в комментариях. Исключение сделано для названий разделов: они использованы в основном тексте вместе с римской нумерацией, так как точно акцентируют проблематику каждого раздела и вместе с тем соединяют данное исследование с другими статьями и книгами Э. Более того, в названии второго раздела использованы оба варианта, придуманные автором:

«Цвет и смысл» из «The Film Sense» и «Желтая рапсодия», многократно упоминаемая в рукописях и планах. В русский текст добавлены также иллюстрации, которые Э. прислал для американского издания.

Впервые печатаются и общие эпиграфы к исследованию. Один, взятый из напечатанного в 1936 романа «На Востоке» Петра Андреевича Павленко (1899–1951), соавтора Э. по сценариям «Александр Невский» и «Большой Ферганский канал», сохранился на первой странице всех вариантов рукописи, но в печать не попал. Другой эпиграф: «О, как Вы полифоничны, господин Эйзенштейн!», — восхищенный возглас американского певца и общественного деятеля Поля Робсона (1898–1976) после просмотра фильма «Генеральная линия» («Старое и новое»). Э. записал его на отдельном листе с указанием: «Motto к Вертикальному монтажу» (1–1279, л. 127).

I. СИНХРОНИЗАЦИЯ ЧУВСТВ

В американском издании этому разделу предпосланы два эпиграфа.

Первый — выписка из книги филолога Э. М. Форстера «Аспекты романа» (E.M. Forster, «Aspects of the Novel», Harcourt, Brace, 1927, p. 213):

«...поистине, чем больше искусства развиваются, тем больше они — по сути своей — зависят друг от друга. Сначала мы что-то заимствуем у живописи и называем это композицией. Позже — заимствуем у музыки и называем это ритмом».

Второй эпиграф — фрагмент «синэстетического» описания Ричарда Хьюза из книги «Момент времени» (Richard Hughes, «Lochinvarovic» in «A Moment of Time», London, Chatto & Windus, 1926, p. 26):

«Он постепенно таял в Бесконечности — его телесные ощущения уже остались в прошлом или, во всяком случае, совершенно смешались: так что зеленые столики кафе проникали в него лишь как позывающее арпеджио, которое пробирается в ревущий бас солнечного света, в гул неба над улицей: а дребезжание проезжающей повозки, запряженной волами, преобразовывалось в череду ярких вспышек света, и шаткость неудобного стула под ним отдавала в его ноздрях горечью...».

С. 85

«...о принадлежности выразительных средств к самым разнообразным областям толкуют почти все примеры от Леонардо да Винчи до Пушкина и Маяковского включительно. —

Примечательна связь этого высказывания с манифестом «Монтаж аттракционов» (1923), где Э. провозглашал «равноправие» выразительных средств разных «измерений»: «...«говорок» Остужева не более цвета трико примадонны, удар в литавры столько же, сколько монолог Ромео, сверчок на печи не менее залпа под мечами для зрителей» (см. «Метод», т. 1, с. 57–59 или ИП, т. 2, с. 269–273). По мысли Э., разнообразие и равноправие средств были принципиально важны как при создании «ткани» произведения, так и для эстетической «обработки» зрителя.

С. 86

«...«Явление Христа народу» Иванова и эскизы к нему; в особенности композиционные наброски Иванова к другим неосуществленным картинам... —

Александр Андреевич Иванов (1806–1858) много лет работал над монументальным полотном «Явление Хрис-

та народу», создав более трехсот эскизов к нему. Многие из них, а также наброски к циклу картин на темы Ветхого Завета по своим художественным достоинствам считаются наиболее высокими образцами творчества Иванова.

В издании «The Film Sense» вместо этого примера, не известного американскому читателю, приведено высказывание Байрона «о своем собрате-поэте»: «Кэмпбелл слишком пахнет маслом: он никогда не удовлетворен тем, что делает; его лучшие вещи испорчены излишней полировкой — острота контуров слажена. Как и картины, стихи могут быть слишком завершены. Великое искусство — это эффект, неважно как достигнутый» (цит. по книге: Thomas Medwin, «Journal of the Conversations of Lord Byron: Noted During a residence with His Lordship in Pisa, in the Years 1821 and 1822», Baltimore, E. Mickle, 1825, p. 73–74).

* ...в «Дневнике» Гонкуров... —

Французские писатели братья Эдмон (1822–1896) и Жюль (1830–1870) Гонкуры, выступавшие в соавторстве, вели «Дневник», в котором запечатлели события из художественной и общественной жизни Парижа на протяжении двух десятилетий, с 1850 до 1870.

C. 87

* ...мы совместно с Пудовкиным и Александровым подписывали нашу «Заявку» о звуковом фильме еще в 1929 году. —

Манифест «Заявка», написанный 20 июля 1928 и вскоре напечатанный в журнале «Советский экран» с подписями трех ведущих советских режиссеров Э. Всовопода Илларионовича Пудовкина (1893–1953) и Григория Васильевича Александрова (1903–1984), поддерживал появление звукового кино, но предупреждал об опасностях «театрализации» кинематографа, если будет использоваться только синхронная запись диалогов, песен и шумов. На первом (экспериментальном) этапе освоения звукового кино «Заявка» предлагала рассматривать звук и изображение как два «монтажных элемента», асинхронно сталкивая их в контрапункте для создания звукозрительных образов (см. «Монтаж», с. 482–483 или ИП, т. 2, с. 315–316).

C. 88

* ...из фильма «Старое и новое». —

Фрагмент текста в квадратных скобках, напечатанный ниже, восстановлен по первому варианту статьи (1–1279, л. 12–14).

* ...подробно разобран в статье «Э!»... —

Статья «Э! О чистоте киноязыка» была впервые напечатана в журнале «Советское кино», 1934, № 5, с. 25–31 и воспроизведена в ИП, т. 2, с. 81–92. Ее теоретическую часть, в которой сцена «Ялики» из «Броненосца» анализируется как пример строгости графического (в кадрах) и монтажного развития темы, Э. ввел в книгу «Монтаж» (с. 107–113). См. также в данном томе эту же «Несколько слов о пластической и звукозрительной композиции» и комментарий к нему.

C. 89

* ...см. статью «О строении вещей»... —

Текст этой статьи печатается во втором томе настоящего издания.

C. 92

* ...я писал в связи с выходом фильма «Старое и новое» (1929). —

Имеется в виду статья «Четвертое измерение в кино» (см. «Монтаж», с. 503–516 или ИП, т. 2, с. 45–59).

C. 94

* ...см. мою статью «Не цветное, а цетовое», газета «Кино», № 24, май, 1940... —

Эта статья была перепечатана в ИС, с. 306–310.

C. 95

* ...синкопированных сочетаний... —

Синкола в музыке — перенесение ударения с акцентированной ноты на неакцентированную. Э. пользуется термином расширительно, распространяя его на звукозрительные сочетания с несовпадающими акцентами.

C. 96

* ...этому вопросу будет отведен большой самостоятельный раздел... это, вероятно, будет, в основном... «линейным» элементом пластики. —

Имеется в виду раздел «Форма и содержание: практика» этого исследования. Проблема выразительности линии в пластических и временных искусствах Э. уделял внимание во многих работах, в частности, в книгах «Монтаж» и «Метод», а также в отдельных заметках, значительная часть которых напечатана в подборке «Заметки о линии и орнаменте» (см. «Метод», т. 2, Приложения).

* ...общий курс преподавания режиссуры (см. «Искусство кино», 1936, № 4, с. 57 — III курс, раздел II, [подраздел] Б, 3). —

В 1932–1933 Э. разрабатывал первый в мире научный систематический курс преподавания кинорежиссуры. Его первое изложение под названием «Гранит кинонауки» было напечатано в журнале «Советское кино», 1933, №№ 5–6, 7 и 9. Дискуссия вокруг этой программы, в которой самое активное участие приняли критики догматического толка, содержала обвинения в «недооценке идейного содержания и формализме», во «влиянии фрейдизма» и т. п. инвективы. В 1936 Э. обнаружил второй вариант — «Программа преподавания теории и практики режиссуры», на который здесь ссылается (см. ИП, т. 2, с. 131–155). Указанный параграф посвящен изучению монтажа по следующей классификации:

«Виды монтажа по линии кинетического ряда: а) метрический; б) ритмический; в) тональный (мелодический); г) обертоновый; д) интеллектуальный как новое качество по линии развития обертонового на сторону смысловых обертонов. Стадиальная зависимость отдельных видов монтажа и контрапунктическое сопричастие.

Виды монтажа по линии семантического ряда: а) монтаж, параллельный развивающемуся ходу события (примитивно информационный монтаж); б) монтаж, параллельный ходу нескольких действий («параллельный монтаж»); в) монтаж, параллельный ощущению (монтаж примитивных сравнений); г) монтаж, параллельный ощущению и значению (образный монтаж); д) монтаж, параллельный представлениям (монтаж, конструирующий понятия). Стадиальная взаимосвязь отдельных видов монтажа и их контрапунктическое сопричастие».

C. 97

* Уничтожение противоречия между изображением и звуком, между миром видимым и миром слышимым! Создание между ними единства и гармонического соответствия!... Греки и Дидро, Вагнер и Скрябин — кто только не мечтал об этом? —

Э. указывает здесь лишь на некоторые эстетические явления, которые он полагал предтечами «синтеза искусств» в кинематографе: искусство *Древней Греции*, теория и практика французского философа и писателя Дени Дидро (1713–1784), творчество и концепции композиторов Рихарда Вагнера (1813–1883) и Александра Николаевича Скрябина (1871–1915). В заметке от 3 июня 1937, сделанной в Кисловодске во время работы над книгой «Монтаж», Э. пытался связать «социологическое» объяснение стремлений к синтезу со своей «груднопроблематикой» и одновременно с пониманием кино как средства преодоления кризиса «старших» искусств:

«Социальная обусловленность идеи и тяги к *синтетическому*. «Комплексность рожденности» — «целостность пениоррожденная» — «космическая мгновенность». У греков: вообще рождение. В Италии: воз-рождение. В XVIII [века во] Франции: рождение буржуазии как государственной власти (Дидро — философ синтетического искусства). В наше время: рождение пролетарского государства и бесклассового общества. Сказать это как метафору «верха и низа»? Синтетическое искусство — наиболее высокая форма и вместе с тем наиболее четкое воссоздание наиболее первичной стадии: полной синестезии и недифференцированности — полная картина комплексности!!! Другой «полюс» — дифференциация искусств, и не только дифференциация, но дезинтеграция самих видов искусств внутри себя; в эпохи старческого развала. Нагляднейшее — от импрессионизма до... тактилизма. Где каждая школа строится на гипертрофии частности (фактуры, света, экспрессии, пространства). Мы сейчас на такой же стадии практики, но с обратным (им) знаком: не от синтеза к дезинтеграции, а от элементов к синтезу. «Эпоха» кадр-монтажная (just summed up <только что подвела итог>). «Эпоха» актерски-образная (now <сейчас>). «Эпоха» эпически-драматическая (to come <должна придти>)» (2–299, л. 38).

В трудах 1940-х годов Э. преодолел как излишнюю социологизированность трактовки этой проблемы, так и юношеский «киноцентризм».

C. 98

* *Первое слово предоставлю К.Эккартсгаузену...* —

Карл фон Эккартсгаузен (1752–1803) — немецкий писатель-мистик. Полное название его книги, которую Э. цитирует ниже, — «Aufschlüsse zur Magie aus geprüften Erfahrungen über verborgene philosophische Wissenschaften und verdeckte Geheimnisse der Natur» («Ключи к магии по проверенному опыту сокровенных философских наук и сокрытых тайн природы»). Упоминаемый в цитате изобретатель «музыкальной машины для зрения» — папир (священник) Луи-Бернар Кастель, автор вышедшей в Амстердаме в 1763 книги «Esprit, Saillies et Singularités» («Остроумие, остроты и причуды»).

C. 99

* ...знаменитому «цветному» сонету Артюра Рембо «Гласные» («Voyelles»)...

Этот сонет, написанный в 1871 одним из предтеч символизма, французским поэтом Артюром Рембо (1854–1891), вызвал множество толкований, насмешек и подражаний. Поль Верлен полагал, что эти стихи его друга Рембо — просто шутка. Биограф поэта Ж.М.Карре, автор книги «Жизнь и приключения Жана-Артура Рембо» (русский пер. Бенедикта Лившица заново опубликован издательством «Петербург–XXI век» в 1994) утвер-

ждал, что «соответствия» гласных и цветов, провозглашенные Рембо, определялись цветом букв в букваре, по которому учился читать маленький Артур. Сам поэт за несколько месяцев до сочинения сонета признавался: «Поэт становится ясновидцем в результате долгого и строго обдуманного расстройств всех своих чувств...» (см. комментарий к с. 171). Между тем сонет был одной из характерных для той эпохи попыток «синхронизировать» чувства на уровне звучаний и зрительных впечатлений,

Рене Гиль — псевдоним французского писателя Рене Жильбера (1862–1925). Обособившись в конце 1880-х от символистов, Гиль создал поэтическую школу «инструменталистов», которая руководствовалась убеждением, что звук каждого слова должен соответствовать выражаемой идее. Впоследствии он разрабатывал теорию научной поэзии, которой надлежало стать «верховным актом мысли» и пополнять выводы науки. Э. цитирует его работу «С методом — к творчеству» («En Méthode à l'Oeuvre», 1891).

C. 100

Герман Гельмгольц (1821–1894) — немецкий естествоиспытатель, автор фундаментальных работ в области физиологии слуха и зрения. Таблицы, о которых упоминает Э., приведены в книге Гельмгольца «Акустика».

Август Вильгельм Шлегель (1767–1845) — немецкий критик, литературовед и переводчик, один из основных теоретиков немецкого романтизма. Изобретенную им «шкалу цветов» Э. приводит в главе «Звук и цвет» книги «Монтаж» (с. 382–383).

Лафкадио Хёрн (Lafcadio Hearn, 1850–1904) — писатель, переводчик и педагог, много сделавший своими книгами и переводами для объяснения культуры Японии в Старом и Новом свете. Биография Хёрна необычна для европейца XIX века. Родившись в Греции (его отец-ирландец был офицером английских войск, мать — гречанкой), он с 1890 поселился в Японии, преподавал в Токийском университете, где его другом, собеседником и впоследствии корреспондентом стал упоминаемый ниже профессор-англичанин Базил Холл Чемберлен (Basil Hall Chamberlain, 1850–1935). Женившись на японке благородного происхождения, Хёрн принял ее родовую фамилию Кондзуми и имя Якумо. Э. часто и уважительно цитирует его книги, откуда он почерпнул многие сведения для обычаев и мироощущения японцев.

C. 101

* ...я посвятил в 1929 году обстоятельную статью «Нежданый стык»...

В этой статье Э. воссоздавался гастрольями в Москве японского театра Кабуки, чтобы теоретически обосновать возможности звукозрительного контрапункта и «монистического ансамбля» в только что изобретенном звуковом кино. Она была впервые напечатана в 1928 (а не в 1929) году в журнале «Жизнь искусства» № 34, с. 6–9. Републикации статьи — в ИП, т. 5, 303–310 и в книге «Монтаж», с. 484–491.

* Здесь и они подчинены тем же принципам Ян и Инь, которые пронизывают всю систему мировоззрения и философии Китая. —

Интерес Э. к «древнекитайской диалектике» — к универсальной оппозиции категорий Ян и Инь и к ее про-

явлениям в философии, эстетике и обычаях Дальнего Востока — глубоко повлиял на его творчество и отразился в ряде теоретических работ. См., в частности, этюд «Чет — Нечет. Раздвоение Единого» и наброски к нему в книге «Метод» (т. 2, с. 150–191 и 457–463), а также (во втором томе данной книги) исследование «Неравнодушная природа».

С. 102

* ...завитки волют... —

Волюта — архитектурный термин, завиток капители ионической или коринфской колонны.

* ...фразы в форме локонов, характерные для манеры Массне... —

Жюль-Эмиль-Фредерик Массне (1842–1912) — французский композитор, мастер лирико-романтической оперы. Наиболее значительные сочинения — оперы на сюжеты XVIII века «Манон» (1884, по роману аббата Прево «Манон Леско») и «Вертер» (1886, по роману Гёте «Страдания молодого Вертера»), что и дало Рене Гийере основание для характеристики «манеры» композитора.

С. 104

* Таково примерно живое ощущение очевидца от вида улиц Нью-Йорка в вечерние и ночные часы. —

К этой фразе в «The Film Sense» сделано примечание:

«Схожие впечатления зафиксированы Антуаном де Сент-Экзюпери в его описании столкновения летчика с бурей: «Горизонт... Горизонта, впрочем, как не бывало. Я словно заблудился за кулисами театра, где навалены декорации. Вертикали, косые, горизонталь — все перепуталось. Сто долин пересекается подо мной, и непонятно, какая из них настоящая... Во время этой карусели пилоты на миг принимают косые склоны гор за линию горизонта...» (фраза Э. переведена с английского нами, фрагмент из очерка «Пилот и стихия» французского летчика и писателя Антуана де Сент-Экзюпери (1900–1944) дан в переводе Р. Грачева по изданию: А. Де Сент-Экзюпери, «Сочинения», М., «Художественная литература», 1964).

С. 105

* Разве японский эстамп не знает сверхкрупных первых планов и выразительной диспропорции частей в сверхкрупных лицах? —

Э. приводит соответствующие примеры — эстампы японских художников Хиросигэ и Сяраку — в исследовании «История крупного плана» (см. «Метод», т. 2, с. 98) и в статье «За кадром» (см. «Монтаж», с. 494).

С. 106

* ...планы Коломенского дворца... —

Коломенское — подмосковная вотчина русских царей в XV–XVII вв., их летняя резиденция. В XVII веке в Коломенском существовал большой Коломенский дворец (снесен в 1768), являвшийся образцом русского деревянного зодчества. В музее «Коломенское» хранится деревянный макет этого дворца, дающий полное представление о расположении всех дворцовых строений и их внешнем виде. Там же хранятся и планы дворца.

Георгий Богданович Якулов (1884–1928) — живописец и театральный декоратор, оформивший многие спектакли Камерного театра и студии «Габима» в Москве.

Спектакль по пьесе Шекспира «Мера за меру» был поставлен в Показательном театре в 1919.

* Тогда на сцене «школьных театров»... —

«Школьные театры» — тип нравоучительного театра, существовавший с конца XV по XVIII век при духовных учебных заведениях Западной Европы, в России в XVII–XVIII веках.

* ...портреты работы Ю. Анненкова, где, например, на щеке профильной головы режиссера Н. Петрова... —

Юрий Павлович Анненков (1889–1974) — русский живописец, театральный художник, график. В 1920 оформил «массовое действо» на Дворцовой площади в Петрограде — «Взятие Зимнего дворца», поставленное Николаем Николаевичем Евреиновым и Николаем Васильевичем Петровым (1890–1964).

* Одна медная гравюра XVII века... (с точки зрения святого!). —

Э. приводит репродукцию этой испанской гравюры и пишет о ее построении в книге «Монтаж» (с. 239–240).

* Но если и этого мало, то обратимся... к Эль Греко. —

Упоминаемые ниже и другие живописные произведения Эль Греко (Доменико Теотокопули, 1541–1614) Э. подробно анализирует в этюде «Эль Греко и кино», вошедшем в книгу «Монтаж» (с. 404–463). Цитируемая ниже надпись художника на картине «Вид и план города Толедо» почерпнута из книги: Frank Rutter, «El Greco». Weyne, 1930, p. 67.

Бурлюк Давид Давидович (1882–1967) — русский художник, поэт, художественный критик, один из основателей «русского футуризма», с 1918 живший за границей.

С. 107

* ...по брошюре Мануэля де Фалья, вышедшей в 1922 году. —

Мануэль де Фалья (1876–1946) — испанский композитор, автор оперы «Короткая жизнь» (1905), балетов «Любовь-колдунья» (1915) и «Треуголка» (1917–1919), симфонических и камерных сочинений. Написанная им брошюра «Канте хондо, старый андалузский стиль пения, его музыкальная ценность и влияние на музыкальное искусство Европы» (которую Э. цитирует по книге М. Лежандра и А. Хартманна «Доменико Теотокопулос, именуемый Эль Греко») была издана анонимно в январе 1922. В феврале того же года Федерико Гарсиа Лорка, еще в 1921 создавший стихотворный цикл «Канте хондо», прочитал в Гранаде доклад «о канте хондо, древнейшем песенном искусстве Андалузии» (его текст см. в сборнике: Федерико Гарсиа Лорка, «Об искусстве», М., «Искусство», 1971, с. 50–75). Брошюра маститого композитора и доклад молодого поэта стали важнейшими актами подготовки первого конкурса канте хондо, организаторами которого они были и который состоялся в Гранаде в июне 1922.

С. 108

Энгармоничность (или энгармонизм) — приравнивание и отождествление музыкальных звучаний. Употребляется главным образом для облегчения чтения нот, когда большое число музыкальных знаков заменится меньшим.

II. ЦВЕТ И СМЫСЛ (ЖЕЛТАЯ РАПСОДИЯ)

Секста — интервал, охватывающий шесть ступеней диатонического звукоряда. Девять полутонов (например, до—ля) составляют так называемую большую сексту.

Апподжиатура — приукрашивающая нота, чуждая тому аккорду, к которому она прибавлена.

C. 109

* ...чередование *cis-moll* с *Des-dur* в сцене «Египта» из «Млады»... —

«Млада» (1891) — «волшебная опера-балет» Николая Андреевича Римского-Корсакова (1844–1908). Тональности *cis-moll* и *Des-dur* — то же, что до-диез-минор и ре-бемоль-мажор. Ниже упоминаются *Es-dur* и *E-dur* — ми-бемоль-мажор и ми-мажор.

* «Золото Рейна» — музыкальная драма Рихарда Вагнера, первая часть тетралогии «Кольцо нибелунга».

C. 110

* ...живописные симфонии Уистлера... —

Перечисленные ниже картины американского живописца, офортиста и литографа Джеймса МакНейла Уистлера, который использовал в названиях своих пейзажей и портретов музыкальные термины, хранятся в Вашингтоне, в Художественной галерее Фрира.

* ...даже у столь малопочтенной фигуры, как Бёклин. —

Арнольд Бёклин (1827–1901) — швейцарский живописец, один из видных представителей символизма в живописи. Подвергавшийся критике в начале творческого пути со стороны «академиков», к концу XIX века стал одним из самых популярных художников, однако в начале XX века представители модернизма подвергли сомнению славу и даже талант Бёклина за «литературщину», «наивный мистицизм» и склонность к «мнимой многозначительности» (почему Э. и называет его «малопочтенной фигурой»). К концу XX века авторитет художника снова возрос.

Густав Флёрке — автор книги «10 лет с Бёклином» («Zehn Jahre mit Böcklin», München, F. Bruckmann, 1902).

Новалис — псевдоним немецкого философа и поэта-романтика Фридриха Леопольда фон Харденберга (1772–1801). Э. цитирует его философские «Фрагменты».

* ... в своих записях остряк Шамфор (XVIII век)... —

Писатель, член Французской академии Никола Себастьян Рок Шамфор (1741–1794) остался в памяти потомства не столь своими трагедиями и «похвальными словами», сколь островами и афоризмами, составившими книгу «Максимы и мысли. Характеры и анекдоты» (которую высоко ценил А.С.Пушкин).

Франсуа Коппе (1842–1908) — французский прозаик и поэт, творчество которого проникнуто сентиментальностью и идиллическим приукрашиванием действительности. Цитируемые Э. стихи носят название «Баллада».

Пикколо — самый маленький музыкальный инструмент самого высокого звучания в каком-либо семействе инструментов, например, флейта-пикколо, домра-пикколо и др.

В издании «The Film Sense» этот раздел предварен эпиграфом из стихотворения Уолта Уитмена «Поселения и времена» («Locations and Times»), вошедшего в книгу «Листья травы»:

«Формы, краски, плотности, запахи — что во мне есть такого, что соответствует им?»

C. 111

* Продуктом разложения этого общества на высших империалистических ступенях его развития и является Кандинский... —

Эта вульгарно-социологическая характеристика места и роли Василия Васильевича Кандинского (1866–1944), принятая в официальной советской критике, вряд ли отражает подлинное отношение Э. к жившему в Германии, а затем во Франции русскому художнику и к его творчеству. Отказ Кандинского от «заполнения предметных форм цветом» и его стремление к непосредственной экспрессии в цвете во многом определили развитие живописи XX века — в частности, привели к рождению абстрактного искусства. Несомненно влияние этих идей и на концепцию цветового кино у Э. — не разделяя общезстетических устремлений и близких к антропософии философских взглядов Кандинского, он явно интересовался их содержанием и эволюцией. В библиотеке Э. были книги художника: манифест «О духовном в искусстве» (1909), цитируемый ниже альманах «Der blaue Reiter» (его название переводится как «Голубой всадник» либо «Синий всадник», издан Кандинским совместно с Францем Марком в Мюнхене в 1912), и «Точка и линия на плоскости» (1926). Цитируемый фрагмент статьи переведен безупречно и с существенными купюрами. См. современный перевод на русский язык в сборнике «Синий всадник», М., 1996, с. 75–82.

C. 113

* ...канацкая девушка... —

Канаки — племя в Полинезии, где дважды (в 1891–1893 и 1895–1903) на острове Таити жил и работал Поль Гоген (1848–1903). Картина «Дух мертвых бодрствует» была написана в 1892. Ниже Э. цитирует дневниковую заметку художника «Рождение картины» по книге Жана Ротоншампа «Поль Гоген» (Jean Rotonchamp, «Paul Gauguin», Weimar, Graf von Kessler, 1906, p. 218–220).

C. 114

* ...страх Сусанны, застигнутой старцами. —

Согласно библейской легенде, Сусанна, спавшая своей красотой и добродетельностью, была ложно обвинена двумя сплотившимися старцами в измене мужу. Этот сюжет разрабатывался в живописи многими художниками.

C. 115

* ...художник Ю.Бонди в связи с постановкой «Виновны — невиновны» Стриндберга в 1912 году. —

Юрий Михайлович Бонди (1889–1926) — драматург, художник, работавший с В.Э.Мейерхольдом. В его оформлении пьеса шведского романиста и драматурга Августа Стриндберга (1849–1912) «Виновны — невиновны» была поставлена Мейерхольдом в июле 1912 в поселке Териоки с Товариществом актеров, писателей, художников и музыкантов, главные роли исполняли А.А.Мгебров и

В.П.Веригина. Заметка Ю.М.Бонди, которую цитирует Э., была специально написана для книги Мейерхольда «О театре» (1912) и напечатана в нем в разделе «Примечания к списку режиссерских работ» (см. в издании: В.Э.Мейерхольд, «Статьи. Письма. Речи. Беседы», т. 1, М., «Искусство», 1968, с. 242–243). По цензурным условиям Э. не мог сослаться на труд репрессированного Учителя, но сам факт цитирования его был определенным «жестом», понятным для друзей и единомышленников.

C. 116

*...желтый цвет, например, и у Анны Ахматовой: «...Желтой пылью безжизненный зной...» — пишет она в «Белой стае» (1914). —

Первое издание сборника Анны Андреевны Ахматовой (1889–1966) «Белая стая» вышло в 1917, вскоре после Февральской революции. Дата «1914» относится к вошедшему в сборник стихотворению «Подожла. Я волненья не выдаю...», откуда взята цитируемая строка.

*...ее сборник 1940 года. —

В 1940 в Ленинграде вышел сборник «Из шести книг», в который поэтесса включила избранные стихотворения из своих книг «Вечер» (1912), «Четки» (1914), «Белая стая» (1917), «Подорожник» (1921), «Анно Domini» (1921–1922) и «Тростник» (1924–1940). Четверостишия, которые Э. цитирует ниже, взяты им из стихотворений «Песня последней встречи» (1911), «Дверь полуоткрыта...» (1911), «Вижу выцветший флаг над таможней...» (осень 1913) и «От любви твоей загадочной...» (июнь 1918).

C. 117

*И мало кто из писателей более поздней эпохи так остро чувствовал Гоголя, как Андрей Белый. —

Э. высоко ценил личность Андрея Белого (Бориса Николаевича Бугаева, 1880–1934) и часто ссылался на его творчество — как на поэзию и прозу символистского периода, особенно на роман «Петербург» (1913–1914), так и на созданные после революции, в Берлине и в Москве, труды (прежде всего, на повесть «Котик Летаев», эссе и литературоведческие исследования). Упоминаемая ниже книга «Мастерство Гоголя» вызвала восхищение Э. — сохранившийся в его библиотеке экземпляр испещрен маргиналиями и наполнен закладками. В 1932 Э. председательствовал на творческом вечере Белого в Политехническом музее. О своих встречах с писателем он писал в «Мемуарах».

*...е автопортрете Рембрандта шестидесяти пяти лет. —

Хранящийся ныне в Венской картинной галерее автопортрет, на который указывает Э., написан в 1666, то есть тогда, когда Рембрандту было не шестьдесят пять, а шестьдесят лет.

*...в описании Аллеши из статьи его о соотношении эстетики и психологии... —

Густав Иоганнес фон Аллеш (1882–1967) — немецкий психолог, в 1920-е в Берлине — сотрудник Института психологии, руководимого основоположниками «гештальт-психологии» Вольфгангом Кёлером и Куртом Коффкой, после 1945 — руководитель кафедры психологии Гёттингенского университета, основатель издательства «Verlag für Psychologie». Занимался проблемами психологической эстетики. Э. цитирует его статью, опубликованную в журнале «Zeitschrift für Psychologie», 1910, № 54.

*...в фильме Лаутона и Корда «Рембрандт». —

Чарльз Лаутон (Лафтон, 1899–1962) — крупный английский актер и театральный режиссер. Исполнил главную роль в фильме «Рембрандт» (производство «Лондон-фильм», 1937) продюсера и кинорежиссера Александра Корда (1893–1956).

C. 118

*Суд Париса... —

Согласно древнегреческому мифу, юноша Парис должен был отдать яблоко самой прекрасной из трех богинь — Гере, Афине или Афродите. Парис отдал яблоко богине любви, что вызвало гнев двух других и привело к Троянской войне. Отсюда выражение «яблоко раздора».

*...Атланта, подбирающая золотое яблоко, сорванное в саду Гесперид... (Creuzer, «Religions de l'antiquité», t. II, p. 660). —

Атланта из Аркадии — по древнегреческому мифу, девушка, быстрая в беге, как самый быстроногий олень. Геспериды — дочери титана Атласа, охранявшие яблоки, которые росли на золотом дереве. Одиннадцатый подвиг Геракла состоял в том, что он раздобыл три золотых яблока Гесперид.

Георг Фридрих Кройцер (1771–1858) — немецкий филолог, профессор Гейдельбергского университета, автор ряда работ по античной филологии и мифологии, в частности «Религии античности», которую цитирует Э.

*...это амбивалентность придаваемых им значений. —

Проблема противоречивой двойственности (амбивалентности) значений в ранних формах мышления и в базирующейся на них художественной образности рассмотрена Э. в книге «Метод».

*В нашем случае это одновременно и «союз да любовь» и «адольтер». —

После этой фразы в англоязычном варианте статьи цитируется высказывание философа Хэвелока Эллиса из статьи «Психология Желтого» (Havelock Ellis, «The Psychology of Yellow» — в журнале «Popular Science Monthly», May, 1906):

«Хэвелок Эллис предлагает убедительное объяснение этого феномена — вот что он пишет о конкретном случае с желтым цветом:

«Новое восприятие желтого цвета было явно внедрено с приходом христианства... Нет сомнения, что в очень большой степени это стало очевидным результатом того отращения, которое христианство испытывало по отношению к миру античности, и отвержения всего, что считалось символом радости и гордости. Красный и желтый были излюбленными цветами античности. Любовь к красному слишком укоренилась в человеческой природе, и даже христианству не удалось преодолеть ее до конца, но желтый цвет оказывал меньшее сопротивление, и над ним новая религия взяла верх. Желтый стал цветом зависти.

Желтый стал цветом ревности, зависти, предательства. Иуде рисовали в желтых одеждах, а в некоторых странах в желтое принуждали одеваться евреев. В шестнадцатом веке во Франции двери предателей и уголовных преступников мазали желтой краской. В Испании на еретиков, отречшихся от своих идей, налагали епитимью — ношение желтого креста, и инквизиция приказывала

им являться на публичные аутодафе в покаянных одеждах и с желтой свечой.

Христианство смотрело с подозрением на желтый цвет по определенной причине. Этот цвет ассоциировался с распутной любовью. Поначалу он связывался с законной любовью. <...> Но в Греции и еще с большим размахом в Риме куртизанки начали извлекать выгоду из подобной ассоциации».

* На одной из лекций покойного академика Марра, которую мне довелось слушать... —

Николай Яковлевич Марр (1864/65–1934) — филолог и археолог, один из основоположников палеолингвистики, науки о происхождении и развитии языков. В книге «Метод» Э. рассказывает о своем намерении вместе с Марром и психологами Львом Семеновичем Выготским (1896–1934) и Александром Романовичем Лурья (1902–1977) создать лабораторию по изучению проблем киноязыка. Осуществлению этого проекта, к сожалению, помешала внезапная смерть Марра и Выготского (см. «Метод», т. 1, с. 136). Лекции Марра Э. ярко описывает в книге «Монтаж» (с. 363–365).

С. 119

* «Есть художники, которые... превращают желтое пятно в солнце». —

Афоризм Пабло Пикассо (1881–1973) Э. цитирует по книге английского искусствоведа Герберта Рида «Смысл искусства» (Herbert Read, «The Meaning of Art», Faber & Faber, London, 2nd edition, 1933, p. 198).

* «Вместо того чтобы точно передавать то, что я вижу перед собой... подобно звезде в темной глубине эфира». —

Письмо Винсента Ван-Гога (1853–1890) из Сен-Реми к брату Тео, датированное ныне августом 1889, отсутствует в изд.: Винсент Ван-Гог, «Письма в двух томах», М.–Л., «Academia», 1935. Фрагменты из него были переведены В.А.Сидоровой и напечатаны в изд. «Мастера искусств об искусстве», т. III, М., ОГИЗ–ИЗОГИЗ, 1934, с. 270–271, однако Э. не был удовлетворен этим переводом и сделал свой вариант.

* Есенин пишет... —

До конца 1930-х годов цитирование стихов Сергея Александровича Есенина (1895–1925) как образцов поэтической образности по меньшей мере «не рекомендовалось»: в это время было принято клеймить «есенинщину» как «явление болезненности...», глубокого упадка и опустошенности». Характерен вывод статьи о «есенинщине» в «Литературной энциклопедии» (т. 2, 1930):

«Пути полного преодоления «есенинщины» неотделимы от поступательного хода социалистического строительства, выходящего нового человека».

Вопреки этим вульгарным нападкам на поэта Э., связывая желтый цвет у Есенина «с минорной темой: с тяжестью, с болезнью, с увяданием», объясняет это «деревенским», то есть естественным «ощущением увядания через непосредственный образ осени». Из девяти примеров, приведенных ниже, второй почерпнут из стихотворения «Годы молодые с забытой славы» (1924), шестой — вторая строфа «Песни о хлебе» (1921), остальные семь взяты из стихотворений цикла «Москва кабацкая» (1922–1924).

С. 122

* ...при Франциске I этому подвергли Карла Бурбонского за его предательство... —

Карл Бурбонский (1489–1527) изменил французскому королю Франциску I (1515–1547), перейдя на сторону его врагов — испанского императора Карла V и английского короля Генриха VIII.

* ...цвет предательства для обозначения предательского класса! —

В «The Film Sense» использование желтого цвета в этом смысле дополнено примером: «Средствами кино Альберто Кавальканти сделал этот эпитет общепотребительным в отношении к одному из самых презренных предателей этого рода — «Желтый Цезарь». Речь идет о двадцатиминутном сатирическом фильме, который в 1941 создали в Британии продюсер Майкл Балкон (1896–1977) и бразильский режиссер-авангардист Альберто Кавальканти (1897–1982).

С. 123

* Так излагает дело словарь «A Dictionary of American Slang» by Maurice H. Weseen, 1936. —

В американском издании далее — еще одна любопытная ссылка на использование желтого цвета в сленге и в поэтическом языке (при работе над переводом Джей Лейда добавил ее, вероятно, по согласованию с Э.). Приводим эти примеры:

«В книге «Slang and its Analogues Past and Present» by John S. Farmer and W.E. Henley <«Сленг и его аналоги в прошлом и настоящем» Джона С. Фармера и У.И.Хенли», vol. VII, London, 1890, прародители всех современных словарей сленга, авторы привели более старые и более широкие истолкования этого цвета:

«YELLOW, в замешенном знач. (уст. разг.). 1) Общее обозначение ревности, зависти, уныния... Также в употребительных proverbialных конструкциях: например, to wear yellow hose (breeches or stockings) <ходить в желтых рейтузах (бриджах или чулках)> — ревновать; ... to wear yellow stockings <ходить в желтых чулках> — быть рогонцем...»

Авторы приводят в доказательство Шекспира:

«...civil as an orange, and something of that jealous complexion» <«...благоростоен, как апельсин, и такого же желтого цвета — цвета ревности», пер. Т.Щепкиной-Куперник» («Много шума из ничего», акт II, сцена 1);

«...with a green and yellow melancholy...» <«...с зеленой и желтой меланхолией»» («Двенадцатая ночь», акт II, сцена 4);

«... 'mongst all colors/ No yellow in't, lest she suspect, as he does / Her children not her husband's!» <«Возьми все краски мира, кроме желтой, / Да не внушит ей желчное безумье, / Что не от мужа дети у нее!», пер. В.Левика» («Зимняя сказка», акт II, сцена 3)».

«Трансатлантическая карусель» — американский фильм режиссера Бенджамена Столова по сценарию Джозефа Марча и Герри Конна, уголовная драма с элементами музыкальной комедии (производство «Релей-энс», прокат «Юнайтед Артистс», 1934).

Пьер Мак-Орлан (подлинное имя Пьер Дюмарше, 1882–1970) — французский беллетрист, популярный в первой половине XX века. Многие произведения его экранизированы — в частности, по мотивам романа «Набережная туманов» был поставлен фильм Марселя Карне (1938).

C. 124

* В «Учении о цветах»... —

Название трактата Иоганна Вольфганга Гёте «Die Farbenlehre» точнее переводится как «Учение о цвете». Под заглавием «Учение о цветах» оно было издано в книге «Гёте» (ГИЗ, Петербург, 1920) народовольца В.О. Лихтенштадта, работавшего над переводами натурфилософских трудов немецкого поэта в Шлиссельбургской крепости в 1913–1914 годах. По этой книге (с. 241–243) Э. и цитирует текст трактата.

* ...где этот цвет не может появиться с полной энергией. —

В рукописных набросках к «Вертикальному монтажу» сохранилась заметка к этому размышлению Гёте:

«Здесь интересно отметить дальнейшее и еще более последовательное «раздвоение» противоположных чтений желтого цвета: здесь это тоже не столько цветовое, сколько физическое «расслоение» — по качеству поверхности, материала и фактуры. Но омыслиются эти качества уже по новым стандартам... «благородства» и «неблагородства», т.е. с определенным феодально-классовым призвуком».

C. 125

* В своем письме от 31 октября 1931 года Масару Кобаяши... мне пишет... —

По пути в США на лайнере «Европа» Э. познакомился с японским театроведом Масару Кобаяши (Кобаяси) и разговорился с ним о своем давнем увлечении театром Японии и о дружбе с гастролировавшими в Москве в 1928 актерами труппы «Кабуки-дза». Во время съемок фильма «Да здравствует Мексика!» он получил из Японии письмо, которое здесь цитирует (оригинал его, к сожалению, не сохранился в архиве Э.).

* ...писал в письме к мадам Воллан. —

Переписка Дени Дидро с мадмуазель Воллан (Mlle Volland), посвященная различным вопросам литературы, искусства, общественной жизни, вошла в двадцатитомное Собрание сочинений Дидро, изданное в Париже в 1825–1877. Э. цитирует письмо XLVII от 20 октября 1760.

C. 126

Плутарх (ок. 46–126) — древнегреческий писатель и историк.

Плиний-старший (23–79) — древнеримский писатель и ученый, автор «Естественной истории в 37 книгах».

* ...см. Frazer «The Golden Bough»... —

Фундаментальный многотомный труд английского фольклориста и этнографа Джеймса Джорджа Фрейзера (Фрейзера, 1854–1941) «Золотая ветвь. Исследование о магии и религии» был для Э. одним из основных источников сведений о мировосприятии первобытных народов и его проявлениях в обычаях, нравах, культуре различных эпох и регионов. Материал и некоторые выводы исследований Фрейзера использованы Э. в книге «Метод».

C. 128

* ... (войны Алой и Белой розы). —

Междоусобные династические и сословные войны в Англии во второй половине XV века были названы так по эмблемам Ланкастерской и Йоркской партий.

Император Тит (39–81) — римский властитель из династии Флавиев.

* ...по поводу заключения в Бастилию кардинала де Роган в связи с знаменитым делом об «ожерелье королевы». —

Французский кардинал Эдуард де Роган (1734–1803) поверил интриге графини де Ла Мотт, сообщившей ему о том, будто бы королева Мария-Антуанетта мечтает об ожерелье стоимостью в 1 600 000 ливров, но Людовик XVI отказал ей в приобретении столь дорогого украшения. Стремясь заслужить благосклонность королевы, кардинал приобрел ожерелье у ювелиров Бомаре и Бассанжа и отдал его графине де Ла Мотт для передачи королеве. Когда ожерелье исчезло, а кардинал не смог уплатить за него, дело открылось, графиню наказали розгами и каленым железом, после чего отправили в богадельню Сальпетриер, кардинала же заключили в Бастилию, а затем выслали из Парижа.

C. 129

* В подобных же пределах то же можно сказать и о связи цветов с «определенными» эмоциями. —

В американском издании далее — ссылка на статью Хэвелока Эллиса «Психология Красного» (Havelock Ellis, «The Psychology of Red» в журнале «Popular Science Monthly», August–September 1900):

«В своих исследованиях цвета Хэвелок Эллис упоминает о некоторых цветовых предпочтениях, которые, к его удовлетворению, были установлены наукой: «...при ахроматопсии у истериков, как показал Шарко и позже подтвердил Парино, цвета обычно исчезают в таком порядке: фиолетовый, зеленый, синий, красный; <...> эта живучесть видения в красном цвете при истерии — лишь пример предпочтения красного, что у истериков часто отмечалось как очень распространенное явление».

Альфред Бине (1857–1912) — французский психолог-позитивист, профессор Сорбонны. Э. ссылается на его работу «Исследование об изменениях сознания у истериков».

* ... (цитирую по М. Нордау, «Вырождение», Книга первая: «Fin de siècle»). —

Макс Нордау (1849–1923) — немецкий писатель, добившийся широкой известности «разоблачениями вырождения» европейской культуры. Выражение «Конец века», ставшее названием первой части его основного труда, было использовано как «приговор» дегенерирующей, по его мнению, Европе, ее искусству и эстетическим идеалам.

C. 130

* ...еще Вильям Блейк (1757–1827) в своем памфлетном обращении к римским папам послерафаэлевских эпох восклицает... —

Писатель и художник Вильям (Уильям) Блейк, предтеча английских романтиков и символистов, оказал большое влияние на школу прерафаэлитов, стремившихся возродить «наивное» искусство раннего Ренессанса. Э. высоко ценил его поэзию и графику. Риторическое «обращение к римским папам» содержится в статье Блейка «Annotations to Sir Joshua Reynolds' Discourses», в которой он полемизирует с Джошуа Рейнольдсом (1723–1792), создателем исторических полотен и роскошных портретов (она цитируется по изданию: «Poetry and Prose of William Blake», Random House, 1939, p. 770).

Филипп Андреевич *Малявин* (1869–1939) — русский живописец. Один из главных мотивов его полотен — русские бабы в ярких цветистых сарафанах. Э. имеет в виду его картину «Вихрь» (Третьяковская галерея).

* Речь идет об одном моем знакомом, тов. Ш., с которым меня в свое время познакомили покойный профессор *Выготский* и профессор *Лурия*. —

О феноменальной памяти, о незаурядных мнемонических и синестетических способностях Соломона Вениаминовича Шерешевского, выступавшего в 1930-е годы на подмостках московской эстрады, Э. подробно писал в учебнике «Режиссура. Искусство мизансцены» (см. ИП, т. 4, с. 284–292). А.Р. Лурия, много лет изучавший феномен Шерешевского, посвятил ему «Маленькую книжку о большой памяти» (Издательство Московского университета, 1968).

С. 132

Нона — музыкальный термин, означающий интервал, девятую ступень в гамме.

* ...русского перевода книги Жана д'Удина «Искусство и жест».... —

Э. цитирует книгу актера, режиссера и музыканта Альбера Козане (Albert Cozanet), издавшего в 1910 под псевдонимом *Жан д'Удин* (Jean d'Udine) книгу «*L'Art et le geste*» (Paris, Alcan), которая уже в 1911 была переведена на русский язык. Идеи и наблюдения Жана д'Удина произвели большое впечатление на Э. еще в годы юности и повлияли на его концепции выразительности в искусстве (см. ниже текст «Определяющий жест»).

* ...нес положительную тему — героизма и патриотизма. —

В «The Film Sense» далее: «Такое отклонение от общепринятого образного восприятия этих цветов меньше удивило бы зарубежных критиков и прессу (замечания которых сами по себе были очень интересны), если бы они припомнили поразительный и мощный литературный пассаж, который я с тех пор открыл для себя — главу «Белизна Кита» из «Моби Дика» Мелвилла».

III. ФОРМА И СОДЕРЖАНИЕ: ПРАКТИКА

В «The Film Sense» этому разделу предпосланы три эпиграфа.

Из «Дневника» художника Эжена Делакруа (1798–1863):

«...если в композицию, представляющую уже интерес своим сюжетом, вы вносите еще расположение линий, усиливающее впечатление, светотень, действующую на воображение, цвет, соответствующий характеру изображаемого, вы разрешаете тем самым гораздо более трудную проблему и (снова повторяю) вы творите в высшем смысле этого слова; это та же гармония и ее комбинации в применении к единой мелодии» (запись от 20 мая 1853, перевод на русский Т.М. Пахомовой, цит. по изд.: «Дневник Делакруа», т. 1, М., Изд. Академии художеств СССР, 1961, с. 370).

Из книги «Жизнь Гектора Берлиоза, как ее описал он сам» («The Life of Hector Berlioz as Written by Himself», London & Toronto, Dutton, 1923, p. 38):

«Я всегда брал с собой партитуру и внимательно читал ее во время исполнения, чтобы вовремя узнать звук — точнее говоря, голос — каждого инструмента и ту

партию, которая ему отведена... Кроме того, при таком тщательном прослушивании я открыл для себя неувольную связь между всеми инструментами и подлинную музыкальную выразительность».

Из эссе Джеймса Джойса о Джеймсе Кларенсе Мэнгене, напечатанном в 1903 и цитируемом в книге Герберта Гормана «Джеймс Джойс, его первые сорок лет» (Herbert Gorman, «James Joyce, His First Forty Years», Geoffrey Bles, London, б/д):

«Песнь Шекспира или Верлена, кажущаяся такой свободной и живой и столь же далекой от всякого сознательного устремления, как дождь, накапливающий над садом, или закатные огни, на самом деле оказываются ритмической речью эмоции, которую невозможно передать иначе — по меньшей мере, в столь же уместном выражении».

С. 135

* ...«Данс макабр» Сен-Санса... —

Симфоническая поэма «Пляска смерти» («Dance macabre») французского композитора Камилла Сен-Санса (1835–1920), необычайно популярная в первой половине XX века.

* Вплоть до гениального воплощения этой же самой баркаролы у Диснея... —

Уолт Дисней (1901–1966) использовал баркаролу из комической оперы Жака Оффенбаха «Сказки Гофмана» в 1931 в короткометражном фильме «Birds of a Feather» (в названии — игра слов: «Птицы одного полёта» в смысле «одного поля ягоды» и «Птицы в полном оперении»), входящем в цикл «Silly Symphonies» («Безумные симфонии»). О «тайнах искусства» американского мультипликатора, в частности, об использовании в его фильмах синестетики Э. размышлял, работая в 1940–1943 над исследованием «Дисней» (см. «Метод», т. 2, с. 254–295).

С. 136

* ...непрерывное конвульсивное движение! —

Следующие три абзаца были сокращены при первой публикации текста и восстановлены здесь по рукописи (2–320, п. 6–8). В «The Film Sense» вместо них приведен другой пример — признание Джузеппе Верди в том, что в опере «Макбет» он использовал для сцены битвы структуру фуги (fugue буквально означает бег). Вот этот отсутствующий в рукописи Э. фрагмент из письма композитора к Леону Эскуды от 3 февраля 1865 года:

«Сегодня я отправил Рикорди последний акт «Макбета», совершенно законченный. <...> Вы будете смеяться, когда услышите, что для изображения битвы я написал фугу!! Фугу?.. Я, ненавидящий всё, что отдаёт школой, и почти 30 лет не писавший фугу!! Но я скажу Вам, что в данном случае эта музыкальная форма может очень пригодиться. Беготня голосов друг за другом, громогласные столкновения диссонансов и т.д. и т.д., могут довольно хорошо передать битву» (цит. здесь по изд.: Джузеппе Верди. «Избранные письма», М., Государственное музыкальное издательство, 1959, с. 198).

С. 137

* ...не менее классическое сталинское: «Но сив от них не зависит». —

Использованное И.В. Сталиным архаизированное выражение — в прямом смысле классическое. Оно является чуть перефразированной цитатой из «Сказки о ретивом начальнике, как он своим усердием вышее

начальство огорчил» (в одном из вариантов названия: «...как он сам своими действиями в изумление был приведен»), входящую в сатирический роман Михаила Евграфовича Салтыкова-Щедрина «Современная идиллия» (1871–1883). Герой сказки полагает, что чем больше вреда он будет делать, тем больше принесет пользы. В полной (пятой) авторской версии сказки, которая стала известной читателю лишь после революции 1917 года, начальник призывает «мерзавцев» писать доносы и вредные проекты, но при чтении предложений своих сограждан тщетно пытается разобраться в их рекомендациях: «...Необходимо обывателей во всегдашнем изумлении содержать»... На какой предмет? «Необходимо вновь закрыть Америку»... Но, кажется, сие от меня не зависит?» (цит. по изд.: М.Е. Салтыков-Щедрин, «Собрание сочинений в 20 томах», т. 15, книга первая, М., «Художественная литература», 1973, с. 362; см. также с. 295).

* ...*что-то воспоминание о Гуно...* —

Анекдот о французском композиторе Шарле Гуно (1818–1893) Э. прочитал в предисловии князя С.М. Волконского к переведенной им книге Жана Д'Удина «Искусство и жест» (см. ниже комментарий к с. 172).

С. 138

* *Впрочем, подобный геометризм и сам по себе, в конечном счете, вероятно, уж не такая исключительная редкость.* —

В архиве сохранилась заметка от 11 июня 1940 с пометой «Бах и движение», которая, видимо, отражает намерение Э. историко-теоретически обосновать и развить это положение:

«Есть вообще период человечества, когда только геометрической схемой и выражались и когда [его передавались] самые сложные явления природы and not only <и не только>! Линейный [способ выражения подобен] периоду линейной речи. И [таков же] Бах» (1–140б, л. 59–60).

Понятие «линейной речи», введенное академиком Н.Я. Марром, связывалось у Э. с его поисками закономерностей выразительного жеста (см. «Метод», т. 1, с. 93). О «геометризме» в композиции как «пределе обобщения» — см. в «Приложениях» эюд «Убийство короля Дункана», а также в книге «Метод» (т. 2, с. 430–456) раздел «Заметки о линии и орнаменте».

* ... *«Местом действия была... нам нужны только факты, сэр, ничего, кроме фактов».* —

Цитата из романа Чарльза Дикенса «Тяжелые времена» (1854) в переводе под ред. Д.А. Горбова (М.–Л., «Academia», 1935).

Следующий за этой цитатой фрагмент текста с примерами из трактата китайского философа Ван Би, из статей Н.В. Гоголя и В.А. Жуковского и из романа Лиона Фейхтвангера вставлен по рукописи из архива Э. (2–310, л. 10–12).

* ...*что пишет Гоголь о стихе Крылова.* —

Цитату из статьи Н.В. Гоголя «В чем же наконец существо русской поэзии и в чем ее особенность» («Выбранные места из переписки с друзьями», XXXI), как и выписку из статьи Василия Андреевича Жуковского «О басне и баснях Крылова» (1809), Э., согласно его собственной помете в автографе, почерпнул из хранившейся у него, тогда еще не изданной рукописи Л.С. Выготс-

кого «Психология искусства» (завершена в 1925, впервые обнародована под редакцией Вяч. Вс. Иванова в 1965, изд. «Искусство»).

С. 139

* *Хорошо эта же черта уповлена в «Лже-Нероне» Фейхтвангера...* —

Немецкий писатель Лион Фейхтвангер (1884–1958) в романе «Лже-Нерон», опубликованном в 1936, использовал сюжет из истории Древнего Рима для сатирического обличения нацистов, захвативших власть в Германии, и самого режима террора, обреченного на бесспасное крушение. В феврале 1937 Э. думал об экранизации романа и сделал несколько режиссерских набросков, но в условиях сталинского террора этот проект, разумеется, не мог быть осуществлен. В 1939–1940, в условиях «пакта Молотова–Риббентропа», даже ссылка на этот антифашистский роман приобретала особую остроту. Не удивительно, что весь этот фрагмент с цитатой из «Лже-Нерона» не попал в печатный вариант статьи.

С. 140

* *Точную «реконструкцию» накатов, ударов и откатов волны сквозь этот отрывок я даю в другом месте.* —

Э. анализировал ритмическую структуру этих стихов из поэмы Пушкина «Медный всадник» на своих лекциях во ВГИКе и в материалах к книге «Монтаж». В данной ссылке, возможно, предполагается уже задуманное в это время исследование «Пушкин и кино».

С. 141

* *Подробнее по этому вопросу — в другом месте.* —

Проблему жеста и роль выразительного движения в композиции произведения Э. затрагивал в учебнике «Режиссура» (ИП, т. 4) и намеревался развить в разделе «Определяющий жест» (см. ниже). 20–21 января 1940 Э. конспективно записал заметку, сопровождавшую вставку в «Вертикальный монтаж» с примером декорационного и мизансценного решения сцены поединка Зигмунда и Хундига из своей постановки оперы Рихарда Вагнера «Валькирия» (см. о ней статью «Воллощение мифа» в книге «Метод», т. 2). В этой заметке, в частности, он пишет:

«Таким образом, für den Tonfilm ist gültig <для звукового кино значимо>: кадр есть пластическая композиция, подобранная к совпадению своими элементами с росчерком музыкального жеста в пространстве. Ср. определяющий жест как исходное для композиции образного кадра вообще. [Например], Пушкин, где, исходя из внутренней музыки поэмы, родится жест, и жест становится основой композиции. Сюда же теперь можно привести и театральную декорацию как застывший в форме жест целого акта драмы. Жест — в опере определяем[ый] явной музыкой, у Вагнера *par excellence* <по преимуществу>. Но музыка — выразитель в самой обобщенной форме темы. Отсюда можно говорить о тематически-эмоциональном росчерке. <...> Что этот же элемент [существует] в сменяющихся Micro-Bühnen <микро-сценах> — Bild'ах-кадрах, [есть] лишь Auswuchs <следствие> этого же. <...> О декорации как схеме драматического конфликта акта. И затем переход к тому же в кадре с примером «Рассвета» из «Александра Невского» (2–305, л. 45–46).

С. 142

* ...*«рисунки посредством «шаров» (объемов) — у древних».* —

Эту дневниковую запись Эжен Депакура сделал 10 марта 1849.

* Это же заставляет... Бальзака утверждать устами живописцев его романов (например, Френхофера)... —

Ссылка на повесть Оноре де Бальзака «Неведомый шедевр» (1831/1837).

* ...яростные филиппики энтузиаста «контура» Вильяма Блейка... с его патетическим возгласом «О Линия Абриса! — Мудрая мать!» («O dear Mother Outline! O wisdom most sage!») и ожесточенной полемикой против сэра Джошуа Рейнольдса... —

Э. по памяти цитирует здесь «патетический возглас», точная редакция которого («O dear Mother outline of knowledge most sage...») приведена в «The Film Sense» со ссылкой на источник: «Poetry and Prose of William Blake», Random House, 1939, p. 816. Филиппиками назывались обличительные речи афинского оратора и политика Демосфена (384–322 до н.э.) против македонского царя Филиппа, задумавшего нападение на Грецию.

* ...о нем пишет Гоголь... —

Э. цитирует статью Н.В.Гоголя «Последний день Помпеи», в которой сопоставляются К.П.Брюллов и Микеланджело (см.: Н.В.Гоголь, «Полное собрание сочинений», т. VIII, М., 1952, с. 111).

* У Пиранези... это нагромождение фуги пространственной. —

В исследовании «Пафос» Э. посвятил отдельную главу пространственной композиции в цикле «Темницы» итальянского гравера и архитектора Джованни Баттиста Пиранези (1720–1778). См. также исследование «Неравнодушная природа», в котором рассматривается fuga как композиционный принцип, выходящий далеко за рамки музыки.

* ...Сезанн... писал: «Le dessin et la couleur ne sont pas distincts» («Рисунок и цвет неотделимы друг от друга»)... —

Высказывание Поля Сезанна (1839–1906), ключевое для его живописной системы, приводится по книге: Leo Lerguer, «Cezanne ou le drame de la peinture», Paris, Deniel & Steel, [без даты], p. 32.

* Так сделан, например, какой-нибудь «Крах банка». Так же сделан и «Никита Пустосвят». —

«Крах банка» (1881) — картина художника Владимира Егоровича Маковского (1846–1920). «Никита Пустосвят» (1881) — картина художника Василия Григорьевича Перова (1833/34–1882). Обе хранятся в Третьяковской галерее.

С. 143

* Так, в немом еще кинематографе мы говорили об «оркестровке» типовых лиц (например, нарастание «линии» скорби, данное через крупные планы в «Травле по Вакулинчуку» и т.д.). —

Ссылка на статью 1929 года «Четвертое измерение в кино» (см. «Монтаж»).

С. 151

* ...у Дирка Боутса в картине «Сон Ильи в пустыне»... —

Дирк ван Хаарлем Боутс (ок. 1420–1475) — фламандский живописец. Его «Сон Ильи в пустыне» — верхняя часть правой створки триптиха «Таинство причащения» (1464–1467/1468), который находится в городе Лувен, в церкви Святого Петра.

* В «Поклонении пастухов» Доменико Гирландайо... —

Гирландайо — прозвище Доменико Бигорди (1449–1494), итальянского живописца флорентийской школы. «Поклонение пастухов» (1485) — алтарная картина из капеллы Сассетти в церкви Святой Троицы, одно из основных произведений художника.

* ...Мемлинг свои семь дней Страстной Седмицы размещает по улицам города. —

Ганс Мемлинг (ок. 1435–1494) — нидерландский живописец. Его панно «Страсти Христовы» (около 1470) Э. неоднократно приводит как пример simultанного совмещения разновременных моментов в одном пространстве (см., в частности, «Монтаж», с. 160).

С. 152

* ...см. книгу Поля Гзелля о Родене... —

В книге «Опост Роден. Искусство. Беседы, собранные Полем Гзеллем» («August Rodin. L'Art. Entretiens réunis par Paul Gsell», 1912, p. 91–97) приведено мнение скульптора Огюста Родена (1840–1917), что расположение фигур на картине Антуана Ватто (1684–1721) «Отправка на остров Цитеры» соответствует сложному развитию действия во времени. Э. цитирует этот анализ в книге «Монтаж» (с. 160–161).

С. 154

* ...сделано в отдельной работе, касающейся этой стороны композиции. —

Этот пример из поэмы «Руслан и Людмила» более подробно рассмотрен в этюде «Пушкин-монтажер» (см. «Монтаж», с. 276–278). Об «отказном движении» как одном из существенных принципов композиции произведения Э. писал в учебнике «Режиссура» (ИП, т. 4, с. 81–90), а также в книге «Метод» (том 1, с. 200–205). В этюде «Чет–Нечет» (1940–1946) Э. не только приводит тот же пример из Пушкина, но и дает анализ композиции японской икебаны, первоначально написанный для этого места «Вертикального монтажа», но затем перенесенный в новый текст (см. «Метод», т. 2, с. 175–177).

С. 155

* ...а друга (8) под бешеного коня. —

Далее в рукописи приведен еще один пример — анализ картины Петера Пауля Рубенса «Падающая телега» из книги Фрица Бургера «Сезанн и Ходлер». Однако в данном издании эта цитата опущена, так как она (в более полном виде и более уместном контексте) использована Э. в исследовании «Цвет» (см. с. 289–290).

С. 163

* ...писал Вагнер в разгар творческого подъема 1853 года... «Когда действуешь — не объясняешься». —

Цитата из письма Рихарда Вагнера к Францу Листу из Цюриха от 16 августа 1853. В этом году Вагнер начал работать над тетралогией «Кольцо нибелунга» и создал ее первую часть — «Золото Рейна», что позволяет его биографам считать этот год «разгаром творческого подъема».

ОПРЕДЕЛЯЮЩИЙ ЖЕСТ

Работа над этим текстом, который здесь публикуется впервые, началась весной 1939 и продолжалась до лета 1940 (автограф: оп. 2, ед. хр. 316, л. 9–15, ед. хр. 317, л. 2–2 об. и 8–51, ед. хр. 318, л. 1–42).

В мае 1939 Э. набросал план раздела о жесте для «Вертикального монтажа»:

«К истории вопроса.

Предыстория. Поиски синтеза слова и жеста (в 1920-х годах). Их непрерывность, переходящая в противополо[ж-ность] и ищущая нового единства. Единый источник — эмоция. Что эмоция для поведения, то образ для произведения (он может вылиться в любое измерение, в любое проявление).

История. Поиски этого в единстве физиологическом. Обертон. Успешное решение сего через обертон. 1) Звукоопыт «Потемкина». 2) «Эхо» в «Октябре». Звук бежит по комнатам (по анфиладе) в «МММ». 3) «Заявка». Единство в образе.

К теории вопроса. К практике. Выводы» (2–305, л. 2).

Первый пункт этого плана связывает будущий раздел о жесте с идеями о выразительном движении исполнителя, которые Э. развивал на протяжении многих лет, от статьи «Монтаж киноаттракционов» (см. «Приложение») до учебника «Режиссура» (ИГП, т. 4), а впоследствии обосновал в книге «Метод» (т. 1. с. 169–183). Второй пункт опирается на концепцию «обертон», которую провозгласила статья «Четвертое измерение в кино» и распространяла на звукозрительный контрпункт книги «Монтаж» (см. на с. 303–311 этой книги описание упомянутых в плане «звукоопытов» в немом кино). Новое исследование должно было теоретически раскрыть проблему «исходного жеста» и объяснить ее практическое разрешение на примере начальной сцены эпизода «Ледовое побоище».

В наброске от 23 декабря 1939 Э. определяет «первичный жест» как «непосредственность мысли» (1–1406, л. 55). На следующий день он пытается связать жест с интонацией, музыкой и пластикой кадра:

«Обычно [к] музыке [подходят] с интонационной стороны. Но интонация — это звучащий жест. Два конца единой лестницы. And what imports still more according [to] the principle of <И, что еще важнее, соответственно принципу> целостности[у].

Жест органически *mitmacht* «соучаствует» не как параллельно присоединяемое, но как единое. *Studiere es mal* «Исследуй это» не на слабом случае, а на энергичном. Пожла на носу или перш [имеется в виду знаменитый аттракцион в спектакле «На всякого мудреца довольно простоты» — Н.К.].

Das Bild aber «Изображение однако» («кадр») и есть такой во всю полноту жеста развернувшийся акт — больше того, [жест может развернуться] в пластическую мизансцену акта.

И кадр + звук — это повтор «слова + жест» (1–1406, л. 53).

В другой заметке он уточняет: «Жест и интонация, вытекающие из единой эмоции, — как прообраз звукозрительной структуры, вытекающей из единого образа (*сделать*)» (1–1406, л. 132).

Затем в планах исследования, посвященного звукозрительному монтажу, с жестом связывается, кроме пластического и музыкального развития кинозрелища, еще и «движение цвета» сквозь экранное изображение:

«Определяющий жест.

№1. Эта часть *very important* «очень важна»: здесь раскрыт двойной ход, которым краска прямо дедуцируема из движения — проходя через звук!!

№2. Add to this «Добавить к этому» заметки на полях Levy-Bruhl'я и танец рук, как я его понимаю».

Наконец, в заметках на тему «Пушкин и кино», призывающих к материалам «Вертикального монтажа», Э. уточняет:

«*Предпосылка.* Определяющий жест. Искусство переложения. Жест как общий *пра-язык* — и для системы словесно-образной, и для системы пластически-образных построений» (2–312, л. 4).

В этих черновых записях знаменательна тенденция преодоления ранних «лингвоцентричных» представлений об «определяющем» композиционном образе как непременно словесной метафоре. Проблематика образа воссоединяется с проблематикой прагматического мышления, частными проявлениями которого, согласно Э., являются дословесная «линейная (ручная) речь» и так называемый «танец рук» (он ссылается здесь на свои маргиналия в книге французского этнографа Люсьена Леви-Брюля «Первобытное мышление» (рус. пер. — 1930).

Видимо, лишь написав об «определяющем жесте» и «движении цвета», Э. осознал, насколько эти темы сопряжены с широким кругом обосновывающих идей и пояснительных материалов, оставшихся за рамками «Вертикального монтажа». Перед окончательной обработкой статьи и сдачи текста в печать он принял решение перенести оба раздела в исследование «Монтаж 1940», из материалов которого потом родились «Метод» и «Неравнодушная природа». Однако, хотя в этих исследованиях и затрагиваются некоторые идеи «Определяющего жеста», — раздел, выпавший из «Вертикального монтажа», сохраняет самостоятельное значение и существенно дополняет цикл статей 1938–1941 годов.

C. 166

**Восходя по эволюционной лестнице от вида к виду, мозг налагает все новые и новые пластсы все повышающегося качества умственных функций, вырабатываемых «ролью труда» в ошеломлении обезьяны.* —

Эта весьма упрощенная формулировка «закона эволюции мышления» вряд ли отражает подлинные представления о нем Э. — при том, что в его время ни структура мозга, ни «механизмы» мышления не были еще достаточно изучены. Закавыченная парафраза тезиса Фридриха Энгельса о решающей «роли труда в переходе от человекообразной обезьяны к человеку» заставляет подозревать, что этот пассаж — «кость», брошенная цензуре, как знак «философской благонадежности» всего построения. Показательно, что в книге «Метод», которую он начал писать в том же 1940-м, тщательно обходятся вопросы «роли труда».

**В свое время мы говорили о «двух слоях» сознания — логическом и чувственном. Которые в своем взаимодействии определяют диалектику художественного произведения.* —

Э. имеет в виду свой доклад на Всесоюзном творческом совещании работников советской кинематографии в 1935, где он изложил свою «Grundproblem», составившую ядро книги «Метод». В частности, Э. провозгласил в докладе: «Диалектика произведения искусства строится на любопытнейшей «двуединности». Воздействие произведения искусства строится на том, что в нем происходит одновременно двойственный процесс: стре-

мительное прогрессивное вознесение по линии высших идейных ступеней сознания и одновременно же проникновение через строй формы в слои самого глубинного чувственного мышления» («Метод», т. 1, с. 167).

C. 167

* Шопенгауэр, например, считал основой эстетики архитектуры сопротивление здания силе притяжения частей его к земле. —

Немецкий философ Артур Шопенгауэр (1788–1860) утверждал в своем основополагающем труде «Мир как воля и представление» (часть III, § 43): «...собственно борьба между тяжестью и инерцией составляет единственный эстетический материал искусства архитектуры, задача которого — самыми разнообразными способами выявить с полной ясностью эту борьбу. Оно решает ее тем, что преграждает этим недоликим силам кратчайший путь к их удовлетворению и задерживает их на окольном пути, отчего борьба становится продолжительнее и неисчерпаемое стремление сил получает многообразное зримое проявление» (пер. Ю. И. Айхенвальда под ред. Ю. Н. Попова, цит. по изд.: Артур Шопенгауэр, «Собрание сочинений в пяти томах», т. 1, М., «Московский клуб», 1992, с. 221).

* (Роль эта была почти шопенгауэровски гипертрофирована в так называемой «биомеханике», где она в теории почти целиком поглощала все остальные проблемы выразительного движения.) —

Актеры театра Вс. Э. Мейерхольда и студенты ГВЫР-Ма в 1921–1922 должны были заниматься упражнениями по биомеханике (например, «прыжок на грудь и удар ножом»), которые, как полагал Мастер, обеспечат актеру полное владение своим телом на сцене. Уже в 1923–1924 Э. противопоставил «биомеханике» свою «бимеханику» (реагирование в противоречиях). Характерно, однако, что, оглядываясь на прошлое, он предвдвлет претензии к теории, признавая несомненные достижения «биомеханики» на практике, какими они предстали перед зрителями на спектаклях «Великодушный рогоносец» (апрель 1922) или «Смерть Тарелкина» (ноябрь 1922), на котором он был режиссером-практикантом.

* ...в сложных опосредствованиях вроде бальмонтовского «Будем, как солнце»; иронически осуществленных Маяковским в странном эпизоде на Акуловой горе... —

«Будем, как солнце» (1903) — название стихотворного сборника поэта-символиста Константина Дмитриевича Бальмонта (1807–1942). Э. обыгрывает его, соединяя с мотивом визита Солнца к Поэту в фантастическом стихотворении В. В. Маяковского «Необычайное приключение, бывшее с Владимиром Маяковским летом на даче (Пушкино, Акулова гора, дача Румянцева, 27 верст по Ярославской дороге)» (1920).

C. 168

* Этим объясняет, например, доктор Бёкк полное отсутствие цветообозначений и цветоописаний в древнейших эпосах индусов и евреев (Библия), в «Илиаде» и «Одиссее». —

Доктор Ричард Морис Бёкк (Richard Maurice Bucke, 1837–1902) — канадский филолог, издатель и комментатор сочинений Уолта Уитмена. Э. сделал в рукописи пропуски для цитат после этого и следующего предложений, однако выписки отсутствуют.

* Фасцинация рисунков blanc et noir, например, Валлотона или Мазереля... —

Феликс-Эдуар Валлотон (1865–1925) — французский художник швейцарского происхождения, создававший гравюры на дереве, мастерски обобщая формы и стилизуя черные плоскости или штрихи с белыми (см. о нем у Э. в книге «Метод», т. 2, с. 409–411). Франц Мазерель (Мазерль, 1889–1972) — бельгийский график и живописец, автор близких к экспрессионизму серий ксилографий — трагических «романов в картинках» о жизни и труде бедняков, об ужасах войны, о «крестном пути человека».

C. 169

* Резкие колористические рецидивы... потому, пожалуй, яркое свидетельство. —

После этих слов в рукописи — фраза «Интересны также соображения Бёкка о постепенной дифференциации цветов» и пропуск для цитаты.

* Об этом многое написано Н. Марром, называющим эту речь — линейной речью. —

Академик Марр полагал жесткую форму древнейшей формы речи. Э., занимаясь вопросом выразительного жеста в театре и кино, обратился не только к гипотезам Марра, но и к наблюдениям антропологов, в частности, французца Люсьена Леви-Брюля и американца Франца Гамильтона Кашинга, чью статью «Язык рук» он изучил (см. «Метод», т. 1, с. 88 и 93, т. 2, с. 318, 397 и 431).

C. 170

* В интересной книге «Die Sprache der Bienen»... — Книга «Язык пчел» излагает открытие немецкого физиолога и этолога Карла фон Фриша (1886–1982), который расшифровал «танец пчел» как механизм передачи ими информации.

* ...это важнее, чем когда-либо. —

На этой фразе текст обрывается. Судя по тексту следующего фрагмента, далее должны были идти рассуждения о трудностях мобилизации синэстетических способностей в творческом процессе.

C. 171

* Об этом писал еще Бодлер. —

После этой фразы, как и после следующей, в рукописи сделан пропуск для высказываний французского поэта Шарля Бодлера (1821–1867), но сами цитаты из его многочисленных эссе об искусстве не приведены.

* И в этом ошибался еще Рембо, считавший, что художник должен себя искусственно «сводить с ума»... —

В письмах-манифестах, которые Рембо написал своим приятелям Изамбару и Полю Дементи соответственно 13 и 15 мая 1871, излагалась концепция новой поэзии как проявления «безумства» поэта-ясновидца. В частности, Рембо утверждал: «Я говорю, что надо быть ясновидцем, стать ясновидцем. Поэт становится ясновидцем в результате долгого и строго обдуманного <raisonné> расстройств всех своих чувств. Он старается испытать на себе самое все виды любви, страдания, сумасшествия, он вбирает в себя все яды и оставляет себе из них квинтэссенцию. Это непередаваемая мука, перенести которую можно лишь при высочайшем напряжении всей веры и с нечеловеческими усилиями,

мука, делающая его страдальцем из страдальцев, преступником из преступников, отверженцем из отверженных, но, вместе с тем, и мудрецом из мудрецов. Он ведь познает *неведомое*, и, если бы даже, сойдя с ума, он в конце концов утратил понимание своих видений, ему все-таки удалось созерцать их воочию!» (перевод Бенедикта Лившица, цит. по изд.: Ж.М.Карре, «Жизнь и приключения Жана-Артура Рембо», «Петербург — XXI век», 1994, с. 48–49).

* Тут процессом переживаешь то, что является основным законом самой природы произведения. —

Далее помета в автографе: «Citér». Однако не совсем ясно, что именно Э. собирается здесь цитировать.

* ...найти таинственную связь с A–A, и B–B, о которой мы говорили выше. —

См. «Вертикальный монтаж», с. 94.

C. 172

* ...князь Сергей Волконский в предисловии к одной книге, речь о которой будет впереди. —

Князь Сергей Михайлович Волконский (1860–1937) — театральный деятель, теоретик искусства, с 1899 по 1901 — директор Императорских театров, автор работы «Ритмическая гимнастика» («Листки Курсов ритмической гимнастики», 1913, № 1) и книги «Выразительный человек». Он перевел на русский язык и издал со своим предисловием книгу «Искусство и жест» (СПб., «Сириус», 1911) Жана д'Удина, о которой Э. подробно пишет ниже.

C. 173

* ...таких интересных картин, как «Депутат Балтики» или «Щорс»? —

«Депутат Балтики» (1937) — психологическая кинодрама Александра Зархи и Иосифа Хейфица с Николаем Черкасовым в роли профессора Полежаева, образом которого был выдающийся ученый К.А.Тимирязев. «Щорс» (1939) — кинопоэма Александра Довженко о полководце Николае Александровиче Щорсе (1895–1919), который во время гражданской войны на Украине успешно командовал отрядами Красной Армии в битвах против германских интервентов, петлюровцев и поляков.

* Если в первом случае [дело] — в движении самого предмета, то во втором — в движении глаза по его линии. —

Более подробно об этом см. у Э. в «Заметках о линии и орнаменте» («Метод», т. 2, с. 431–432).

* ...вопрос в окончательном виде всегда сводится к движению (Плеханов). —

Э. имеет в виду историко-философские труды российского марксиста Георгия Валентиновича Плеханова (1856–1918), в частности, «К вопросу о развитии монистического взгляда на историю» (1895).

Ганс фон Бюлов (1830–1894) — немецкий пианист, дирижер, композитор и критик, близкий друг и убежденный сторонник Рихарда Вагнера.

C. 174

* В тот возраст, когда юноше пристало увлекаться Новалисом, Шатобрианом или Вальтер Скоттом и прочей романтикой, — мой нрав во многом определяли Бернард Шоу («Шоколадный солдатик») и Шопенгауэр. —

Поэтические произведения Новалиса «Гимны к ночи», «Духовные стихи» и его роман «Генрих фон Офтердинген» были проникнуты «магическим идеализмом». Франсуа Рене де Шатобриан (1768–1848) — французский писатель-романтик. Его сочинения (в частности, дилогия «Гений христианства», состоящая из повестей «Атала, или любовь двух дикарей» и «Рене, или следствия страстей») проповедовали силу любви и веры, способных обуздать гибельность страстей. Эти писатели, как и автор исторических романов Вальтер Скотт (1771–1832), входили в обязательный «круг чтения» благовоспитанных мальчиков из «хороших семейств». Джордж Бернард Шоу (1856–1950) — английский драматург, критик и публицист, один из создателей «драматургии идей», проникнутой едким критицизмом по отношению к обществу, парадоксальным остроумием и эксцентризмом фабулы, персонажей и языка. Его пьеса «Оружие и человек» («Arms and the man», 1894) была переведена на русский язык и ставилась под названием «Шоколадный солдатик». Ею, как и сочинением философа-пессимиста Артура Шопенгауэра «Мир как воля и представление» (1819), Э. увлекался в годы гражданской войны. В мемуарной главе «[Формулы жизни] он вспоминал о самых сильных впечатлениях юности:

«Третьим впечатлением был «Шоколадный солдатик» Бернарда Шоу в очень нежные, романтические и героические настроенные годы — беспощадностью иронии, казалось бы, навсегда остудивший юношески пламенную тягу к пафосу. А потом всю жизнь я волок героико-патетическую ямку экранных «полотен» героического стиля... Здесь может воспоследовать описание сцены моего посещения Бернарда Шоу в Лондоне в 1929 году, завершившегося посылкой (им) мне радиogramмы, застигнувшей меня в самом центре Атлантического океана на путях в САСШ и предлагавшей мне ставить «Шоколадного солдатика» в кино «при условии сохранения полного текста в совершенно неискаженном виде». <...> Великая черта этого предложения, исходившего от человека, наотрез и ни за какие деньги никому до того не дававшего права на киноинсценировку его произведений» (МЕМ, т. 2, с. 290).

О влиянии философии Артура Шопенгауэра на свое формирование Э. пишет в других мемуарных главах — «Книги в дороге» и «[Почему я стал режиссером]» (МЕМ, т. 1, с. 308, 322 и т. 2, с. 17).

* Культ Хеллерау и его системы ритмической гимнастики, преклонение перед ее магом и волшебником Жак-Далькрозом и перед Айседорой Дункан меня не заразили. —

Хеллерау — городок близ Дрездена, где в 1911–1914 швейцарский музыкант и педагог Эмиль Жак-Далькроз (настоящее имя — Якоб Далькес, 1865–1950) преподавал свой метод в специальной школе. Основываясь на этом методе, князь Волконский в 1910 организовал в Петербурге специальную школу воспитания выразительного ритмического движения, просуществовавшую до 1914. В начале 1920-х занятия по «ритмогимнастике» возобновились и в Петербурге, и в Москве (см. об этом обзорную статью Веры Гринер и Марии Трофимовой «Ритмика Далькроза и свободный танец в России 20-х годов» в альманахе «Мнемозина», вып. 1, М., «ГИТИС», 1996, с. 124–148).

Э. иронически относился к методу Жак-Далькроза и к деятельности князя Волконского по пропаганде «ритмической гимнастики». В мемуарной главе «Как я учил-

ся рисовать» он пишет о «закрепшейся» в ГВЫРМе «ритмике»:

«...я назвал бы это праздное занятие, преподаваемое последышами порочной системы Далькроза, метрикой...». Наряду с «культым» этого метода в России в конце 1910—начале 1920-х распространилось увлечение «босоножкой» Айседорой Дункан (1878–1927) и ее «свободным танцем», пластика которого должны были определяться «внутренним эмоциональным импульсом», а не условными движениями и жестами классического балета.

С. 175

* Шлегель: «Статуи переходят в картины... — быть может, когда-нибудь отличная церковная музыка вознесется в воздух в виде собора?» —

Высказывание немецкого критика и философа, как и предшествующая цитата из романа Бальзака, почерпнуто Э. из книги И.И. Лапшина «Заветные думы Скрябина» (Петроград, «Мысль», 1922, с. 24), где рассказывается о «синестетических проектах» русского композитора.

* ... (А.Н. Островский, «Записка о театральных школах»). —

Э. во многих трудах и на лекциях во ВГИКе ссылался на это высоко ценившееся им программное выступление Александра Николаевича Островского (1823–1886), представленное драматургом театральной общности в 1882 (см.: А.Н. Островский, «Полное собрание сочинений в 12 томах», т. 10, М., «Искусство», 1978, с. 148).

* ... реальное звучание жеста — см., например, «Терменвокс» и другие аппараты Термена — хотя бы «звучащую площадку», показанную в 1932-м году на концерте в Нью-Йорке. —

«Terpen-Vox» — первый в мире электромузыкальный инструмент, который в 1917–1920 сконструировал Лев Сергеевич Термен (1896–1993). При игре на этом инструменте нетемперированные музыкальные звуки извлекались приближением и удалением руки к металлическому контуру, соединенному с собранными по определенной схеме электролампами. В 1932 Э. присутствовал в Нью-Йорке на концерте, на котором Термен (живший с 1927 по 1938 в США) демонстрировал новые модели своих инструментов.

* ... (см. «Как делать стихи» Маяковского). —
Э. цитирует это эссе, написанное поэтом в 1926, в исследовании «Цвет».

* ... Вагнер пишет, что «музыкальное и поэтическое искусство становятся понятными... лишь через танцевальное искусство». —

Рихард Вагнер в своем теоретическом труде «Прозвишение искусства будущего» (1849; современный пер. см. в сб.: Рихард Вагнер, «Избранные статьи», М., «Искусство», 1978, с. 168–177), в разделе II («Артистический человек и искусство, выражающее его непосредственно») посвятил роли и месту танца в системе искусств специальную главу «Танец».

С. 176

* Для них это положение... безусловно верно. —
После этой фразы в рукописи (л. 49) зачеркнут абзац, свидетельствующий, что первоначально текст об

«определяющем жесте» должен был предшествовать анализу «вертикального монтажа» в фильме «Александр Невский»:

«И наглядность этого положения мы иллюстрируем на отрывке звукозрительного монтажа «Александра Невского», в своих наиболее впечатляющих частях смонтированного именно согласно изложенному принципу. ([Педовое побоище.] 5-е апреля 1242 года)».

* ... такой уважаемой персоны, как отец Тристрама Шенди. —

Далее Э. цитирует иронический роман английского писателя-сентименталиста Лоренса Стерна (1713–1768) «Жизнь и мнения Тристрама Шенди, джентльмена» (1760–1767), представляющий собой пародию на бытовую биографию и вместе с тем на рационалистическую, псевдонаучную схоластику.

С. 177

* ... «В начале было Слово»... —
Первая фраза «Евангелия от Иоанна».

* ... из «Брюха Парижа» Золя. —

Название этого романа Эмилем Золя (1840–1902) ныне переводится как «Чрево Парижа» (1873).

С. 178

* ... вплоть до новейших современных систем. —
Далее в рукописи — ссылка на некую книгу, выпущенную лондонским издательством «Faber & Faber», однако Э. не вспомнил ни ее названия, ни года издания.

С. 179

* ... Красный (Hochroth) — Труба... —
В рукописи — приписка: «См. ниже высказывание Бёклина». Э. приводит эту цитату в «Вертикальном монтаже» (см. с. 110).

* Подобная детализация... напоминает схожий эксперимент, который производит Werner в книге «Sprachphysiognomik». —

Э. оставил место для цитаты из книги Хайнца Вернера «Физиогномика речи», где рассказывается о различном эмоциональном восприятии и соответствующем интонировании трех разных произношений по-немецки слова «зеленый»: grün, grien, grün. В автографе пробел сопровождался примечанием: «Может быть, эту страницу перенести к вопросу движения, показав стык [явлений] «движение-цвет» as a theme for itself <как самостоятельную тему>». См. об этом ниже «Движение цвета».

* ... через механизм подражательного Laut-Bild... —
Тема звукоподражательных слов (Laut-Bild — буквально по-немецки «звучащая картина»), в которых Э. видел «эмбриональный творческий акт» ранних стадий мышления, затрагивается в книге «Метод» (т. 1, с. 211).

* ... в древних языках... вторящих каждому оттенку одного и того же движения-действия. —

Далее в рукописи фраза: «Привожу образчик из словаря-грамматики языка древних майя с полуострова Юкатан» и пропуск для цитаты.

С. 180

* ... впечатления от мастерства одного из величайших магов экрана — Уолта Диснея, который, как и

другой Уолт — Уитмен, один из величайших американцев в области искусства. —

Э. посвятил «магии» Диснея целое эссе (см. «Метод», т. 2), о мастерстве и идейной устремленности поэта Уолта Уитмена подробно писал в книге «Монтаж». Ниже упоминаются серия короткометражных фильмов Диснея о мышонке Микки (Микки Маусе), выходившая со второй половины 1920-х, и комедийные миниатюры на популярные музыкальные темы под общим названием «Silly Symphonies», первой из которых был «Танец скелетов» (1929).

С. 180–181

* ...«поретки от литографии» — Гаварни рядом с именем «Микеланджело карикатуры» — Домье. —

Э. называет французского графика Поля Гаварни (настоящее имя Сюльпис Гийом Шевалье, 1804–1866) «пореткой» («содержанкой»), имея в виду не столько «вторичность» его художественных приемов, сколько ограниченность тематики и стиля его литографий. Рисунки Гаварни часто передают живой и юмористический взгляд на современную жизнь Франции, но редко поднимаются до общезначимого обобщения и мифологической образности, как карикатуры Оноре Домье. Исползованное здесь сравнение Домье с Микеланджело Буонарrotти принадлежит Бальзаку, который, обратив внимание на карикатуры художника в журнале «Шаривари», сказал: «У этого молодца под кожей мускулы Микеланджело!» (цит. по книге: Arsène Alexandre, «Daumier, l'homme et l'oeuvre», Paris, ed. Laurens, 1888, p. 9). Характерно, что художник «барбизонской школы» Шарль Франсуа Добиньи, увидев фрески Микеланджело, воскликнул: «Это как Домье!» (см.: Н.Яворская, «Оноре Домье», изд. Ленинградского областного союза советских художников, 1935, с. 49 и 116).

С. 184

* Шюре, встречавшийся с ним... —

Эдуард Шюре (1842–1929) — французский писатель, ученый и философ-мистик. Между 1865 и 1876 неоднократно встречался с Рихардом Вагнером, сильнейшее влияние которого сказалось как на драмах Шюре, так и на его мечтаниях о будущем сценического искусства, которые он определял как «Театр Души» («Le Théâtre de l'Âme»). Э. ссылается на книгу Эдуарда Шюре «Рихард Вагнер и его музыкальная драма», которая вышла на русском языке в переводе баронессы Н.М.Розен (издание товарищества М.О.Вольф, СПб.–Москва, 1909).

* Fr. Nietzsche, «Der Fall Wagner» — «Вагнер как явление», 1888... —

Известнейшее философско-критическое эссе Фридриха Ницше цитируется в русском переводе Н.Попилова, который был впервые опубликован в издании: Ф. Ницше, «Вагнер как явление. Ницше contra Вагнер», СПб, 1907. В современных изданиях печатается тот же перевод под заглавием «Казус Вагнер. Проблема музыканта» (см.: Фридрих Ницше, «Сочинения в 2-х томах», т. 2, М., «Мысль», 1990).

С. 186

* Статья «Волпошение мифа», откуда все цитируемые описания. —

Статья вошла в состав книги «Метод» (т. 2, с. 192–225).

* ...по описаниям Карла Зимрока в его исследовании нордической мифологии... —

Э. цитирует исследование «Эдда» немецкого филолога Карла Зимрока (1802–1876).

С. 188

* Вагнер пишет Матильде Везендонк... —

Матильда Везендонк (урожденная Люнемайер, 1828–1902) — писательница, возлюбленная Рихарда Вагнера, на стихи которой композитор написал цикл песен «Wesendonck-Lieder». Вышла замуж за богатого купца Отто Везендонка (1815–1876). Переписка с Матильдой Везендонк за 1853–1871 является одним из ценнейших источников сведений о творческой биографии Вагнера.

С. 191

* ...картины Э. Дега («Балетная звезда»). —

См. также анализ пастели Эдгара Дега «Звезда» (около 1876) в эссе [«Купальщицы Дега»] («Метод», т. 2, с. 340).

С. 193

* Она тонко проведена в инсценировке Волкова. Она прекрасно выведена у Леонова в пьесе. —

Николай Дмитриевич Волков (1894–1965) — театровед и драматург, в 1935 создавший драматическую композицию по роману Л.Н.Толстого «Анна Каренина», которую поставили во МХАТе в 1937 Владимир Иванович Немирович-Данченко (1858–1943) и Василий Григорьевич Сахновский (1886–1945). Пьеса Леонида Максимовича Леонова (1899–1994) «Волк» была написана в 1938 и в следующем году поставлена в Малом театре Ильей Яковлевичем Судаковым (1890–1969).

С. 195

* ...какого-то Шеллиевского Spirit of Nature... —

Английский поэт-романтик Перси Биши Шелли (1792–1822), отрицая существование Бога-творца, признавал некий Дух Природы, который управляет Необходимостью и в согласии с которым совершается все на свете. Впервые изложил свою концепцию в философской поэме «Королева Маб» (1813), написанную в жанре «видений».

С. 196

* ...[Фр. Энгельс, «Ландшафты»] — «Telegraph für Deutschland», 1840. —

Очерк Фридриха Энгельса, первая публикация которого состоялась в «Телеграфе для Германии», печатном органе просветительского общества «Молодая Германия», цитируется по изданию: К.Маркс и Ф.Энгельс, «Сочинения», т. II, с. 55–57.

Фра Беато Анжелико (прозвище Фра Джованни да Фьезоле, в миру Гвидо ди Пьеро, 1395/1400–1455) — флорентийский художник-монах, один из корифеев живописи Ренессанса, в своих фресках сохранивший некоторые черты раннехристианского и средневекового искусства.

С. 198

* ...добрый старый Эли Фор... —

Эли Фор (1873–1937) — французский искусствовед и эссеист, автор монументальной «Истории искусства» (1909–1921) и философского труда «Дух форм». С ним Э. встречался в Париже в 1930 и в Мексике в 1931.

ДВИЖЕНИЕ ЦВЕТА

Автограф раздела хранится ныне в материалах исследования «Монтаж 1940» (оп. 2, ед. хр. 319, л. 1–23). На русском языке текст был впервые обнародован в КЗ (№ 36/37, с. 122–144). До этого он печатался в переводе на французский язык в составе сборника теоретических статей Э. «Le mouvement de l'art» <«Движение искусства»>, Paris, «Les Editions du Cerf», 1986, p. 51–75.

Текст предназначался для исследования «Вертикальный монтаж», но был из него вынут автором (об его истории и первоначальном контексте см. в комментариях к «Определяющему жесту»).

Понятие «движение цвета», давшее тексту название, многозначно, как это часто бывает в теоретических построениях Э. Оно связано и с развитием понимания цветовой образности сквозь столетия, и с движением этой образности через разные искусства (об этом более подробно говорится в «Вертикальном монтаже» и в исследовании «Цвет»). Однако оно причастно еще одной постоянной у Э. теме. Цвет у него трактуется не как натуралистическая или декоративная раскраска предметного мира, а как эмоционально-метафорическая стихия, способная стать самостоятельным «голосом» в полифонической композиции фильма, который движется в контрапункте с сюжетом, психологической эволюцией персонажей, пластическим развитием кадров и музыкой. Именно это движение является для Э. смысло- и структурообразующим в кино.

Теоретическая концепция, развитая здесь Э. еще до того, как он начал снимать на цветной пленке, была практически проверена им во второй серии фильма «Иван Грозный» — в построении композиции эпизода «Пир в Александровой слободе» (см. ниже, в исследовании «Цвет», авторский «пост-анализ» этой единственной цветовой композиции, которую Э. успел снять).

C. 201

* Так, если угодно, в известной мере построена «Мать» Горького в постановке Пудовкина... —

Экранизация одноименной повести А.М.Горького, которую Пудовкин осуществил в 1926 на киностудии «Межрабпомфильм» вместе со сценаристом Натаном Абрамовичем Зархи (1900–1935) и оператором Анатолием Дмитриевичем Головиной (1900–1982), стала вторым, после «Броненосца «Потемкин», советским фильмом, получившим мировое признание. Упомянутый ниже актер Николай Петрович Баталов (1899–1937) исполнял роль Павла Власова.

* ... (черна же, например, тюрьма в «Максима»). —

Имеется в виду фильм «Юность Максима», который в 1935 на киностудии «Ленфильм» поставили режиссеры Григорий Михайлович Козинцев (1905–1973) и Леонид Захарович Трауберг (1902–1990) и снял оператор Андрей Николаевич Москвин (1901–1961).

C. 202

* ... немой фильм Любича «Веер леди Уиндериш». —
Немецкий режиссер Эрнст Любич (1892–1947), с 1923 работавший в Голливуде, экранизировал сатирическую комедию Оскара Уайльда «Веер леди Уиндериш» в 1925.

C. 207

* Впрочем, кому какое дело, на какие мысли меня наводит Пушкин! —

Эта фраза, странная в контексте теоретических размышлений, знаменательна в творческо-биографическом. Она таит в себе одну из драматических коллизий в творческой биографии Э. — нерезализованность его первого цветного кинозамысла «Любовь поэта», который относится к тому же 1940 году. Фабула фильма должна была строиться на истории «потаненной любви» Пушкина к Е.А.Карамзиной, но истинным сюжетом являлся бы неизбежный конфликт Поэта и Царя.

C. 208

* Всеволод Вишневский тоже имеет детские воспоминания, связанные с тою же Ригой... не эти ли воспоминания... .. в «Мы из Кронштадта»? —

Драматург Всеволод Витальевич Вишневский (1900–1951), родившийся в Петербурге, в детстве бывал с родителями в Риге. Написал в 1933 сценарий «Мы из Кронштадта», который в 1936 поставил на киностудии «Ленфильм» режиссер Ефим Львович Дзиган (1898–1981).

* ... один из лучших эпизодов «Большого парада» Кинга Видора... —

«Большой парад» («The Big Parade», 1925) — американский антивоенный фильм, один из шедевров режиссера Кинга Видора (1894–1982).

C. 210

* ... (см. рукопись Онегинского сборника)... —

Имеется в виду автограф А.С.Пушкина «Новый Тарквиний» (первая редакция поэмы «Граф Нулин») из собрания коллекционера А.Ф.Онегина, датированный 13 декабря 1825 года. Впервые обнародованный в журнале «Вестник Европы», 1887, № 2, с. 882–887, он был воспроизведен М.Л.Голфманом в книжке «Неизданный Пушкин» (П., 1922, с. 42–60), по которой и цитируется здесь. Пунктуация выправлена по изданию: А.С.Пушкин, «Полное собрание сочинений», т. 5, изд. Академии наук СССР, 1948, с. 170.

C. 213

* Такой кусок снят у Ромма... .. в «Пенине в 18-ом году»... —

Ссылка на фильм режиссера Михаила Ильича Ромма (1901–1971) «Ленин в 1918 году», снятый на киностудии «Мосфильм» в 1939.

* «Кончая главу о сюжете... .. он станет заемным у Пушкина каламбуриком». —

Цитата из книги: Андрей Белый, «Мастерство Гоголя», М.—Л., 1934, с. 113.

C. 214

* «Красочные восприятия Гоголя... .. от жизни обрза». —

Там же, с. 118.

* ... «... белое — черное — серое... .. светотень...» —
Там же, с. 122.

C. 215

* Вечер дня этой повздки вспоминает Антуан... —
Андре Антуан (1858–1943) — французский режиссер, актер, теоретик театра. Организатор Свободного театра (1887–1894) и Театра Антуана (1897–1906), руководитель театра «Одеон» (1906–1914), он оказал боль-

шее влияние на развитие всего сценического искусства Европы. Э. извлек его высказывания из сборника: Андре Антуан, «Дневники директора театра, 1887–1906. О театре. Свободный театр», М.–Л., 1939, с. 116, — который является сокращенным переводом нескольких его книг. В приведенной цитате упоминается ранняя пьеса Эмиля Золя «Мадлена» (1865), поставленная Антуаном в Свободном театре в 1889.

C. 216

* «Великий мастер изображает музыкой текст... одна и та же тема сообразно случаю (р. 203, 204, 207). —

Э. цитирует книгу мыслителя, теолога, миссионера, врача, органиста и музыковеда Альберта Швейцера (1875–1965) по ее ранней французской версии, изданной в 1911 году. Более поздний и более полный вариант этого классического труда см. на русском языке: Альберт Швейцер, «Иоганн Себастьян Бах», перевод Я.С. Друскина, М., 2002.

* ...например, «Dies irae» в «Страстях»... —

Неточность Э. «Dies irae» («День Гнева») — начальные слова части католической мессы или реквиема, «Страсти» же Иоганна Себастьяна Баха построены на текстах Евангелий и не содержат подобной «апокалиптической» части. Однако в «Страстях» Бах действительно «извлекает из двух слов» грандиозные построения хором, сопровождающих повествование о муках и крестном подвиге Иисуса Христа.

C. 218

* На Елизаветинскую драму оказали решающее влияние драмы Сенеки и моральные теории Макиавелли. —

Луций Анней Сенека-младший (около 4 до н. э. — 65 н. э.) — римский философ и писатель, трагедии которого повлияли на драматургию Шекспира и его современников. Ниже Э. упоминает «тем Ореста» из трагедии Сенеки «Агамемнон». Никколо Макиавелли (1469–1527) — итальянский государственный деятель, историк, писатель, драматург, автор трактата «Государь» (1513), комедий «Мандрагора» (1520) и «Клиция» (1525).

* ...через основные пьесы Вебстера, Турнера, Мидлтона и т. п. —

Джон Вебстер (Уэбстер, 1570/80–1625/34) — один из ведущих драматургов Елизаветинской эпохи (Э. писал о его трагедии «Белый дьявол» в «Метод»).

Сирил Тёрнер (Турнер, 1575?–1626) — драматург, автор «Трагедии мстителя».

Томас Мидлтон (1570–1627) — драматург и публицист, автор сатирической пьесы «Партия в шахматы» (1625), направленной против английского абсолютизма, и «драм ужасов» («Женщины, остерегайтесь женщин», 1627, и др.).

* ...эта же схема пронизывает «Тайны Парижа» Э. Сю, на том же строится многотомная серия романов о Рокамболе... —

Название многотомного авантюрно-сентиментального романа Эжена (Мари Жозефа) Сю (1804–1857) переводится сейчас как «Парижские тайны» («Les mystères de Paris», 1842–1843).

Рокамболь — основной персонаж серии криминальных романов Пьера Алексиса Понсон дю Террайля (1829–1871).

C. 219

* ...не говоря уже о «Кири Элейсон'ах»... — «Kyrie Eleison» (греч.) — «Господи, помилуй», начальные слова молитвы, давшие название соответствующей части реквиема или мессы.

* ...старофранцузское «Житие св. Алексиса», датируемое XI столетием. —

Далее в рукописи — пропуск для цитаты, которая, однако, не приведена. В «Житии Святого Алексиса», которое датируется ныне X веком (согласно его изданию: «La Vie de Saint Alexis», poème du X-ième siècle, Librairie Honoré-Champion éditeur, Paris, 1972), lamentации матери и супруги святого построены на повторах слов «горесть», «печаль» и т.п. в окончаниях целого ряда стихотворных строк (см. об этом подробнее: «Монтаж», с. 314–315).

На той же странице автографа приписана фраза: «Вариации» же в этой части монолога состоят из того, кто именно из строки к строке взывает к мести. Она явно относится не к «Житию», а к «Подлинной трагедии Ричарда Третьего», и отражает намерение Э. цитировать этот «прообраз» трагедии Шекспира.

На отдельном листке Э. сделал к этому же месту статьи выписку из американского журнала «Life» (May 6, 1940): «Реклама [автомобиля] Chevrolet: «Eye it... Try it... Buy it... <Взгляни на него... Испытай его... Купи его...>». И приписал к ней: «Реклама пользуется самыми basic <базисные> воздействия».

C. 219-220

* ...в лице Каролины Спёрджен (Caroline Spurgeon, «Shakespeare's Imagery And What It Tells Us», Cambridge, 1935). —

Каролайн (Каролина) Спёрджен (1896–1928) — филолог, первая женщина-профессор в Англии, заведующая кафедрой английской литературы Лондонского университета. Э. высоко ценил ее книгу «Образность Шекспира и о чем она говорит нам», экземпляр которой, заполненный многочисленными маргиналиями и отметками, сохранился в его библиотеке. Он неоднократно использовал наблюдения и выводы Каролайн Спёрджен в своих трудах, в частности, в книгах «Монтаж» (главы «Монтаж у Шекспира» и «Плательность метафоры») и «Метод».

C. 223

* Это — Ван Гог. —

Цитируя письма Винсента Ван Гога, Э. пользовался не только их изданием на русском языке в переводе Н.М.Щекотова: Винсент Ван Гог, «Письма в двух томах», М.–Л., «Academia», 1935. В его библиотеке сохранились французское и немецкое издания писем: «Lettres de Vincent van Gogh a Emil Bernard», publiées par Ambroise Vollard, Paris, 1911 и Vincent van Gogh, «Briefe an seinen Bruder», verlegt bei Paul Cassier in Berlin, 1914. Иногда Э., не удовлетворенный напечатанными переводами, сам заново переводил письма (о неточностях изданного тогда текста и о проблеме понимания мыслей художника см. заметку от 23 ноября 1946 на с. 551–553 этого тома).

ЦВЕТ

Автограф основного корпуса текста занимает в архиве семь папок (оп. 2, ед. хр. 280–286). К ним примыкают еще шесть папок (ед. хр. 287–292) со вставками и

выписками цитат, а также с набросками, наиболее значительные из которых печатаются ниже, в разделе «Приложения». Самые ранние из этих материалов написаны летом—осенью 1946, последняя заметка датирована 10 февраля 1948 — последним днем жизни Э.

Предыстория исследования «Цвет» длилась больше десятилетия.

Первое теоретическое изложение своей «цветовой концепции» Э. предпринял в книге «Монтаж» (1937), в которой глава «Звук и цвет» начинается «основным тезисом»: «Проблема разрешения вопроса звукозрительного монтажа есть проблема... цвета в кино» (с. 379). Развивая положения этой главы, он пишет в 1939 два раздела о цвете — «Желтая рапсодия» и «Движение цвета» — для «Вертикального монтажа» (см. выше).

29 мая 1940 газета «Кино» печатает публицистическую статью Э. «Не цветное, а цветовое», в которой он, подчеркивая неизбежность прихода цвета в кино, предостерегает от «раскрашенного и расписного» экрана, от «размазанных открыток» в «технически ослепительных по совершенству образах американского кино» и противопоставляет им «цветовую стихию» как самостоятельную и равноправную сферу образности. Это выступление было связано с намерением снимать после «Александра Невского» фильм в цвете. Еще 4 марта 1940 Э. нарисовал раскадровку монолога Бориса Годунова «Достиг я высшей власти...» для экранизации в цвете трагедии А.С.Пушкина (см. ее факсимильное воспроизведение и расшифровку в журнале «Искусство кино», 1959, № 3, с. 111–130). Почти сразу же он решает, что покаяние царя-убийцы может стать одной из кульминаций историко-биографического фильма о Пушкине «Любовь поэта», и делает ряд сценарных и графических набросков к новому проекту (см. КЗ, № 42, с. 28–73). Однако техническое несовершенство советской киноленты заставляет перенести реализацию фильма о судьбе поэта на будущее (см. ниже письмо к Ю.Н.Тынянову и комментарий к нему).

Замысел своей первой попытки цветовой драматургии Э. изложил в эссе «Неотправленное письмо», вошедшее затем в «Мемуары», целый раздел которых посвящен истории «встреч» с цветом и его «освоения» (см. MEM, т. 2, с. 170–238). Туда же были включены «Три письма о цвете», поначалу задуманные как приложение к исследованию «Неравнодушная природа». Э. писал их в июле–августе 1946, одновременно с работой над «Мемуарами», и обе рукописи незаметно для самого автора переплелись как по материалу, так и по стилю. 20 августа Э. заметил, что «Три письма о цвете» будут уместнее в автобиографической книге: «...они стали всем, чем угодно, кроме того, чем они были предназначены быть, и сейчас вместо Anhang «приложения» к «Неравнодушной природе» они ложатся в груды «freie Einfälle <вольных размышлений>», заносчиво обозначаемых «Мемуары!» В них все же больше всего о том, как, через какие ассоциации, наводящие образы, и впечатления, и воспоминания о прежних работах, шел я к разрешению сцены пира в «Грознам» (MEM, т. 2, с. 214).

Вероятно, по этой причине возникла необходимость в новом эссе о цвете в кино. Оно должно было теоретически обобщить практический опыт работы с цветом во второй серии «Ивана Грозного» и вместе с тем дополнить начатое весной 1945 исследование «Неравнодушная природа» с его темой «судеб монтажного контрапункта на новом этапе», где проблема цвета была едва затронута.

Основная часть «Цвета» была написана в ноябре 1946 — январе 1947. В апреле–мае 1947, а затем эпизодически на протяжении года Э. возвращался к тексту, делая вставки с дополнениями и уточнениями, но стилистически текст не правил. Видимо, в обстановке «холодной войны» оставалось все меньше надежд на публикацию исследования. Не только его концепция, но и примеры из творчества упоминаемых художников не соответствовали обстановке нарастающей «борьбы с космополитизмом и низколоплетством перед Западом» и кампании «защиты реализма от чужеродных влияний». Возможно, поэтому Э. не торопился завершить и стилистически отшлифовать текст эссе.

В рукописи отсутствует титульный лист с заглавием. Однако большинство глав и заметок имеет авторскую помету «Цвет» (лишь на некоторых заметках надпись «О цвете»), что и стало основанием для названия эссе в данном издании. На отдельном листе записан эпиграф — цитата из «Учения о цвете» Гёте — с указанием: «Motto к Цвету».

Впервые текст эссе был напечатан в ИП (т. 3, с. 500–567) под заголовком [«Из неоконченного исследования о цвете»] с многочисленными купюрами (в том числе была сокращена целая глава об Эдгаре По). В таком виде эссе стало источником для переводов на французский, немецкий, итальянский и другие языки. В настоящем издании большинство сокращений восстановлено, вставлены почти все пропущенные цитаты, существенно пополнены комментарии.

ВЯТСКАЯ ЛОШАДКА

В основу первой главы легла дневниковая заметка «The Spotted Little Horse» от 29 сентября 1946 (2–1175, л. 57–60), начинающаяся словами: «Возникло так. У меня в гостях Effel. Говорим о Диснее. Спрашивает, что делается у нас. (Ему предлагало делать мульты [коллорабационистское правительство] Vichy <Виши>! — отсбавировал). Жалуюсь ему, что у нас копиисты Диснея и нет поисков в национальном фольклоре. «Как, par exemple <например>, вятские игрушки?» — говорит он, глядя на мои игрушки над постелью. — Вот именно... Сегодня (и вчера) думаю о моем вольном беге «цветовой стихии» сквозь фалангу изображений так, как это делает музыка. If taken «Если взять» буквально, должно бы дать хороший комизм — хорошее мульты. Гляжу на мой [этюд] «Spotted Little Horse», and there we are <«Лошадка в яблоках», и вот что мы имеем>...». Далее Э. зарисовал ряд «кадров» воображаемого мультфильма с пояснениями на английском языке, что дапо импульс начавшейся в октябре–ноябре 1946 работе над эссе.

С. 229

Жан Эффель (настоящее имя Франсуа Лежен, 1908–1982) — французский график, карикатурист. Упоминаемая Э. серия рисунков, которая вошла в получивший всемирную известность альбом «Сотворение мира» (1945), была издана на русском языке в Братиславе в 1962 под названием «Роман Адама и Евы».

* Луиза Памрикеевна — совсем иное, чем «Maître Renard par l'odeur alléché...» —

Лис Ренар — персонаж французского фольклора. Э. цитирует начало басни Лафонтена, известной в России в переводе и обработке И.А.Крылова под названием «Ворона и Лисица».

* ...из «Трех свинок». —

Имеется в виду фильм Уолта Диснея «Three Little Pigs» (1935, премия «Оскар»), шедший на советских экранах под названием «Три поросенка».

Хулуй, Мстёра, Палех — старинные русские села, центры народного живописного искусства, в частности, иконописи. После революции мастера этих сел перешли к лаковой миниатюре на изделиях из папье-маше, используя мотивы народных и литературных сказок, актуальные политические сюжеты и пр.

С. 232

* ...вятской Россиненты... —

Россинант — ставшее нарицательным имя коня Дон-Кихота. Э. использует имя в форме женского рода, приписывая его к героине этой главы — вятской лошадке. Ниже он называет ее вятским Буцефалом — по имени легендарного коня Александра Македонского.

* И достаточно возвышенный строй атрибутов сравнений из «Песни песней» воспринять буквально и материально, чтобы получить монументальнейший комический гротеск. —

«Песнь песней» — поэтическая книга, одна из частей Библии, приписываемая древнеиудейскому царю Соломону. Комическая буквализация образных сравнений, изобилующих в этой книге, была произведена в поэме Саши Черного «Песнь песней» (1908/1909).

С. 233

* ...двоюродного брата довженковского старичка из «Земли», если не Мичурина из сценария под тем же названием... —

Созданный в 1930 фильм «Земля» Александра Петровича Довженко (1894–1956) начинался кадрами украинского деду, спокойно умирающего среди яблонь в саду. Тамбовский биолог-селекционер Иван Владимирович Мичурин (1855–1935) стал героем фильма Довженко, завершеного, после цензурных переделок, в 1949.

С. 234

* Именно перу несравненного Винченца принадлежат слова... —

В рукописи пропуск. Цитата вставлена по закладке и отметке Э. в его экземпляре упоминавшегося издания писем Ван Гога.

С. 235

* ...не менее колоритно пишет [Пионелло Вентури]:... —

В рукописи далее — пропуск. Цитата вставлена предположительно по выписке, хранящейся в подборке «К методу Ван Гога» (2–387, л. 24–25). В той же единице хранения (л. 26) находится фрагмент о «Похищении Европы» Валентина Серова, помещенный ниже.

* ...цветовую концепцию внутри китайской космогонии. —

Цитата в рукописи не приведена. В книге Марселя Гране «Китайское мышление» Э. отчеркнул несколько фрагментов об интересовавшей его «древнекитайской диалектике» Инь и Ян, где эти два противоположных начала связывались с космогонией, природным ритмом времен года, тьмой и светом, и вместе с тем — с представлениями о браке Женского и Мужского, которые, в частности, выра-

жались в цвете (что перекликается с метафорой Ван Гога о «бракосочетании дополнительных цветов»):

«Предполагается, что в мире нет ни одного явления, которое не соответствовало бы некоей целостности циклического порядка <...>, образованной сопряжением двух чередующихся признаков. <...>

Единственная возможность не слишком ограниченной интерпретации [знаменитого афоризма Мо-цзы «И инь и ян»] — прочесть его как «один (аспект) инь, один (аспект) ян», не забывая, что это противопоставление вызывает в сознании конкретный и сложный образ, образ теневой стороны, сопряженной со стороной светлой, — и, в конце концов, подразумевая, что эти антитетические стороны/аспекты всегда мыслятся как чередующиеся. По всей видимости, они чередуются не только в представлении о смене периодов темных (ночь, зима) и светлых (день, лето), но и тогда, когда идет речь о созерцании двудеиного пейзажа, внутри которого можно перейти от теневого склона (инь) к солнечному (ян). <...> Миропорядок казался результатом взаимодействия двух рядов дополняющих друг друга признаков. <...> Раскладываясь соответственно на временные или пространственные протяженности, которые противостоят друг другу и чередуются, Пространство и Время ни в коей мере не суть одно, однако и по отдельности не мыслятся, но образуют вдвоем одно неразделимое целое. Это целое охватывает как мир природный, так и мир человеческий; точнее, оно идентично обществу в его целостности, объединяющему (в двух противоположных лагерях) все мыслимые реалии. Противопоставление полов являлось как бы основанием общественного порядка и служило принципом сезонного распределения видов человеческой деятельности. <...>

Инь и Ян не представляются ни как Принципы, ни как Субстанции. Если существует мнение, что для восстановления мирового порядка они должны праздновать свадьбу в каждое равноденствие, то под этим отнюдь не подразумевается, что Мужской принцип соединяется с Женским принципом. Речь идет именно о реальных брачных празднествах, но их реальность эмблематична. В природной среде эта свадьба соответствует праздникам, которые каждой весной и каждой осенью воскрешают в человеческих группах чувство единства и общности. Свадьба Инь и Ян, как крестьянские свадьбы, коллективна. Она обретает зримость в радуге. Радуга сама по себе — не что иное, как эмблема или сигнал. Празднество отражается в ней. К тому же она образована соединением полос противоположных цветов, темных и светлых. Эти антитетические цвета ничуть не указывают на две разные Субстанции: это просто принадлежность мужской и женской групп, так как темное присуще женщинам, а светлое мужчинам» (Marcel Granet, «La Pensée chinoise», Paris, 1934, p. 127–145).

С. 236

* ...ср., например, «Волну» Хokusя... —

Речь идет о цветной гравюре Кацусики Хokusя (1760–1849) «Волна» из цикла «36 видов Фудзи». Э. пишет об этой «космической силе» гравюре в этюде об эстампе Хokusя «Мост Яцубиси в провинции Микава» (см. «Метод», т. 2, с. 460–461).

С. 239

* Оно записано выше, в другой главе. —

По всей вероятности, под «другой главой» Э. имеет в виду «Три письма о цвете», где он, в частности, утверждал:

«...в творческом упоении [вы] так же способны перетасовать цветовой мир по образу и подобию красочности ваших фантазий, вашего колористического восприятия темы, в тон цветовому фестивалю, поющему в вашем воображении. Закономерности хода по всем звеньям кинематографии одни и те же. И начинания схожи. Похожи и заблуждения. А пути приближения к справедливым разрешениям проблем — одинаковы. На всех этапах это было и будет задачей разбить невозможную, раз установленную бытовую соотносительность элементов явлений — в данном случае цветовых явлений — во имя идей и чувств, стремящихся говорить, петь, кричать посредством этих элементов» (МЕМ, т. 2, с. 183–184).

* ...этот же образ в интерпретации Платона? —

В диалоге Платона (427—347 до н. э.) «Пир», посвященном сущности любви, комедиограф Аристофан рассказывает миф о происхождении полов: в древности люди были якобы круглыми, как шар, о двух лицах, о двух парах конечностей, о двух животах и двух половых органах (иногда противоположных, иногда одинаковых); эти «шарообразные» существа, восстав на богов, были наказаны ими за гордыню — разрублены пополам, и каждое было пущено на поиски своей пары (см.: Платон, «Сочинения в трех томах», т. 2, М., «Наука», 1970, с. 116–121).

* ...раблезианским глаголом «делать зверя о двух спинах» (*faire la bête à deux dos*)... —

Имеется в виду эротическая метафора, употребленная Франсуа Рабле (1494–1553) в его книге «Гаргантюа и Пантагрюэль»: «изображали собой животное о двух спинах».

C. 241

* ...соответствующую картинку в древнейшем китайском словаре EUL — YA... —

Картинка с комментариями Э. приведена в исследовании «Раздвоение Единого» (см. «Метод», т. 2, с. 178). Транскрипция названия древнего китайского словаря «Юнь Люэ» дается им по французской книге «De l'Androgine» («Об Андрогине») Пеладана.

* Но не «как труп музыку я разъял». —

Цитата из «маленькой трагедии» А. С. Пушкина «Моцарт и Сальери» отсылает к заметке «Бедный Сальери» (май 1940), которую Э., отвергая обвинения в «сальеризме» в свой адрес, написал «вместо посвящения» для сборника «Крупным планом» (см. «Метод», т. 1, с. 35–36).

* ... вместо статического «отражения» данного, по теме потребного события... конечный тематический эффект — монтаж аттракционов. —

Цитата из первого теоретического манифеста Э. «Монтаж аттракционов», впервые опубликованного в журнале «ПЕФ», 1923, № 3 (см. «Метод», т. 1, с. 57–59).

C. 242

* Это же отмечает... — и Gilbert Seldes... —

Джилберт (Гилберт) Селдес (1893–1970) — один из самых проницательных и влиятельных в США художественных критиков первой половины XX века. Э., не раз обращавшийся к трудам и мнениям Селдеса, цитирует здесь книгу «Cinema for Millions», сохранившуюся в его библиотеке.

* ...Jacques Doniol-Valcroise в «La Revue du Cinéma»... —

Жак Дониоль-Валькроз (1920–1989) — французский критик, режиссер и актер, начинавший свой путь в кино статьями в журналах «Синемонд» и «Ревю дю синема», в 1951 стал одним из учредителей журнала «Каие дю синема». Его статьи и короткометражные фильмы подготовили появление «новой волны» во французском кино.

* ...соискания нового вида единения и сочетания «в удобных мастеру» формах и соотношениях стихий цвета и изображения! —

Далее в рукописи — пометка автора: «Соизмеримость как предпосылка к контрапункту». Видимо, Э. намеревался продолжить текст, соотнося проблему «гармонизации» звукозрительного контрапункта с проблемой принципиальной «соизмеримости» пластики, цвета и звука — как на уровне синтетических способностей человеческого восприятия, так и на уровне образности произведения.

И СЮЖЕТ, И ЦВЕТ

Работа над этой, не вполне завершенной, главой началась 10 декабря 1946 и продолжалась до 31 января 1947. Название, отсутствующее в автографе, было дано при первой публикации составителями третьего тома ИП: оно подчеркнуто из текста самой главы.

C. 242

* ...дам типа «Принцессы Грёзы» Врубеля. —

Тип женского облика, воплощенный Михаилом Александровичем Врубелем (1856–1910) в «Принцессе Грёзе» — декоративном живописном панно (ныне в Третьяковской галерее) и в майолике (на здании гостиницы «Метрополь» в Москве), превратился в модный штамп и был опошлен ремесленными поделками и олеографиями начала XX века.

C. 243

* ...из бесчисленных сборников, посвященных детскому рисунку, которые неизбежно приходится листать, когда пытаешься проникнуть в первичные механизмы становления принципов наших искусств. —

Те же примеры Э. приводит в эссе о Диснее (см. «Метод», т. 2, с. 293). Его интерес к детскому рисунку как непосредственному проявлению «комплексного» реагирования при восприятии реальности был связан с занятиями «прагматическим мышлением», лежащим в основе метода искусства. Об этом Э. неоднократно упоминает в книге «Метод».

C. 244

* Вернер в одной из работ по «Психологии развития» («Entwicklungspsychologie»)... —

Точное название книги немецкого психолога Хайнца Вернера, экземпляр которой с многочисленными маргиналиями сохранился в библиотеке Э., — «Введение в психологию развития» (Heinz Werner, «Einführung in die Entwicklungspsychologie», Leipzig, Verlag von Johann Ambrosius Barth, 1926).

* Перед нами — лубок. —

Описанный ниже оттиск лубка действительно находился перед глазами Э. В его дневниковой записи от 30 сентября 1946 (см. с. 546) упоминается, что лубок относится к архиву Мейерхольда, в спасении которого, пос-

ле ареста Учителя, Э. принимал активное участие (см. об этом главу «Сокровище» в «Мемуарах»).

С. 245

* *Невольно вспоминаешь Хокусая и Хиросигэ...* —

Японские художники, мастера цветной гравюры по дереву Кацусика Хокусай и Андо Хиросигэ (1797–1858) упоминаются в трудах Э. в связи с самыми разными проблемами творчества. См., в частности, анализ их произведений в книгах «Режиссура. Искусство мизансцены» (ИП, т. 4) и «Метод» (т. 1 и 2).

С. 247

* *...неподвижной данности съемки с одной точки.* —

В рукописи Э. сделал знак сноски, намереваясь процитировать собственную статью. Соответствующие утверждения см. в данном томе на с. 53 и 62.

* *Таковы инфантилизм дадаизма [u] «автоматическое письмо» невротического экзгибиционизма как «эстетическая» основа сюрреализма.* —

Неприязненное отношение Э. к сюрреализму (особенно к тому «обнажающему подсознание» — «экзгибиционистскому» течению в нем, воплощением которого был для Э. Сальвадор Дали) сложилось еще в период разработки гипотезы «интеллектуального кино» и сохранилось до конца жизни. При этом Э. никогда не упускал из вида развитие идей и художественных экспериментов сюрреалистов, сам упражнялся в «автоматическом письме» и испытывал в собственном творчестве влияние сюрреалистической образности (см., например, его графический цикл 1937 года «*Visions de délire* <Безумные видения>» в MEM, т. 1, с. 360–364) или аналитический этюд «Торито», где Э. прямо ссылается на графику Макса Эрнста как один из источников кадра в фильме «Да здравствует Мексика!» (MEM, т. 2, с. 252–262). Еще более сложно складывались отношения Э. с дадаизмом: критика приверженцев этого направления за «односторонность» акцента на импульсивности «детского» творчества и недооценку «взрослого обобщения», он с интересом относился к таким явлениям, как графика и теоретические взгляды Пауля Клее, а с другим дадаистом, художником и режиссером Гансом Рихтером, его связывали приятельские отношения.

Следует признать, что начатый этой фразой резко критический пассаж о «буржуазном» искусстве лишь отчасти отражал подлинное отношение Э. к модернистским направлениям начала XX века. С одной стороны, Э. еще с 1920-х был искренне убежден, что только кинематограф способен осилить проблемы, возникшие перед искусством и приведшие к распаду реалистической образности. С другой стороны, суть его убеждений вовсе не требовала той вульгарной грубости и гневных инвектив в адрес западных коллег (часто — подлинных союзников Э. в искусстве), которые были характерны для официозной критики эпохи «социалистического реализма». В 1946, после запрета второй серии «Ивана Грозного», Э. явно пытался защитить свои концепции от обвинений в «формализме». Особенно наглядная его довольно наивная демагогия в следующей фразе текста: Э. сам разделял «культ примитива, перуанской керамики и негритянской пластики», полагая их школой современного искусства и фундаментом художественного творчества (см. в частности «Заметки о линии и орнаменте» 1940–1948 в книге «Метод», т. 2, с. 430–456).

* *...когда-то давно — на Первом Всесоюзном съезде писателей — говорил Борис Пастернак.* —

Передаваемые далее слова Бориса Леонидовича Пастернака (1890–1960) не зафиксированы в стенограммах Первого всесоюзного съезда советских писателей (1934). Возможно, они были произнесены в кулуарах съезда или в выступлении поэта на одной из литературных дискуссий того времени.

С. 248

* *...после этапа «кривозеркального»... культуры общества уничтоженной классовости.* —

Э., обыгрывая название петербургского театра малых форм и пародий «Кривое зеркало» (1908–1931), противопоставляет модернистские направления, экспериментальное «дезинтегрирующие» искусство, и свою утопическую концепцию целостной образности и «искусства синтеза» как выражение будущего бесклассового общества (см. ее изложение в первом томе книги «Метод»).

С. 249

* *...«предварительное действие» в собственно свершающем и завершающем процессе окончательной творческой фазы.* —

Еще одна реминисценция, подразумевающая один из радикальных проектов музыки начала XX века — «Предварительное действие» А.Н.Скрябина, в котором композитор-символист намеревался слить в художественном синтезе с музыкой тексты, пластику и цвет.

* *...на этапах империализма как высшей стадии капитализма.* —

Используя название труда В.И.Ленина «Империализм как высшая стадия капитализма» (1917), Э. придает видимость «идеологической корректности» своей концепции, не имеющей никакого отношения к политэкономическим положениям ленинизма.

* *Разве не поразительна и не трагична судьба творчества Делоне как «предшественника» динамического монтажного образа...* —

Серия картин «Эйфелева башня» (1909–1911) французского художника Робера Делоне (1885–1941), характерная для кубистического периода его творчества, была излюбленным примером Э. для обоснования «стадиальной» связи кинематографа с живописью и для доказательства возможности органично решить проблему «многозначности взгляда на явление» в «монтажном» кино. В заметке от 30 декабря 1946, приложенной к рукописи «Цвета», Э. так уточняет свою мысль:

«Переходной» стадией от пуантилизма к «раздроблению формы» я считаю раздробление Делонэ'ем *изображения* предмета: Эйфелевой башни, например «на пример». «Синтез» ее возможен только в *монтажном сборке отдельных кадров на кино*. «Чаемый» синтез там [т.е. в живописи] невозможен: 1) и по обреченности на дивизионизм в условиях капитализма и индивидуализма; 2) и по ограниченности инструмента живописи».

Бенвенуто Челлини (1500–1571) — итальянский скульптор, ювелир и медальер, автор книги «Жизнь Бенвенуто Челлини» (издана впервые в 1728). Его мнение о живописи, на которое ссылается Э., было изложено в письме к Бенедетто Варки от 28 января 1546 года (см. «Мастера искусств об искусстве», т. 1. М., ОГИЗ, 1937, с. 243–245).

C. 250

*...из [его] иллюстраций к «Двенадцати» Блока, из альбома его портретов или из серии иллюстраций к книге Шеронне «Extra Muros»... —

Поэма Александра Блока «Двенадцать» с иллюстрациями Юрия Анненкова вышла в петроградском издательстве «Алконост» в 1918; альбом «Юрий Анненков. Портрет» с текстами Евгения Замятина, Михаила Кузмина и Михаила Бабенникова был напечатан издательством «Петрополис» в 1922; книга французского критика и историка Парижа Луи Шеронне (1899–1950) «Extra Muros» («По ту сторону стен») с иллюстрациями художника была опубликована в 1927.

C. 251

Бобиньи — пригород Парижа.

*...древенная трехмерная скульптура ряда «произведений» Жана Кокто (образец 19[27] года воспроизведен у Моголи-Наги — «Von Material zu Architektur», Bauhaus-Bücher, № 14, 1929 г.). —

Э. несколько иронично относился к творчеству поэта, художника и режиссера Жана Кокто (1889–1963), считая его произведениями характерными для «салонного искусства», но вместе с тем симпатизировал ему как человеку и был искренне благодарен Кокто за поддержку в обстоятельствах своего столкновения с парижской полицией (см. MEM, т. 1, с. 195–205). Ласло (Ладислас) Моголи-Наги (правильнее — Мохולי-Надь, 1895–1946), венгерский художник и фотограф, в 1920-е работал в Германии, после прихода к власти Гитлера эмигрировал в США. Э. ссылается на его книгу «От материала к архитектуре», вышедшую в серии публикаций конструктивистского объединения «Баухауз», одним из основных деятелей которого был Мохולי-Надь.

C. 252

*...эмоционально-цветовой каденции. —

Каденция — музыкальный термин, означающий свободную импровизацию виртуозного характера, исполняемую соло.

C. 253

«Г-н С. Макдональд Райт... под предлогом того, что у обоих полосатые шкуры»... —

Цитаты из книги Густава Кокко, выписанные Э. по-французски, переведены на русский язык О.Д. Айзенштат. Упоминаемые в них американские художники Стентон Макдональд-Райт (настоящая фамилия ван Вранкен, 1890–1973) и Морган Рассел (1886–1953) провозгласили свой «синхронизм» в 1912. Их абстрактная живопись, основанная на «цветовом динамизме» простых геометрических форм, родилась под влиянием «фовизма» Анри Матисса и «дивизионизма» Робера Делоне, а также идею поэта Гийома Аполлинера.

C. 254

* Последующие цитаты взяты из книги Вальдемара Жоржа... —

В рукописи отсутствуют большие цитаты из альбома с предисловием французского искусствоведа Вальдемара Жоржа (подлинное имя: Георгий Ярославский — Georges Jarocinski). Их удалось вставить, «реконструировав» по коротким выпискам, сделанным ниже самим Э. Живопись французских художников Эдуарда Мане (1832–1883), Клода Моне (1840–1926), Эдгара Дега

(1834–1917) и Жоржа Сёра (1859–1891) Э. неоднократно характеризовал как важный этап в развитии изобразительного искусства в сторону кинематографа.

C. 257

* В письме к Гёте от 14 сентября 1797 года он пишет... —

В рукописи цитата не приведена. Дается здесь по изданию: Иоганн Христоф Фридрих Шиллер, «Собрание сочинений в восьми томах», т. 8, М.—Л., «Academia»—Госпиздат, 1950, с. 667.

C. 259

*...уже не трапезу в Эммаусе, а только накрытый стол, от Каны Галилейской — одни сосуды и флаги с вином, а от пира Валтасара... туши мяса, выхваченные из-под рук соседнего мясника. —

Э. имеет в виду популярные в религиозной и светской живописи сюжеты из Нового Завета и Библии: на трапезе в Эммаусе воскресший Христос разделит еду с двумя апостолами (наиболее известна картина на этот сюжет, созданная Рембрандтом); Кана Галилейская — город, в котором на свадебном пиру Христос превратил воду в вино (наиболее известная картина на этот сюжет принадлежит Паоло Веронезе); на пире Валтасара, последнего вавилонского царя, согласно ветхозаветному преданию (Книга пророка Даниила, глава 5), ему была предсказана смерть.

C. 260

* Один перехваченный взгляд в незабываемом «У Пэр Латюиля» Мане. Один характерный излом фигуры рядом с двумя девочками и борзой в «Мсье Лепике» Дега. Один осуждающий бросок сарказма, как в его «Женщинах в ваннах». —

Э. ссылается на картины «У отца Латюиля» (1879) Эдуарда Мане, «Площадь Согласия. Виконт Лепик с дочерью» (1875) Эдгара Дега, а также на серию пастелей (1885–1895), известных также под названием «Купальщицы» (см. их анализ в книге «Метод», т. 2, с. 338–349). В следующей фразе Э. подразумевает многочисленные работы Дега, изображающие балерин.

ЦВЕТОВАЯ РАЗРАБОТКА СЦЕНЫ

«ПИР В АЛЕКСАНДРОВЕЙ СЛОБОДЕ»...

«Пост-анализ» цветового эпизода из второй серии фильма «Иван Грозный» был записан 16 ноября 1946 — еще до того, как сложились план всего эссе. Э. указал его место, завершив вчерне текст главы «И сюжет, и цвет». Он старался донести до читателя этот относительно самостоятельный этюд и после того, как «Цвет» остался незавершенным и ненапечатанным. Так, «подводки» к этюду сделаны в 1948 в финале исследования «Mise-en-jeu и mise-en-geste» и в конце статьи «Цветовое кино».

C. 263

* [«Пир» в сценарии был записан так:] —

Данная вставка сделана согласно помете Э. в рукописи: «NB. Надо будет это подавать так: отрывок сценария (т. е. эту сцену с не всеми литературными «красотами») и потом изложенное здесь, как проектировка цветоразрешения. Перед началом этого разбора сказать, что цветовое решение практически вполне удалось, но что трактовка поведения, игры и общей обстановки оказалась ошибочными, и фильм не увидел света. Сifer <Ци-

тировать» постановление и *citer* себя» (2–382, л. 13). Текст «Пира в Александровой слободе» воспроизведен по ИП, т. 6, с. 344–355, где напечатан сокращенный подцензурный вариант сценария (2–121). Намерение, упомянув о запрете второй серии «Ивана Грозного», подчеркнуть художественную удачу «цветового решения», было реализовано во вступительной части статьи «Цветовое кино» (см. ниже, с. 604).

С. 272

* *Выстраивается цель движения темы через сюжетные разделы* (см. I, II, III, IV, V, VI, VII). —

Отсылка к схеме от 16 ноября 1946 (см. с. 274), где «тематическо-сюжетные задачи» обозначены так: «I. Бесшабашный пляс. Нарастание зловещего. II. 1-я фаза (тема крови и как заговор, и как казни; «наливается» красное — цветоизменение внутри кадра). III. 2-ая фаза (шутовское венчание [на царство]). IV. 3-я фаза (шутству конец, тема смерти). V. К заутрене. VI. Смертный путь Владимира («наливается» голубое). VII. Недвижная царственная невозмутимость свода над суетой борьбы».

С. 273

* *...фрески на сводах церкви Федора Стратилата (работы Феофана Грека) в Новгороде.* —

По современным представлениям, фрески церкви Федора Стратилата были около 1380 выполнены художниками школы Феофана Грека.

С. 276

* *...«наливающиеся» красным крупные планы Грозного и Басманова-отца...* —

Это «цветовое глоссандо» происходит после реплики главы опричников Алексея Басманова: «А не мы ли, близкие тебе, с тобой иною — пролию — кровью связаны?..»

С. 277

* *Последняя «точка» красного: огонек свечи в руках Владимира Андреевича — пятно крови (убийство).* —

Э. рассказал своим студентам во ВГИКе: «Я хотел в черно-белой части, после убийства Владимира Андреевича, дать красные пятна крови, но это мне не дала сделать Фира Тобак, сказав, что это будет формализм» (см. ниже: «Из лекций о музыке и цвете в «Иване Грозном»):

* *...пишет Грабарь...* —

Игорь Эммануилович Грабарь (1871–1960) — живописец и историк искусства, редактор и главный автор вышедшей до революции «Истории русского искусства». Цитируемый ниже фрагмент из тома VI этого издания принадлежит не Грабарю, а Павлу Петровичу Муратову, автору напечатанного в том очерка «Русская живопись до середины XVII века».

С. 279–280

* *«При этом, однако... хороший полководец является хозяином этих «систем», а не рабом их».* —

К этой цитате из статьи психолога, в дальнейшем — академика Бориса Михайловича Теплова (1896–1965) Э. сделал в рукописи следующую сноску:

«О том, до какой степени может скрывать человека какое-либо «предвзятое» образное представление, мне пришлось писать в самом начале этой работы, касаясь того, как именно такое глубоко засевшее ранее образное представление об опрличнине привело меня к роковым ошиб-

кам исторического толкования ее исторической роли во второй серии «Ивана Грозного» (2–383, л. 10).

Однако эта тема отсутствует и в «пост-анализе» сцен «Пира», и вообще в исследовании «Цвет». Возможно, в примечании отразилось намерение Э. использовать «пост-анализ» и в другой работе. Так, глава о цветовом решении «Пира в Александровой слободе» была включена им в «Мемуары», где, в частности, рассказывается о том, как травмировавший воображение юного Э. образ неумолимого Рока в виде поезда, надвигавшегося по железнодорожным путям, превращался в его фильмах в образ бесчеловечной, безликой силы в виде шеренги карателей в «Потемкине», рыцарей в «Невском» и опричников в «Грозном» (MEM, т. 1, с. 303–304).

ХУАН ГРИС

Основная часть главы написана в феврале 1947, дополнения делялись в декабре того же года. Рукописный фрагмент о фильме Альфреда Хичкока «Очарованный» («Spellbound», 1945) создан 17 апреля.

Фамилию работавшего в Париже художника-кубиста Хуана Гриса (псевдоним испанца Викторiano Гонсалеса, 1887–1927) Э. писал «на французский лад» — Гри. Эта неточная транскрипция сохранялась в первой публикации. В данном издании было решено восстановить правильное написание артистического имени художника.

С. 281

* *...из его высказываний, бережно записанных Кристианом Зервом (издателем журнала «Cahiers d'art»).* —

Кристиан Зерв (1889–1970) — французский искусствовед и издатель, по происхождению грек, основатель журнала «Cahiers d'art» и художественной галереи. Опубликовал множество статей и книг о жизни и творчестве Пабло Пикассо (1881–1973), в том числе 33-томный каталог его произведений, созданных в 1895–1972 («Pablo Picasso», vol. I–XXXIII, Paris, Editions Cahiers d'art, 1932–1978).

С. 283

Тео ван Дусбург (настоящее имя Тео ван Кюппер, 1883–1931) — голландский художник, архитектор и критик. Создатель (вместе с Питом Мондрианом) журнала «De Stijl» и одноименного художественного направления, он был также некоторое время близок к немецкому объединению «Баухаус».

С. 285

* *... вместе с Аполлинером, Пикассо, Максом Жакобом и Браком становится одним из организаторов направления кубизма...* —

Гийом Аполлинер (полное имя Вильгельм Костровицкий, 1880–1918) — поэт и художественный критик, примыкавший в начале к поэтам-символистам, а затем — к кубистическому течению в живописи и поэзии. Макс Жакоб (1876–1943) — поэт, прозаик и художник, оказавший влияние на кубистов и сюрреалистов. Жорж Брак (1882–1963) — живописец, крупнейший, наряду с Пабло Пикассо, представитель кубистического направления.

С. 286

Катахреза (от греч. katachresis — злоупотребление) — необычное или ошибочное сочетание слов или понятий вопреки несовместимости их буквальных значений.

С. 289

* В отличие от индивидуально-безотносительно-го лиризма Хуана Гриса... «служит более глубокому эмоциональному внедрению самого сюжета и содержания иконы в чувства воспринимающего».

Содержательную сторону «пластических перевозов» в композиции русской иконы Э. анализирует в этюде «Чет–Нечет» («Метод», т. 2, с. 169–171) и в исследовании «Неравнодушная природа».

С. 291

Анри Моннье (1805–1877) — французский писатель и комический актер. Создал образ недалекого, но самоуверенного мещанина в комедии «Величие и падение г-на Жозефа Прюдомма» (1855) и в других пьесах.

С. 293

* ...по пути путешествия «к краю ночи» (Селин!) вслед за кубизмом еще более стремглав катится... сюрреализм. —

Луи-Фердинанд Селин (настоящая фамилия Детуш, 1894–1961) — французский писатель, автор нашедшего в свое время романа «Путешествие на край ночи» (1933, русский перевод — 1934). Первоначально был воспринят как беспощадный критик буржуазного общества, за что в 1934 удостоился похвалы на Первом съезде советских писателей, а в 1936 был приглашен в СССР. Однако уже в 1937 Селин в памфлете «Безделицы для погрома» открыто провозгласил себя сторонником гитлеровского нацизма и расизма, а в годы войны запятнал себя прямым сотрудничеством с оккупантами. Разумеется, с таким путешествием к «краю ночи» не имели ничего общего ни кубизм (которому Э. отдал дань в молодости и художественные открытия которого повлияли на его практику и теоретические идеи, в том числе в данном исследовании), ни нелюбимый им сюрреализм.

С. 294

* ...Дали вынес их на экран в сюиту сновидений кинокартины «Spellbound». —

О фильме «Зачарованный» (1945) работавшего в Голливуде английского режиссера Альфреда Хичкока (1899–1980), при создании которого Сальвадор Дали создал декорацию к эпизоду сна героя, Э. подробно пишет ниже, а также в статье «О стереокино».

* Мы видели... чисто пластические метафоры. —

После этой фразы в рукописи (2–384, л. 35) пробел. На л. 37 отдельно записана фраза, высоко оценивающая художественное мастерство Хуана Гриса: «Композиционное единство и пластическая цельность его холстов».

С. 295

* Впечатления о поездке в форме маленькой статьи «Возрождение» были напечатаны в «Литературной газете». —

Эта статья, широко процитированная ниже, полностью была воспроизведена в ИС (с. 69–71).

С. 296

* Я помню воронки снарядов около Вердена и изрытые войной поля Франции. —

1 марта 1930 Э. вместе с французским критиком Леоном Муссинаком совершил поездку в Верден, вокруг которого с февраля по декабрь 1916 проходило одно из

самых продолжительных и кровопролитных сражений Первой мировой войны.

С. 298

* Пусть это будет — юрта. —

Этот пример Э. впервые изложил в книге «Монтаж» (с. 106–107), а также ввел в эту «Несколько слов о пластической и звукозрительной композиции» (см. ниже, с. 528).

С. 299

Жорж Садуль (1904–1967) — критик и киновед, автор многотомной «Всеобщей истории кино».

С. 300

Жорж Альтман (1901–1960) — критик и теоретик кино, автор книги «Это кино!» («Ça, c'est du cinéma», 1931), многочисленных статей в журнале «Du cinéma». Активный участник Сопротивления, он после войны сотрудничал в журнале «L'Écran français», где 17 февраля 1948 напечатал прочувствованный некролог «Эйзенштейн умер, кино потеряло одного из своих Мастеров».

С. 302

* ...на моем полотне «Данте»... —

Картина «Ладья Данте», написанная под влиянием картины Теодора Жерико «Плот Медузы» и выставленная в парижском Салоне в 1822, озаменовала переход Делакура на позиции романтизма. Ныне это полотно, вызывавшее дискуссии критиков, хранится в Лувре.

* По поводу «Moïse en Egypte» (Rossini)... —

«Моисей в Египте» — опера Джоаккино Россини (1792–1868), премьера которой состоялась в Неаполе 5 марта 1818. Сам автор обозначал ее как «сакрально-трагедийное действо» о пророке Моисее, который вступил в конфликт с фараоном и вывел евреев из Египта в «землю обетованную».

* [...] обвиняет Эль Греко в расточительности за то, что тот часто зазывал к себе в мастерскую музыкантов, заставляя их играть в то время, как он писал картины. —

В рукописи сделан пропуск для имени «обвинителя» художника. О воздействии «канте хондо» на живопись Эль Греко Э. писал не только в исследовании «Вертикальный монтаж» (см. выше, с. 107–108), но и в этюде «Эль Греко и кино» (см. «Монтаж», с. 460–462).

«ПСИХОЛОГИЯ КОМПОЗИЦИИ» ЭДГАРА ПО

Автограф (2–385) этого, не вошедшего в первую публикацию «Цвета» «психоаналитического» этюда об американском писателе Эдгаре Аллане По (1809–1849) датирован 4–5 февраля 1947.

Этюд остался незавершенным — не до конца прописан «детективный ход расследования» о подлинных мотивах написания баллады «Ворон», не убраны некоторые повторы, не выправлен стиль изложения. Главное же — большинство цитатного материала из статьи Эдгара По «The Philosophy of Composition» не было внесено в текст. Видимо, Э. сам хотел перевести необходимые ему фрагменты на русский язык. В данном издании большинство отсутствующих цитат дано в переводе В. Рогова по изданию «Эстетика американского романтизма»

(М., «Искусство», 1977, с. 112–115). В тех же случаях, когда Э. успел перевести цитаты, оставлен его перевод. Название статьи Эдгара По В. Рогов перевел как «Философия творчества», но в нашем издании оставлен вариант «Философия композиции», которым пользовался Э.: под композицией он понимал и процесс сочинения, и «объективацию» темы в структуре произведения. Это определило и данное нами название всей главы (помеченное в автографе черне как «Э. По»), так как в нем сохраняется и связь, и полемика с цитируемыми и анализируемыми высказываниями писателя.

На первый взгляд, этюд кажется отступлением от темы исследования о цвете. Однако разговор о психологии творчества был необходим Э., чтобы пояснить читателю, как авторское «намерение» находит предмет и форму своего художественного воплощения. Не столь важно, что материалом служит здесь не цвет, а слово — по мнению Э., закономерности творческого процесса едины во всех искусствах. На литературных образцах можно не менее отчетливо, чем на живописи, показать, как преобразается (в точном и полном смысле слова) тема, «отъединенная» от исходного «предмета» и воплощающаяся в новом облики. Получая авторские свидетельства о втором этапе — процессе воплощения, Э. попытался проникнуть в тайну первого этапа — «абстрагирования» темы от глубоко личного источника лирического переживания.

Впервые этюд (вместе с фрагментом следующей главы о В. В. Маяковском) был опубликован в сборнике: «Искусствознание и психология художественного творчества», М., «Наука», 1988, с. 267–299.

С. 308

Ганс Гейнц Эверс (1871–1943) — немецкий поэт и прозаик, автор успешно экранизированных романов «Пражский студент» (1913, реж. Стеллан Рие и 1926, реж. Хенрик Галеев) и «Альбауен» (1928, реж. Хенрик Галеев).

* ... в виде рассказа «The Balloon Nox»... —

Современный перевод этого рассказа, написанного в 1844, был сделан З. Е. Александровой и под названием «История с воздушным шаром» напечатан в кн.: Эдгар Аллан По, «Полное собрание рассказов», М., 1970, с. 486–495.

* *Мода действительно создавалась неспыханная... оказался потрясающим и поразительным артистом пантомимы... Дебюро!* —

Э. не совсем точно излагает тут обстоятельства, при которых началась слава великого мима Жана Батиста Гаспара Дебюро (настоящее имя — Ян Каспар Дворжак, 1796–1846). Актер, выступавший на подмостках одного из бульварных театров Парижа — «Фюнамбюль», был весьма популярен у «простонародного» зрителя. Внимание «света» и деятелей «профессионального» искусства привлек к нему писатель-романтик Шарль Нодье (1780–1844), как о том свидетельствует Жорж Кон в книге «Старые театры Парижа»: «Это Ш. Нодье первым дал сигнал Парижу восхищаться театром «Фюнамбюль» — статью, напечатанную в «Пандоре» 19 июля 1828. Бальзак, Ж. Жанен, Т. Готьё, Жерар де Нерваль, воодушевленные им, составили хор, и вот «Фюнамбюль» в моде» (George Cain, «Anciens Théâtres de Paris», P., 1906, p. 113). Источником неточности Э. послужила книга «Сорок лет театра» историка и критика театра Франсиска Сарса (Francisque Sarsy, «Quarante Ans de Théâtre», Paris, 1900, p. 73), который, в свою очередь, при-

водит выдержки из книги «История драматической литературы» Жюль Жанена (1804–1874), который приписал себе честь открытия Дебюро — якобы поначалу «шутки ради». Впрочем, справедливость требует отметить, что именно книга Ж. Жанена «История театра за четыре су в развитие истории французского театра» (Jules Janin, «Histoire du théâtre à quatre sous pour faire suite à l'Histoire du théâtre français») создала Дебюро европейскую славу. Единственная ошибка памяти Э.: Жанен выступал с фельетонами не в газете «Фигаро», а в «Журналь де деба» («Journal de Debat»). Каботин (от фр. cabotin) — плохой актер, фигляр, кривляка.

* *Крутик Джозеф Вуд Кратч (Joseph Wood Krutch), когда-то давно-давно приехавший в Москву...* —

Корреспондент американской газеты «Нэйшн» Джозеф Вуд Кратч после визита в Москву в 1928 напечатал серию интервью с деятелями советской культуры, в том числе с Э. («The Season in Moscow (III)»; Eisenstein and Lunacharsky» — «The Nation», 27 June 1928).

* ... да и сам жанр детективного романа... —

Историки литературы признают, что детективный жанр восходит к «логическим» новеллам Э. По «Убийства на улице Морг» (1841) и «Тайна Мари Роже» (1842), сюжет которых построен на том, что аналитик Дюпен распутывает преступления.

С. 309

* ... по пути хитро придуманных ошибочных умозаключений о главном [ср.] «Five Red Herrings»)... —

Э. высоко ценил рассказ «Пять ржавых селедок» и другие произведения английской писательницы Дороти Ли Сейерс (1893–1957), мастера детективного жанра. Ниже он упоминает ее повесть «Медовый месяц водителя автобуса» (1937) и цикл радиопьес «Человек, рожденный быть царем» (1943).

С. 310

* ... лаборатории таинственных созданий, где фабрикуют Франкенштейнов... —

* «Франкенштейн, или Современный Прометей» (1818) — фантастическая повесть Мэри Шелли (1797–1851) об ученом, который создал искусственного человека, послушного исполнителя его воли.

С. 311

* ... сам очерк, согласно «законам, самим же поэтом установленным»... —

Э. перифразировал тут слова А. С. Пушкина из письма к А. А. Бестужеву (после 25 января 1825 г.): «Драматического писателя должно судить по законам, им самим над собою признанным».

С. 312

* *А реальная «модель» — столь же трагически умершая от той же болезни молодая жена самого Эдгара По, его кузина Вирджиния Клемм.* —

Традиция, относящая сочинение «Ворона» непосредственно к памяти Вирджинии Клемм, не подтверждается реальными датами: юная супруга Эдгара По умерла через два года после появления в печати знаменитого стихотворения.

* ... цитирует Херви Аллен в биографии Э. По «Israfel»... —

Э. ссылается здесь на одно из лучших жизнеописаний поэта: Hervey Allen, *«Israfel: The Life and Times of Edgar Allan Poe»*, N. Y., 1934 (сокращенный русский перевод: Герви Аллен, «Эдгар По», М., «Молодая гвардия», 1987).

C. 313

* История же юной влюбленности в миссис Стэнфорд нам вспомнится тогда, когда мы займемся изложением драматически-цветового построения сценария о Пушкине, в сюжетной своей стороне базирующегося на концепции «Безымянной любви» Ю. Тынянова. —

Эта фраза указывает на то, что Э. намеревался включить в исследование «Цвет» заново обработанный текст о замысле фильма «Любовь поэта» (1940), в сюжете которого использовалась гипотеза Ю.Н.Тынянова о юношеской любви Пушкина (см. в разделе «Приложения» письмо Э. к писателю). В тексте, написанном предположительно в 1945 и включенном в состав «Мемуаров» (см. MEM, т. 2, с. 217–225 либо ИП, т. 3, с. 492–499), нет мотива юношеской любви Эдгара По к матери школьного товарища.

* Достаточно вспомнить Эль Греко... и простые повторения раз написанных картин с единственно развешенными в пластической композиции меняющейся цветовой гаммой. —

См. этуод «Эль Греко и кино» («Монтаж», с. 404–463) и главу об Эль Греко в исследовании «Пафос» (впервые напечатан в ИП, т. 3, 145–156).

C. 314

* «всегда имея в виду оригинальность... возможность такого очевидного и легко доступного источника интереса». —

Эта цитата, как и последующие фрагменты из «Философии композиции» Эдгара По, переведена Э.

Данте Габриэль Россети (1828–1882) — английский критик, поэт и художник, один из основателей объединения «Братство прерафаэлитов».

C. 316

Френсис Киплинг Аллан — приемная мать Эдгара По.

* ...касаясь темы сценария о Пушкине и оттеняя ее чертами из биографии... Чаплина... —

Объясняя «донжуанизм» Пушкина поисками замены «потенциальной любви», Э. не раз вспоминал «сентиментальную биографию» Чарльза Спенсера Чаплина (1889–1977), за многочисленными «амурными приключениями» которого тайлась любовь к актрисе Мэрион Дэвис (Э. упомянул об этом в письме к Ю.Н.Тынянову и подробно написал в главе «Мэрион» в MEM, т. 2, с. 226–238).

C. 321

* ...low lies thy love, Lenore! —

Русские стихотворные переводы «Линор» не сохранили ни рифму, ни многие смысловые оттенки оригинала. Приводим перевод Нины Вольпин: «Плачь, Гай де Вир, иль, горд и сир, ты сладость слез отверг? // Линор в гробу, и божий мир для наших глаз померк».

* Father Ronald Knox... и может сам разгадать тайну». —

Лакуны в тексте сноски объясняются, видимо, тем, что Э. по памяти указывал источник выписанной им цитаты.

Эссеист, сатирик и переводчик, священник Рональд Нокс (1888–1957), сформулировавший «Десять заповедей детективной истории», написал предисловие к сборнику «Лучшие детективные новеллы 1928 года» (Лондон, 1929).

C. 322

Элизабет Барретт Браунинг (1806–1861) — английская поэтесса, жена поэта Роберта Браунинга (1812–1889).

АЛЕКСАНДР БЛОК И ЦВЕТ

Начало работы над главой об А.А.Блоке (название которой отсутствует в рукописи) датировано 6 января 1947. Завершающий ее фрагмент о творческом процессе у В.В.Маяковского написан в начале февраля, вскоре после этого об Эдгаре По. В автографе не сделаны выписки из статьи поэта «Как делать стихи?». Финал этой части главы, на рукописи которого Э. сделал пометку «Конец Маяковского», был ошибочно напечатан в ИП (т. 5, с. 435–437) как приложение к мемуарному очерку о поэте — «В.В.». В данном издании полный текст главы реконструирован по авторскому замыслу.

Финальная фраза, возможно, свидетельствует о том, что после данной главы Э. намеревался поместить ранее написанный пример «драматургии цветовой кинематографии» — изложение своего замысла «Любовь поэта».

C. 323

* «Искусство красок и линий... учит смотреть и видеть (это вещи разные и редко совпадающие)». —

Здесь и далее Э. цитирует статью Александра Блока «Краски и слова», которая была написана в 1905 и впервые напечатана в журнале «Золотое руно», 1906, № 1 (см. в изд.: А.Блок, «Собрание сочинений в шести томах», т. 4, Л., «Художественная литература», 1982, с. 7–11).

* ...жадно берегут в душе остаток чувства»: — Блок неточно приводит строку из стихотворения М.Ю.Лермонтова «Дума».

C. 325

* ... («Три послания»)... —

Стихотворение «Черный ворон в сумраке снежном...», входящее в цикл «Три послания», написано в феврале 1910 и обращено к драматической актрисе В.А.Щеголевой, которой в течение нескольких лет был увлечен поэт.

* Лишь бархат алый алой ризой, Лишь свет зари — покрыл меня. —

Из стихотворения «Дым от костра струною сизой...», написанного в августе 1909.

* («Земля в снегу») —

Так назывался вышедший в июле 1908 сборник, в составе которого было напечатано стихотворение «Шлейф, забрызганный звездами...», при первой публикации озаглавленное «Деве Млечного Пути» (написано в сентябре 1906).

* Честертон видит основу парадоксальности Бернарда Шоу... (см. G.K.Chesterton, «Heretics»)... —

Гилберт Кит Честертон (1874–1936) был автором классического эссе о драматурге Джордже Бернарде Шоу, которое вошло в сборник «Еретики» (1905).

С. 326

* *Нас не должно пугать ни название работы, ни материал ее разбора: «О современном состоянии русского символизма» (1921 год).* —

Цитируемая статья была впервые опубликована в 1910 (журнал «Аполлон», № 8) и основывалась на докладе, который Блок прочитал как отклик на доклад «Заветы символизма» поэта и теоретика русского символизма Вячеслава Ивановича Иванова (1866–1949). Именно Иванову принадлежит приводимая Блоком «теза»: «Ты свободен в этом волшебном и полном соответствии мире». В 1921 статью Блока отдельной брошюрой выпустило петроградское издательство «Алконост».

С. 328

* *В эту ночь золотисто-пурпурную.... Уловил я во взоре Твоем.* —

Четверостишие из стихотворения Владимира Соловьева «Июньская ночь на Сайме».

С. 329

Эжен Каррьер (1849–1906) — французский живописец, проделавший в творчестве путь от импрессионизма и символизма к «стилю модерн». Вместе с Роденом и Пюви де Шаванном основал Национальное общество изящных искусств (1890) и открыл в Париже Салон нового искусства (1896).

* *И, дальше, он пишет...* —

Э. употребляет здесь слово *дальше* в смысле *кроме того*, а не в смысле *позже* (цитируемый ниже фрагмент расположен в статье А.А. Блока раньше).

С. 330

* *...нам дорисуют высказывания Маяковского...* —

Цитаты из статьи «Как делать стихи» Владимира Владимировича Маяковского (1893–1930) в рукописи не приведены. Подборка фрагментов из нее сделана по изданию: Владимир Маяковский, «Полное собрание сочинений в 13 томах», т. 12, М., ГИХЛ, 1959, с. 93–115.

С. 332–333

* *Смотри.... выступления, сохранившиеся в ряде специальных сборников, относящихся к године катастрофы с Есениным.* —

Характерны названия этих «специальных» сборников, «вредоносной волной» выпущенных в Москве РАП-Пом и близкими к нему начетчиками: «Против упадочничества. Против «есеснинщины» (1926), «Упадочные настроения среди молодежи. Есенинщина» (1927) и т.п. К ним примыкали «авторские» брошюры, среди которых самыми резкими были «Злые заметки» (1927) Н.И. Бухарина и «Есенин-есенинщина-религия» (1929) Г. Покровского.

С. 333

* *«Не забуду в этом плане одного из спектаклей «Адриенны Лекуверр» в Камерном театре!»* —

Эта фраза вписана в автограф статьи. Объясняя студентам ВГИКа проблему актерского волеия при исполнении роли и способах его преодоления, Э. любил рассказывать о том, как однажды в Государственном Московском Камерном театре он увидел на заднике декорации тень хрестейшей Алисы Георгиевны Коонен, хотя прошло уже много лет с 1919, когда она впервые исполнила главную роль в спектакле, поставленном

Александром Яковлевичем Таировым по пьесе Э. Скриба и Э. Легюве «Адриенна Лекуверр».

* *...как шло его «обнимет колесо паровоза».* —

Имеются в виду заключительные стихи пролога к трагедии «Владимир Маяковский» (1913): «Лягу, / Светлый, / В одеждах из лени, / На мягкое ложе из настоящего навоза, / И тихим, / Целующим шпал колени / Обнимет мне шею колесо паровоза».

* *...много и встречался и сталкивался с Маяковским....* —

Своим встречам с Маяковским и тому, как не сложились с ним дружеские отношения, Э. посвятил очерк «В.В.», написанный в 1940, к десятилетию самоубийства поэта (см. MEM, т. 2, с. 306–309 или ИП, т. 5, 432–435).

О СТЕРЕОКИНО

Рукописные источники исследования, над которым Э. работал с марта 1946 по май 1947, включают четыре варианта основного текста (2–394, 395, 396 и 1–1376, л. 1–66), а также предварительные заметки и наброски возможных дополнений к нему (1–1376, л. 67–104). В третьем варианте (машинопись с рукописными вставками) правка сделана не только Э., но и П.М. Аташевой, в четвертом (машинописном) — правка киноведа Семена Сергеевича Гинзбурга, в то время редактора журнала «Искусство кино», где предполагалась публикация исследования. Однако Э. не довелось при жизни увидеть эту работу напечатанной — журнал напечатал лишь отрывки из нее сразу после его смерти (в № 2 за 1948). Полностью статья была впервые напечатана в ИП (т. 3, с. 433–484). Тот же четвертый вариант с исправлениями и небольшими дополнениями воспроизводится в данном издании.

Еще в 1937 у Э. было отмечено «стереоскопическое [кино] как подтема внутри проблемы пластики будущего кино» («Монтаж», с. 379). Вероятно, импульсом к этому высказыванию стало изобретение в СССР в 1935 оригинальной системы безочкового стереокино Семеном Павловичем Ивановым (1900–1972). По этой системе в 1941 снимались первые короткие стереофильмы «Концерт» и «Земля молодости». В 1947 вышел в прокат первый полнометражный игровой стереофильм «Робинзон Крузо», съемки которого подтолкнули Э. к написанию большой историко-теоретической статьи о возможностях новой системы кино.

Была, впрочем, и чисто научная логика обращения к эстетике стереокино, а также телевидения, замеченного Э. еще в США. Как обычно, Э. стремился понять «корни» и перспективы новых технических изобретений — и одновременно найти им место в своей теоретической «сфере». Одна из первых заметок на тему стереокино (2–293, л. 2) датирована 30.IX.1946:

«En s'approchant du stéréo <Приближаясь к стерео>.

1) Немой монтаж я понял через систему иероглифа.

2) Звуковой я насыпывал — реальность контрапункта — через... рир-проекцию («Бежин луг») — в проектных зарисовках.

3) Цвет я понял через flow <поток> стихии музыки сквозь цепь кадров, according to their own laws <согласно их собственным законам>.

4) Стерею я, вероятно, пойму через полное овладение цветом.

5) И через стерео-объем подойду к пониманию телепространства!»

Нашупанная здесь «эстафета» идей от концепции цвета к эстетике стереокино получила подкрепление в заметке от 10.XII.1946:

«Мучительно думаю о стерео: где «луковка», за которую там прицепиться.

Для цветного, кажется, нашел это в принципе раздельности предмета и его цвета — соединяемых по произволу.

Где, что о стерео?

Сегодня натякаюсь на забавную мысль.

Сперва листаю «Импрессионизм» К.Моклера (II — Теория):

«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».

Конфликт между объемом, выстроенным цветовыми *valeur*'ами «оттенками», и реальным оптическим объемом стерео-заснятых предметов?..

Конфликтующие «пары» — это продолжает в новую область, как-никак:

звук отделен от носителя (звукозрительный контрапункт).

время от процесса (*Zeitlupe* «ускоренная съемка»), форма от видимости (ракурс и [объектив] 28), система аттракционов от сюжета (монтаж аттракционов),

цвет от бытового повода к нему.

Why бы not? <Почему (бы) нет?>» (2–393, п. 8).

Сделав статьей о стереокино следующий шаг после исследования «Цвет», Э. в то же время возвращался к одному из «мечтаний» своей театральной молодости — к проблеме разрушения рамы, границы между «пространством зрелища» и «пространством зрителя». В период самых авангардистских экспериментов в школе Мейерхольда и в театре Пролеткульта он в споре с «четвертой стеной» в «системе» Художественного театра проявил изрядную изобретательность, реально «сливая» сцену и зал для создания единого игрового пространства. Пределом этой тенденции Э. считал спектакль «Противогазы» (1923), сыгранный несколько раз среди машин настоящего газового завода. После такого опыта режиссеру оставалось лишь перейти в кино (см. об этом в статье 1934 года «Средняя из трех», ИП, т. 5, с. 53–78). Однако в подобной «естественной логике» был свой парадокс: зрелище «отгородилось» от зрителя «стеной» экранного полотна... И вместе с тем оно обрело реальную жизнь лишь в воображении и чувствах зрителя (см. главу «Основной феномен кино» в книге «Монтаж», с. 157–169).

Неофит в кино, молодой Э. ввал в киноцентризм и дерзнул статей «Два черепа Александра Македонского» (1926) бросить вызов древнему искусству: «Форма в театре перестала почевать. И не случайно. Нелепо совершенствовать соху. Выписывают трактор» (см.: ИП, т. 2, с. 280–282). Статьей «О стереокино» Э. пришлось заново отвечать на вопросы о соотношении театра и кино. И теперь он не столько противопоставляет два искусства, сколько ищет «логику преемственности» и те традиции, на которые могут опереться искусства новой технологической эпохи.

С. 337

* ...экранное жизнеописание... Робинзона Крузо.—

Стереофильм «Робинзон Крузо» поставил на киностудии «Союздетфильм» режиссер Александр Николаевич Андриевский (1899–1983), разрабатывавший вместе с С.П.Ивановым технику безочкового стереокино. Э., возпа-

гая большие надежды на эстетические возможности нового изобретения, сдержанно оценивал художественный уровень их использования в первом опыте игрового кино. Намек на это содержится в следующем абзаце, который восстановлен нами по раннему варианту статьи.

* Так безнадежно и неумолимо погибает на наших глазах, например, так называемое «беспредметное» искусство. А рядом с ним существует и продолжает существовать в течение столетий не менее «бессюжетное» искусство — цирк. —

Резкость «приговора», вынесенного здесь «беспредметному» искусству, безусловно, связана с официальными гонениями на «абстрактную» живопись в СССР в конце 1940-х. Впрочем, еще в 1920-е, в период подъема и широкого распространения абстракционизма в изобразительном искусстве, Э. весьма сдержанно относился к нефигуративным направлениям в живописи — при вполне признанных личных отношениях с двумя из основоположников абстрактного искусства: Казимиром Севериновичем Малевичем и Владимиром Евграфовичем Татлиным. Хотя при разработке концепции «интеллектуального кино» Э. сам уделял серьезное внимание «абстрактным» элементам монтажного кадра (см. статью 1929 года «Драматургия киноформы» в книге «Монтаж»), его принципиальной установкой было сохранение в обобщенном образе изобразительного начала. О содержательности «бессюжетного» искусства цирка см. главу «Мистерия цирка. Структура как сюжет» в книге «Метод» (т. 1, с. 431–439).

С. 340

* В период немого кинематографа это очень внимательно и изысканно делал в Америке Эрих фон Штрогейм. —

Э. с большим уважением относился к творчеству режиссера и актера Эриха (Эрика) фон Штрогейма (1885–1957). Он особенно высоко ценил ставший классическим фильм «Алчность» (1924), в котором Штрогейм мастерски применял «глубинную мизансцену» с активно работающим «фоном». Ниже упоминается фильм «Карусель» (1923, в советском прокате с 1924 — «Адьютант Франца-Иосифа») с участием открытой Штрогеймом «кинозвезды» Мэри Филбин (1903/1904–1993).

С. 341

* ...единственного в те времена способного одиокаво в фокусе рисовать как деталь переднего плана, так и весьма углубленную даль... —

Речь идет об объективе с фокусным расстоянием 28 мм, выразительные возможности которого были новаторски раскрыты Э. и Тиссэ в фильмах «Генеральная линия» и «Que viva Mexico!» и разрабатывались в «Александре Невском» и «Иване Грозном». Впоследствии кинотехника обогатилась оптикой с еще более короткими фокусными расстояниями и, соответственно, с еще большей глубиной резкости.

С. 342

* Однако очень часто подобные построения и в работах Уильяма Уайлера. —

Американский кинорежиссер Уильям Уайлер (1902–1981) последовательно разрабатывал принцип «глубинной съемки» с помощью короткофокусной оптики, основанной на внутрикадровом сочетании крупного плана с весьма отдаленным фоном (в Голливуде обозначается как «deer focus»). Полноправным соратником Уайлера был крупный-

ший американский оператор Грегг Толанд (1904–1948). Среди совместно снятых ими картин этого визуального стиля — экранизации классического романа Эмили Бронте «Грозовой перевал» (1939) и пьесы Лилиан Хеллман «Лисички» (1941), а также фильм «Лучшие годы нашей жизни» (1946). Оператором упоминаемого ниже фильма «Иезавель» (1938) был Эрнест Халлер (1896–1970).

С. 343

*...*позади крупного плана затаившей дыхание убийцы Бэтт Дэвис падает на лестнице в глубине умирающий Герберт Маршалл.* —

В фильме «Лисички» играли видные голливудские «кинозвезды» того времени: Бэтт Дэвис (1908–1989) исполняла главную роль — Реджины, Герберт Маршалл (1890–1966) — роль Хораса Гидденса.

*...*значительно более поздней работой Орсона Уэллса, который в «Гражданине Кейне» доводит самый прием местами до трюка и абсурда.* —

Режиссерский дебют в кино Орсона Уэллса (1915–1985) «Гражданин Кейн» был снят в том же 1941, что и фильм Уайлера «Лисички», и при активном участии того же оператора — Грегга Толанда. Ощущение Э., что это — «гораздо более поздняя работа», связано с тем, что он увидел фильм Уэллса лишь после войны. Вряд ли справедливо и его замечание о доведении тут приема «deep focus» до «трюка и абсурда»: доведенная до предельной остроты «глубинная съемка» вполне соответствует общему драматургически-стилевому решению фильма, обозначаемому иногда как «кинематографическое барокко». Парадоксальность критического замечания Э. состоит в том, что, по некоторым сведениям, и Орсон Уэллс, и Грегг Толанд, увидев материал фильма «Да здравствует Мексика!», находились под сильным впечатлением чрезвычайно остроты глубинных кадров Э. и Тисса. О прямом влиянии «мексиканского фильма» Э. на Уэллса свидетельствует и материал незавершенного полудocumentального фильма «Это все правда» («It's all true», 1942), который снимался американским режиссером в Мексике, Бразилии и Аргентине.

* *В живописные предтечи... следует, конечно, отнести Эдгара Дега и Тулуз-Лотрека, как и композиционную манеру тех японцев, которые оказали на них в этом отношении несомненное влияние.* —

Э. неоднократно отмечал «кинематографизм», в частности, «глубинное построение мизансцены» в живописи Эдгара Дега (1834–1917) и в графике Анри де Тулуз-Лотрека (1864–1901), а также в японской гравюре XVIII—XIX вв. См., в частности, исследование «История крупного плана» (вошедшее во второй том книги «Метод») и мемуарную главу с тем же названием (MEM, т. 2, с. 26–40).

*...*монтаж есть скачок в новое измерение по отношению к композиции кадра.* —

Это положение, высказанное Э. в статье «За кадром» (1929), было развито им в книге «Монтаж».

С. 344

* *Но об этом — особо и в другом месте.* —

«Двупланность» в отношениях между предметом и его окраской рассматривается в исследовании «Цвет».

* *И доживи до стереоскопического кинематографа Отто Вейнингера или Зигмунд Фрейд, они... усом-*

рили бы... воплощение этих великих и вечных стимулов мужского и женского начал, согласно их учениям, «единственных основоположных стимулов всего человеческого развития и бытия». —

Слова в кавычках — не цитата, а своеобразный «общий знаменатель» научных концепций австрийского философа Отто Вейнингера (1880–1903), автора нашумевшей книги «Пол и характер» (1903, рус. пер. — 1910), и создателя психоанализа Зигмунда Фрейда (1856–1939). Предельная эротизация основ и «стимулов» бытия в этих концепциях не раз вызвала критику Э. (см., например, его письмо философу и психологу Вильгельму Райху от 28 июня 1934, напечатанное в журн. «Социологические исследования», 1977, № 1, с. 184–186).

С. 345

*...*эти же черты сохранились и по сей день, и не только у... Мистангетт или Ракель Меллер.* —

Мистангетт (псевдоним Жанны Буржуа, 1875–1956) — «звезда» французского мюзик-холла, Ракель Меллер (настоящее имя Франсиска Маркес Лопес, 1888–1962) — испанская театральная актриса и певица, дебютировала в Париже в 1921, снялась в нескольких фильмах, в том числе в заглавной роли в фильме Жака Фейдера «Кармен» (1925).

*...*соответствующий этап театра — условного театра — горячо станет проповедывать связь актера и образа в формах... маски, полусъехавшей с лица исполнителя... вне всякой «иллюзии» представляемым им персонажем.* —

В данном контексте Э. явно имел в виду не только своего учителя Мейерхольда, создателя, практика и теоретика «условного театра», но и других деятелей русской сцены начала XX века, порвавших с эстетикой «реалистически-психологического» театра и утверждавших принципы «условного представления». Среди них Э. прежде всего выделял Николая Николаевича Евреинова (1879–1953) с его стремлениями к возрождению «старинного театра», пародийными скетчами в «Кривом зеркале» и теорией «театра для себя» (см. о нем: «Метод», т. 1, с. 123–129). В 1914 он видел «Принцессу Турандот» Карло Гоцци в постановке Федора Федоровича Комиссаржевского (1882–1954): юношу потрясли моменты, когда актеры пересекали рампу сцены и оказывались в зале или «сдвигали» маски персонажей «commedia dell'arte», на мгновения превращаясь в «реальных людей» и затем вновь возвращаясь в условный мир искусства.

*...*в творчестве Станиславского и Шалыпина или Хмелева и Черкасова в более новые времена...* —

Э. вряд ли случайно называет среди мастеров перевоплощения, наряду с корифеями предреволюционного театра К.С. Станиславским и Ф.И. Шалыпиным, двух актеров, с которыми ему самому довелось работать: артиста МХАТ Николая Павловича Хмелева (1901–1945), исполнителя роли Отца во втором варианте фильма «Бежин луг», и Н.К. Черкасова, игру которого в «Иване Грозном» он высоко ценил. Не исключено, что Э. воспользовался случаем воздать должное мастерству своих соратников по двум запрещенным фильмам.

С. 346

*...*древнейшего дифирамба, теряющегося в глубине веков, или коллективных ритуалов Сиам и Бали...* —

Дифирамбами в Древней Греции называли хоровые песнопения в честь бога Диониса, в которых запедала начинал песню, а хор ее подхватывал. Э. посвятил этой форме пратейатра главу «Дифирамб и Данс макабр» в исследовании «Пафос» (см. второй том настоящего издания). *Сиамом* называли Таиланд, *Бали* — остров Малайского архипелага (Республика Индонезия), где сохранились древние массовые церемонии с танцами и жертвоприношениями, в которых участвуют тысячи людей.

* ...из-под пера американки-гувернантки при банковском дворе шестидесятых годов... —

История пребывания гувернантки Анны Леоновенс при дворе сиамского короля изложена в книге Маргарет Лондон «Анна и король Сиам» (Margaret Landon, «Ann and the King of Siam»).

C. 347

*...рейнгадтовские спектакли в Зальцбурге! —

Немецкий режиссер Макс Рейнгадт (настоящая фамилия Гольдман, 1873–1943) осуществил в 1910–1920-х ряд экспериментальных постановок в форме массовых народных зрелищ. В частности, он ставил спектакли под открытым небом возле собора в Зальцбурге (Австрия), пытаясь возродить принципы средневекового театра.

C. 348

* Известна гравюра Жака Калло... —

Жак Калло (1592–1635) — французский гравёр и рисовальщик, провёл 9 лет во Флоренции, где учился у известного гравёра Джулио Париджи и плодотворно работал. Э. увлекался искусством Калло в юности под влиянием своего родственника, генерала А.Д.Бутковского (см. MEM, т. 1, с. 56–57). О «первопланых» («глубинных») композициях в графике Калло Э. пишет также в исследовании «История крупного плана» («Метод», т. 2, с. 70–72).

C. 350

* Шелдон Чени почему-то не указывает источника этих предположений, но автором их является Гордон Крэг. —

Э. ссылается на книгу «Stage Decoration» by Sheldon Cheney (London, Chapman & Hall Ltd, 1928). Эдвард Гордон Крэг (1872–1966) — английский режиссер, актер, художник и теоретик театра, близкий к символизму, значительную часть жизни провел в Италии. Э. посвятил своей встрече с этим патриархом театра в 1935 в Москве очерк «Вечер с Крэгом» (см. MEM, т. 2, с. 347–348).

C. 352

Норман Бэл-Геддес (1893–1958) — американский дизайнер, театральный декоратор и архитектор, создатель декораций к фильму «Печали сатаны» (1926).

* ...осуществлялась в свое время Н.Н.Евреиновым постановка «Франческа да Римини» в зале Петербургской консерватории. —

Постановка пьесы «Франческа да Римини» Габриэле Д'Аннунцио была осуществлена Н.Н.Евреиновым в сезон 1908/09.

C. 353

* ...цирка Франкони в Париже начала XIX века или современное ему «Sans Pareil Théâtre'a» в Лондоне... цирков Саламонского, Чинизелли и Труцци у нас или цирка Буша в Берлине. —

Наездники и дрессировщики лошадей, итальянцы Лоренцо и Адольф Франкони выстроили в 1807 в Париже здание «Олимпийского цирка» и внесли в конные представления элементы театрализации. «*Sans Pareil Théâtre*» («Несравненный театр»), построенный богатым бизнесменом Джоном Скоттом для своей дочери, открылся в 1806 представлением, в котором сочетались песни, декламация, трюки с фонарями и фейерверками; с 1818 он стал называться «Театром Адельфи» и прославился постановками мелодрам, а также инсценировками романов Диккенса; с 1901 на его сцене воцарился мюзикл. Альберт Иванович Саламонский (1843–1913), первоначально дрессировщик лошадей, наездник и акробат, открыл в 1880, ставши антрепренером, стационарный цирк в Москве на Цветном бульваре, а затем аналогичный — в Риге. Итальянская цирковая семья Чинизелли с 1841 выступала в России, в 1877 глава семьи Газзано Чинизелли (1815–1881) выстроил в Петербурге стационарный цирк, став его владельцем и руководителем. Дрессировщик лошадей Вильямс Труцци (1888–1931), покинув цирк Саламонского, учредил собственный цирк в Севастополе и Петрограде. Немецкий артист и предприниматель Пауль Буш (1850–1927) построил и возглавил в 1895 в Берлине один из лучших европейских цирков, прославившийся этнографически-фантастическими пантомимами с виртуозными цирковыми номерами и эффектными декорациями.

C. 354

* ...«Эдип» на арене цирка и спектакль «Дантон» в «Grosses Schauspielhaus»... —

Макс Рейнгадт поставил в Берлине трагедию «Царь Эдип» Гуго фон Гофманстала (по Софоклу) на арене цирка Шумана (1910) и драму Георга Бюхнера «Смерть Дантона» в театре «Grosses Schauspielhaus» (1916). Обе постановки, вышедшие за пределы «сценической коробки», стали заметными явлениями в истории мирового театра.

* ...попытки организации представлений... в первые годовщины Октября. —

Имеются в виду массовые инсценировки «Гимн освобождению труда» (1 мая 1920) и «Взятие Зимнего дворца» (7 ноября 1920), осуществленные в Петрограде под художественным руководством Константина Александровича Марджанова, Николая Васильевича Петрова, Адриана Ивановича Пиотровского, Николая Николаевича Евреинова, Юрия Павловича Анненкова и др.

C. 356

* ...начиная с самого же первого опыта — постановки (совместно со Смышляевым) «Мексиканца» Джека Лондона... —

Валентин Сергеевич Смышляев (1891–1936) — театральный режиссер, работал в МХТ и на Центральной Арене Пролеткульта. Сценическая обработка рассказа Джека Лондона «Мексиканец» была сделана Смышляевым и Борисом Игнатьевичем Арватовым (1896–1940). Э. был приглашен сначала в качестве художника, но так решительно изменил первоначальный план постановки, что стал соавтором пьесы и сорежиссером спектакля. Одной из его радикальных новаций было предложение соорудить в центре зрительного зала ринг для сцены бокса. Однако реализовать этот проект не удалось, и ринг расположили на авансцене. Описывая ниже постановку «Мексиканца», Э. излагает свой замысел, а не реальное решение спектакля.

* Это был проект постановки в «американизированных» темпах детективно-приключенческой пьесы на тему похищаемых изобретателей и патентов (1921 год). —

Речь идет о плане постановки второго варианта пьесы Валериана Федоровича Плетнева «Patatras» («Над обрывом»).

* ...Охлопков в своем Реалистическом театре... —

Николай Павлович Охлопков (1900–1967) — режиссер и актер, ученик Мейерхольда, руководил Реалистическим театром в 1931–1936. Эксперименты с перестановкой зрительских мест были предприняты им в спектаклях «Железный поток» (1934), «Аристократы» (1935) и др. В спектакле «Разбег» сценическое действие было рассредоточено по всему зданию.

С. 359

* ...небезызвестный В. Фриче... —

Владимир Максимович Фриче (1870–1929) — историк литературы и искусствовед, с конца 1890-х активно участвовал в социал-демократическом движении, одним из первых в России начал применять марксистские методы к истории искусства. В 1904–1910 был преподавателем Московского университета, после революции 1917 возглавлял Институт языка и литературы, литературный отдел Института красной профессуры, работал ответственным редактором журналов «Литература и марксизм» и «Печать и революция». В основе взглядов Фриче лежало стремление установить «психологический» фактор, производный от экономики и классовой принадлежности художника и якобы определяющий его творчество, от тематики до стиля. В первые годы после революции идеи «упразднения театра» и «слияния сцены и публики» в массовом действе влияли на деятелей «левого театра», в том числе на Э. Уже к середине 1930-х концепции Фриче были обвинены в «вульгарном социологизме».

С. 360

* ...значимая «Одинокая вилла», где впервые под режиссурой молодого начинающего режиссера Д. У. Гриффита впервые начала сниматься шестнадцатилетняя девочка Глэдис Смит, которой суждено будет стать известной под именем... Мэри Пикфорд! —

«Одинокая вилла» («The Lonely Villa») — мелодрама, второй по счету короткометражный фильм Дэвида Уорка Гриффита. О влиянии его фильмов, прежде всего упоминаемой ниже «Нетерпимости» (1916) на раннее советское кино, Э. писал неоднократно, в частности, в исследовании «История крупного плана» («Метод», т. 2). Мэри Пикфорд (1893–1979) — крупнейшая кинозвезда раннего американского кино, создала образ добродетельной «девушки с кудряшками».

С. 362

* ...ныне благополучно здравствующий режиссер Г. Александров, игравший в этой постановке «таинственного злодея» Голутвина. —

В «осовремененной» версии комедии А. Н. Островского «На всякого мудреца довольно простоты», поставленной Э. по тексту С. М. Третьякова в Первом рабочем театре Пролеткульта, Голутвин (в исполнении Г. В. Александрова) был трактован как «злодей в полумаске и цилиндре» (пародия на кинозлодеев типа Фантомаса). В

раннем варианте статьи Э. подробнее описывает использование принципа «хана мити» в своем «Мудреце»:

«В другой момент той же самой постановки тот же исполнитель в той же роли пользовался еще более «тонкой» хана мити — уже вовсе незримой: пародируя известный фокус старых «иллюзионистов», он укладывался на стол, покрывался простыней, подымался в воздух и «парил» некоторое время над столом.

«Маг» схватывал край простыни, срывал его с парящей фигуры — фигуры под простыней не оказывалось, и в то же мгновение раздавалось торжествующее «аллэ-опп» Александрова с... балкона в глубине зрительного зала!»

С. 363

* Так, во всех почти спектаклях «Молодой гвардии»... —

Начиная с 1946, инсценировки романа «Молодая гвардия» Александра Александровича Фадеева (1901–1956) появлялись во многих советских театрах, самой известной из них был спектакль в постановке Н. П. Охлопкова в Московском театре драмы. Э. высоко оценил учебную работу актеров-студентов ВГИКа, осуществленную под руководством Сергея Аполлиналиевича Герасимова на сцене Театра-студии киноактера и ставшую основой двухсерийного фильма «Молодая гвардия» (1948).

* ...заставлял покойного Москвина в постановке «Ревизора»... —

Иван Михайлович Москвин (1874–1946), один из ведущих мастеров МХАТ, исполнил роль Городничего в комедии Н. В. Гоголя «Ревизор» в постановках 1908 и 1921 (режиссура К. С. Станиславского, Вл. И. Немировича-Данченко, И. М. Москвина).

С. 364

* ...неподражаемый покойный Варламов у нас или Эдди Кантор и Эдди Уинн в Америке... —

Константин Александрович Варламов (1848–1915) — выдающийся комический актер, игравший на сцене Александринского театра в Петербурге и получивший прозвище «царя русского смеха». Эдди Кантор (настоящее имя Эдвард Израиль Исковиц, 1892–1969) — американский киноактер, «звезда» музыкальной комедии. Эд (Исайя Эдуард Леопольд) Уинн (1886–1966) — комический актер американского кино и радио.

* ...мне излагал Пиранделло, когда мы с ним встречались в 30-х годах в Берлине. —

О встрече с крупнейшим итальянским драматургом Луиджи Пиранделло (1867–1936) Э. писал в «Мемуарах» (MEM, т. 1, с. 36–39).

* ...когда-то знаменитому Фатти Арбаклю. —

Роско Арбакль (Arbuckle — эту фамилию произносили в разных странах и как Арбакль, и как Арбокль, и как Арбокль, 1887–1933) — американский комический актер, прославившийся под экранным именем «Фатти» (или «Толстяк») в эксцентрических комедиях Мака Сеннета. Здесь речь идет о короткометражной комедии «Нокаут», поставленной в 1914 на киностудии «Кистоун».

«Hellzapoppin» («Ад разверзся») — эксцентрическая комедия режиссера Генри Поттера, поставленная на киностудии «Юниверсал» в 1941.

С. 365

*... в своей монументальной биографии семейства Бибиена, насчитывающего четыре поколения архитекторов и театральных декораторов. —

Из членов этой семьи наиболее известны: Джованни Мария Галли (1619–1665), прозванный Бибиена, его сыновья Фердинандо (1657–1743) и Франческо (1659–1739), внуки Антонио (1700–1774) и Джузеппе (1696–1756). Представители семейства Бибиена работали в Италии, Германии, Голландии и России. «Монументальной биографией семейства» Э. называет книгу: A. Hayatt Mayor, «The Bibiena Family», N.Y., 1945.

*... спектакль «Маскарад» в б. Александринском театре в Петрограде. —

Постановка драмы Михаила Юрьевича Лермонтова, над которой Мейерхольд работал в 1910–1917 (премьера ее совпала с днем Февральской революции), была признана современниками «пророческой» и называлась «рокошным ковром, разостланным над бездной». Э. неоднократно писал, что огромное впечатление от этой постановки сыграло решающую роль в его стремлении стать режиссером.

С. 366

*... поразительные порталы и декорации Головина сливались в единый органический ансамбль с архитектурным убранством зрительного зала. —

В оформлении сценического пространства спектакля «Маскарад» художник Александр Яковлевич Головин (1863–1930) создал систему красочных занавесов и порталов, то выдвигавших действие на просцениум (приближая, по замыслу Мейерхольда, актеров к зрителям), то «вовлекавших» взгляд зрителя в глубину сцены, где продолжался архитектурный декор зрительного зала.

*... в постановке пьесы «Лена» в Первом Рабочем театре Пролеткульта. —

Спектаклем «Лена» (по пьесе В. Ф. Плетнева — о беспощадных расстрелах на Ленских золотых приисках в 1912) 11 октября 1921 открылся Первый рабочий театр Пролеткульта. Режиссером постановки был Василий Васильевич Игнатов, создателями декораций и костюмов были Э. и Леонид Александрович Никитин (1896–1942).

С. 367

*... (конечно, не осуществленная!) концовка, задуманная для премьеры фильма: в конце фильма экран должен был... разрываться, раскрывая перед зрителем президиум торжественного заседания, посвященного памяти потемкинского восстания. —

Согласно этому замыслу был снят финальный кадр фильма «Броненосец «Потемкин»: надвигающийся на зрителя нос корабля, как бы «врезающийся» полотно экрана. «Конечно, не осуществленная концовка» явно ассоциировалась бы с евангельским свидетельством о моменте смерти Христа на Голгофе: «Иисус же, опять возопив громким голосом, испустил дух. И вот, завеса храма разодралась на-двое, сверху до низу; и земля потряслась; и камни расселись...» («От Матфея», гл. 27, 50–51).

* Подобный эксперимент позже произвел Дисней, который совместно со Стоковским осуществил в нескольких кинотеатрах эффект «стереозвуча» при демонстрации «Фантазии». —

Леопольд Стоковский (1882–1977) — американский дирижер, руководитель Филадельфийского оркестра, много лет работавший с Уолтом Диснеем над музыкальным озвучиванием его мультфильмов. В фильме «Фантазия» (1942) он не только управлял оркестром, но и руководил многоканальной звукозаписью. Эксперимент в нескольких кинотеатрах предвосхитил массовое внедрение стереозвучания сначала при демонстрации так называемых широкоформатных фильмов (снятых на пленке шириной 70 мм), а впоследствии — в звуковой системе Dolby (Stereo и Surround, при обычной кинопленке 35 мм или при цифровой записи изображения и звука).

С. 368

*... «персонажи из публики», вписанные Людвигом Тиком в комедию «Кот в сапогах». —

Сатирическая комедия «Кот в сапогах», написанная в 1797 поэтом и драматургом-романтиком Людвигом Тиком (1773–1853), высмеивала филистерские мнения и нравы немецкой публики. Она много лет привлекала внимание Мейерхольда и числилась среди его постановочных проектов. В конце 1921 Э. как студент Государственных высших режиссерских мастерских (ГВЫРМ) получил от учителя задание «спроектировать оформление» спектакля «Кот в сапогах». По замыслу Мейерхольда, на сцене следовало построить амфитеатр («зеркальное отражение» реального зала), на котором располагались бы актеры-«зрители», комментирующие сюжет спектакля на авансцене. В ходе разработки задания Э. предложил построить в центре зала «внепортальную сценическую конструкцию», окруженную зрителями так, чтобы актеры-«зрители» слились с реальной публикой.

* Пиранделло пошел в этом направлении еще дальше, «выводя из плана»... самую драматургию своих пьес. —

Речь идет о драме Луиджи Пиранделло «Шесть персонажей в поисках автора» (1921).

*... классические образы сценографии Бальдассаре Перуцци или Себастьяно Серлио... —

Бальдассаре Перуцци (1481–1536) и Себастьяно Серлио (1475–1552) — итальянские архитекторы и театральные декораторы, второй из них издал в 1545 книгу «Об архитектуре».

С. 369

Жан-Жорж Наверр (1727–1810) — выдающийся французский балетмейстер и теоретик хореографии, создатель «танцевальной трагедии». В 1760 опубликовал «Письма о танце и балетах» (неполные переводы на русский язык были изданы в 1927 и 1965).

С. 370

*... в предисловии и диалогах-комментариях к «Побочному сыну»... —

«Побочный сын» — написанная в 1755 «мещанская» драма Дени Дидро. В его «Беседах о «Побочном сыне» (1757) была разработана теоретическая программа обновления театра, противостоявшая условностям классицизма и предугадывая многие открытия сценического искусства XIX — начала XX веков (см. статью Э. «Дидро писал о Кино» — журн. «Театр», 1988, № 7, с. 112–120).

* ...по линии натуралистического воссоздания реальной обстановки действия... сможет подглядывать зритель театра Станиславского. —

В раннем варианте статьи Э. сделал к этому предложению сноску:

«Многих еще тогда коробил этот метод, который, казалось бы, переключался с тою истинно царственной безвкусицей, которая в царской резиденции Ливадийского дворца ухитрилась сделать в одной из гостиных одно из окон в виде обрамленной золотом... картины — с видом подлинного пейзажа, расстилающегося позади его стекла!»

Впрочем, не в пределах ли стереокино и этот образец глумления над искусством?! Ведь живопись как предшественницу стереокино мы здесь не трогаем. Это — отдельная тема не менее затейливого исторического экскурса по следам той же тенденции, что мы стараемся сейчас проследить по линии театра. И там «Ливадийская картина» по линии общих стереотенденций в живописи имеет свой совершенно отчетливый участок пусть безвкусного, но вполне закономерного воплощения все тех же устремлений! Но об этом в другой раз».

С. 372

* *Безнадёжно берклианская предпосылка...* —

Речь идет о субъективном идеализме, типичным философским выразителем которого был Джордж Беркли (1684–1753).

С. 373

* ...на базе непреложных слов Чехова об эстетической отвратительности «живописного портрета, через который просунут живой нос»... —

Мейерхольд в статье «Натуралистический театр и театр настроения» (1906), вошедшей в его книгу «О театре», приводит высказывание Антона Павловича Чехова на репетиции «Чайки» в Московском Художественном театре: «Сцена — искусство. У Крамского есть одна жанровая картина, на которой великолепно изображены лица. Что, если на одном из лиц вырезать нарисованный нос и вставить живой? Нос «реальный», а картина — испорчена» (цит. по изд.: В.Э.Мейерхольд, «Статьи. Письма. Речи. Беседы», т. 1, М., «Искусство», 1968, с. 120).

С. 374

* ...аттракционности реальной сенокосилки среди конструктивных декораций (прием, который я даже пародировал, вводя в одном из своих спектаклей на сцену живого верблюда!) я применял и обратный прием: всаживал в реальное окружение газового завода вымышленные события пьесы, связанной со взрывом газгольдера. —

Вспоминая о «реальной сенокосилке среди конструктивных декораций», Э., вероятно, имеет в виду Всероссийскую сельскохозяйственную и кустарно-промышленную выставку в Москве (1923), в культурной программе которой был показан его спектакль «Мудрец». В следующей постановке Э. по пьесе С.М.Третьякова «Слышишь, Москва?» (1923) актриса Юдифь Глизер, исполнявшая роль кокотки Марги, въезжала на живом верблюде (которого одаживали в Московском зоопарке) в особняк Морозова, где располагался Первый рабочий театр Пролеткульта. На Московском газовом заводе в том же году были показаны три первых спектакля следующей постановки Э. — «Противогазы» по «агит-гинеиолю» С.М.Третьякова.

С. 375

* ... «9-е января» Висковского, «Москва в Октябре» Барнета или «Конец Санкт-Петербурга» Пудовкина. —

Съемки исторических сюжетов на местах подлинных событий Э. считает своеобразной чертой раннего советского кино, отличавшей его от голливудского, немецкого или французского кино с их пышными декорациями. Любопытно, что в качестве примеров он приводит, наряду со своими фильмами, не только картины своих сверстников и «союзников» по «московской школе» — снятые к 10-летию Октябрьской революции «Москва в Октябре» Бориса Васильевича Барнета (1902–1965) и «Конец Санкт-Петербурга» Пудовкина, но и постановку одного из старших «традиционалистов» — «Девятое декабря» Вячеслава Казимировича Висковского (1881–1933), работавшего в Ленинграде.

С. 376

* В методике «внутреннего монолога» он пытался идти дальше — и внедриться в процессы хода мышления и чувства своих персонажей! —

Построение кинозрелища по принципам «внутреннего монолога», близкого к строю романа Джеймса Джойса «Улисс», было в 1930 предложено Э. для экранизации романа Теодора Драйзера «Американская трагедия» и в 1932 обосновано в статье «Одолжайте!». Основную часть этой статьи с разъяснением ее генезиса и следствий см. в книге «Метод» (т. 1, с. 98–129).

«Ребекка» — экранизация романа Дафны дю Морье, осуществленная Альфредом Хичкоком для студии «Селзник продакшн» в 1940.

* ...«психоаналитический» фильм с Вернером Краусом «Тайна одной души», полный самой дикой интерпретации и без того диких положений «учения» Фрейда. —

«Тайна одной души» — фильм Георга Вильгельма Пабста (1885–1967) с участием актера Вернера Крауса (1884–1959), снятый на студии «УФА» в 1926, первый опыт применения психоанализа Зигмунда Фрейда в игровом кино. Следует признать, что грубая и несправедливая оценка как фрейдизма, так и ставшего классическим фильма Пабста является не совсем искренней, она полностью определена условиями тогдашней цензуры. При всей критичности отношения к «панэротизму» учения Фрейда Э. не только не считал психоанализ «диким», но как раз в эти годы в заметках, не предназначавшихся для печати, довольно часто и активно обращается к идеям «великого венца», как он называет Фрейда в «Мемуарах», и к трудам его учеников (см., например, раздел «Pro domo sua» во втором томе «Метода»).

* То же самое в «Lady in the Dark» Мосса Харта или в кошмарах «Lost Weekend», не говоря уж об эпигонском сочинении Элмера Райса на схожую тему — «Dream girl». —

Фильм «Женщина во тьме» по пьесе американского драматурга Мосса Харта (1904–1961) с песнями Курта Вайля и Айры Гершвина был поставлен режиссером Митчеллом Лейзеном в 1944. Сюжетная коллизия этого мюзикла состоит в том, что женщина-редактор велико-светского модного журнала (в исполнении Джинджер Роджерс) вынуждена обратиться к психоаналитику, чтобы понять, кого из трех мужчин она по-настоящему любит. «Потерянный уикэнд» (1945) режиссера Билли Уайльдера по сценарию Чарльза Бреккета реалистично

и мастерски точно передавал кошмары, овладевающие сознанием нью-йоркского писателя-алкоголика. *«Девушка из слов»* (1945) — пьеса американского писателя Элмера Райса (1892–1967).

С. 377

*...е фильме о «Докторе Джекилле и мистере Хайде», в начале которого камера двигается и действует «от имени» главного лица — Фредерика Марча... —

Экранизацию повести Роберта Льюиса Стивенсона *«Доктор Джекилл и мистер Хайд»* поставил режиссер Рубен Мамулян в 1932. Первый эпизод фильма был снят «субъективной камерой». Роль аристократичного доктора Джекилла, превращающегося в звероподобного мистера Хайда, исполнил популярный в те годы актер Фредрик Марч (настоящее имя — Эрнест Фредерик Мак-Интайр Бикхель, 1897–1975).

* Так сделан фильм *«Lady in the Lake»*. —

Американский фильм *«Женщина на озере»* (1946), снятый целиком «субъективной камерой», был режиссерским дебютом актера Роберта Монтгомери (1904–1981).

* ...первого в истории «сюжетного» фильма — *«Ограбление поезда»* Портера... —

Пента *«Большое ограбление поезда»* (*«The Great Train Robbery»*, 1903), считающаяся первым в истории кино «криминальным вестерном», была также первым фильмом, снятым по специально написанному сценарию. Режиссер фильма Эдвин Стэнтон Портер (1869–1941) использовал для сюжета подлинный случай из жизни грабителя Джорджа Барнса, роль которого исполнил актер Г.М. Андерсон по прозвищу Брончо Билли.

С. 378

Ингрид Бергман (1917–1982) — шведская актриса, ставшая голливудской «звездой», снималась в шведских, немецких, американских и итальянских фильмах.

Жан-Поль Сартр (1905–1980) — философ-экзистенциалист, прозаик, драматург и публицист.

«A Matter of Life and Death» («Вопрос жизни и смерти») — английский фантастико-позитивский фильм о «борьбе на Земле и на Небе» за жизнь подбитого нацистами британского летчика. Фильм, вышедший на экран в 1947, поставили режиссеры Майкл Пауэлл и Эмерик Прессбургер.

С. 380

* ...одной из последних мультипликаций Диснея «о ките, захотевшем петь в Метрополитен-опере». —

Короткометражный фильм *«Вилли-кит, который хотел петь»* вошел в анимационный сборник на темы классической музыки *«Make Mine Music»*, который создавался на студии Уолта Диснея в 1944–1946. Э. подробно пишет о нем в «Метод» (т. 2, с. 523–529).

* ...всемирно известная «идиосинкразия» Хичкока... —

Э. употребляет слово «идиосинкразия» не в его распространенном ныне медицинском значении («повышенная, подчас болезненная чувствительность организма к определенным веществам или внешним воздействиям»), а в исходном смысле — «характерная индивидуальная

реакция, личностное проявление» (от греч. *idios* — свой, собственный, *syn* — с, *krasis* — темперамент).

«Спасательная лодка» — фильм Альфреда Хичкока *«Life Boat»* (другой перевод названия — «Спасательная шлюпка»), снятый в США в 1943.

С. 382

* ...проповедь возврата к «первичной соборности» всех слогов и вячеславянов — рупоров реакционной крыла интеллигенции... —

В характерной фразеологии, в использовании имен писателей-символистов Федора Кузьмича Сологуба (Тетерникова, 1863–1927) и Вячеслава Ивановича Иванова (1866–1949) как «нарицательных», в грубых, резко отрицательных характеристиках их творческих позиций и концепций отразилась трагическая эпоха идеологической «охоты на ведьмы», в обстановке которой Э., автор запрещенной второй серии «Ивана Грозного», писал даже о такой проблеме, как предпосылки и перспективы стереокино. Он, разумеется, помнил, что выдвинутая Вячеславом Ивановым концепция «соборности» искусства, в частности, идея мистериального театра, способного приобщать зрителя к мифотворчеству и делать соучастником представления, влияла на него самого и на формирование его собственных эстетических концепций. Режиссер был многим обязан также философско-эстетическим и культурологическим исследованиям Иванова, в том числе его книге *«Дионис и прадионисийство»* (1921–1923), которую он не раз цитировал и название которой «обигрывается» в дальнейших пассажах статьи.

«MISE EN JEU» и «MISE EN GESTE»

Над рукописью (2–418, 419) Э. работал 19, 20 и 21 января 1948. На первой ее странице сбоку — надпись: «К вопросу мизансцены». Она была принята за название статьи при первой публикации фрагмента из нее (ИП, т. 4, с. 717–738). Однако по типу написания, характерному для «пометок для себя», эта надпись скорее — указание на тему и «адрес» вставки в какой-то более обширный текст.

Судя по всему, этим «адресом» являлся учебник «Режиссура», первый том которого — «Искусство мизансцены» — был вчерне завершен в середине 1930-х. Тогда постановка «Бежина луга» прервала систематическую работу над учебником, а запрет фильма в 1937 сделал невозможным и его издание. В течение следующих лет Э. не раз мысленно возвращался к учебнику, попутно с другими исследованиями делая заметки и намечая дополнения к «вопросу мизансцены». В 1947, в ходе работы над «Нравственнодушной природой», участвовали и упоминания о «Режиссуре». Безусловно, это определялось «шарообразностью» комплекса теоретических книг Э., развивавшихся как бы из единого центра и связанных друг с другом общими проблемами, темами, примерами. Возможно также, что намерение завершить и издать учебник актуализовалось тем, что в конце 1946 Э. возобновил преподавание во ВГИКе, а вскоре начал работать в организованном им Секторе кино Института истории искусств Академии наук СССР, с которым были связаны обширные научные и издательские планы.

Непосредственным поводом к написанию статьи стала подготовка трех выпускников мастерской Э. к дебютному фильму, на что указывает «служебный» заголовок первого раздела: «Два микротюда из «Идиота» Достоевского и сценария К.Виноградского» (см. ниже коммен-

тарий к с. 389). Как обычно, Мастер объяснял своим ученикам закономерности «выразительного проявления» на классических примерах. Сцену покушения Рогожина на князя Мышкина из «Идиота» он уже сопоставлял с эпизодом убийства князя Владимира Старицкого из своего «Ивана Грозного» (см. «Метод», т. 2, с. 305–315). На сей раз Э. рассмотрел ту же сцену под углом зрения другой проблемы — постановки выразительного жеста, для обозначения которой он использовал термин *мизанжест* (*mise en geste*). Этот термин призван был «свернуть до пространства тела актера» уже привычное для русского уха понятие «мизансцена», означавшее композицию актерского действия на всем сценическом пространстве (французское *mise en scene* употреблялось и для обозначения режиссерской постановки в целом). Кстати, Э. использовал это понятие не в женском роде — *мизансцена*, а в мужском — *мизанжест* (что сохранено в данном издании). По аналогии с «мизансценой» он еще в 1930-е предложил ввести понятие *мизанкадр* («*mise en cadre*»), под которым имелась в виду постановка точек съемки кинокамеры, снимающей для вертикальной плоскости киноэкрана, что в свою очередь обуславливает монтаж кадров. Теперь, в статье 1948 года он предпринял попытку еще больше дифференцировать понятие «*mise en scene*», используя французское слово «*mise en jeu*» (*мизанжэ*), чтобы обозначить «постановку игры» в композиции целостного произведения — от жеста актера до организации «цветовой стихии».

Если в главе о *мизанжесте* Э. опирался на материал сценария Виноградской и романа Достоевского, то для пояснения *мизансценной выразительности* он использовал эпизод из романа Балзака «Отец Горио», по которому в 1934 разработал учебный этюд «Арест Вотрена». В 1937 он уже включал этот пример в книгу «Монтаж», однако теперь излагал его в новом контексте, чтобы перейти к проблеме *образности мизанкадра*. Тут примером должны были стать строфы о балерине Истомину из первой главы «Евгения Онегина» Пушкина. В конце статьи есть ссылка на эту, третью по счету главу, но в рукописи ее текст отсутствует. Не исключено, что часть автографа утрачена или пока не найдена. Вполне вероятно, однако, что в январе 1948 Э. не написал «Истому» и, лишь собиравшись обработать несколько страниц с тем же примером из своего неопубликованного «Комментария к режиссерскому сценарию фильма о Ферганском канале» (1939). Еще 21 декабря 1939 он отмечал в планах доработки статьи «Монтаж 1938»: «Добавить «Истому» по комментариям к «Ферганской долине» (вместе с отрывком начала режиссерского сценария), как там сделано. Большая разделанность кадров там очень хороша и вносит сюда расширение и новое» (2–910, л. 37 б). Следуя этому указанию, в настоящее издание введен соответствующий фрагмент «Комментария» (по публикации в сб. «Вопросы киноматериала», вып. 3, М., «Искусство», 1959, с. 327–353).

Четвертая часть статьи по материалу и концепции связана с исследованием «Цвет», над которым Э. продолжал в это время работать. Одн. «здесь проблема цвета взята в другом «ракурсе»: она св. зывается с темой выразительного жеста (но уже не актерского, а авторского) в композиции произведения. Последние фразы автографа показывают, что Э. хотел завершить главу (и, возможно, всю работу) «пост-анализом» цветовой драматургии в сцене пира в Александровой слободе из «Ивана Грозного». Он находил этому этюду место и в «Мемуарах», и в «Цвете», и (чуть позднее) в статье «Цветовое кино», вероятно, опасаясь, что запрещенная вторая серия фильма может быть

уничтожена, как «Бежин луг», и стремясь хотя бы в описании донести до учеников и коллег свой единственный практический опыт работы с цветом в кино.

«Два мизансцены» были впервые напечатаны в 1966 как приложение к учебнику «Режиссура. Искусство мизансцены» (ИП, т. 4, с. 717–738). Четвертый раздел с комментариями Л. К. Козлова был обнаружен в сб. «Кино и время» (вып. 3, М., «Искусство», 1980, с. 232–249). Вторая глава публикуется впервые. Названия глав в данном издании даны составителем.

C. 387

* *Фрейд в свое время очень нашумел, объявив... что оговорка и Fehlhandlung сым... истинные намерения, прорывающие Deckhandlung, которым они в силу внешних условий, требований и обстоятельств прикрыты, скрыты, подавлены*. —

Ссылка на популярный труд Зигмунда Фрейда «Психопатология обывательной жизни» (1901), где были обобщены результаты его многолетних наблюдений и психоаналитических исследований, касающихся оговорок и ошибочных или случайных действий, благодаря которым обнаруживаются подавленные и вытесненные в подсознании мотивы, желания, намерения.

C. 389

* *...из сценария Виноградской...* — В рукописи рядом с этой фамилией — карандашная помета: «для Бунеева».

Катерина Ивановна Виноградская (1905–1973) — киноматериал, ученица Э. по Инструкторско-исследовательской мастерской Госкинотехникума в 1928/29 учебном году. По ее сценариям были поставлены такие известные фильмы, как «Обломки империи» (реж. Фридрих Эрмлер, 1929), «Партийный билет» (реж. Иван Пырьев, 1936), «Член правительства» (реж. Александр Зархи и Иосиф Хейфиц, 1940). Сценарий, из которого Э. взял пример для своего этюда, назывался «Герой Социалистического Труда» и поначалу предполагался как основа первой самостоятельной работы режиссера Бориса Алексеевича Бунеева (р. 1921), ученика Э. по ВГИКу и некоторое время — его ассистента на «Иване Грозном». В ходе подготовки сценария к постановке в работу включились еще два выпускника режиссерской мастерской Э. — Михаил Абрамович Швейцер (1920–2000) и Анатолий Михайлович Рыбаков (1919–1962). Их коллективный дебют вышел на экраны в 1948 под названием «Путь славы».

C. 389–390

* *...рассуждение об отказе от движения... от двучлена логики возвращает процесс в развернутый трехчлен диалектики: не намерение — выполнение, а отрицание отрицания.* —

В главе «Об отказе от движения» учебника «Режиссура. Искусство мизансцены» (ИП, т. 4, с. 81–90) Э. дает ему такие определения, касающиеся как действий актера, так и закономерностей построения композиции и ее восприятия:

«То движение, которое вы, желая двинуться в одну сторону, предварительно производите в направлении противоположном (частично или целиком), в практике сценического движения называется движением «отказа». <...> Закон построения отказа есть необходимое условие для выразительного разрешения. Это как бы элемент контраста, одного из наиболее резких средств привлечения внимания, элементы, включенные внутрь самого действия. — некий «самоконтраст» в производи-

мом акте. <...> Про отказ мы могли бы сказать, что благодаря ему проявляется один из основных законов диалектики в органике движения — и как процесса перемещения, и как объекта отчетливого восприятия. <...> Процесс самого мышления, реализация намерения сознанием также проходит по той же схеме отрицания отрицания. Это теоретически несомненно и очевидно, так как и там мы имеем дело с процессом органическим, а значит, неизбежно диалектическим. <...> В нормальной и обидной обстановке намерение сразу переходит в осуществление без видимости отрицания его внутри самого акта выполнения. Процесс происходит в свернутом виде. Когда же вы сталкиваетесь с искусством, то явление следует подавать в максимально развернутом виде».

Последнее определение, связывающее отказное движение с творческим процессом создания и восприятия произведения искусства, Э. подробно обосновывает в главах «Выход из кризиса» и «Выразительное движение» книги «Метод» (т. 1, с. 129–139 и 169–183).

С. 391

*...романтического интригана типа Ричарда Дарлингтона (из одноименной пьесы Дюма-отца)... —

Драма Александра Дюма-отца (1802–1870) «Ричард Дарлингтон», написанная в 1831 и тогда же поставленная в парижском театре «Порт-Сен-Мартен», была одним из самых заметных явлений романтической драматургии, направленной против ханжеских нравов, царивших в стране, а также против догм сценического классицизма. В 1939 издательство «Искусство» выпустило ее стеклогравическое издание на русском языке в переводе и сценической редакции Э. и драматурга Станислава Адольфовича Радзинского-Уэйтинга (1889–1969).

С. 392

*...с почти масками злодея типа Скарпии из «Тоски», герцога Гиза из сцены с железной перчаткой из «Генриха III и его двора» или персонажа Эжена Сю или Крестовского! —

«Тоска» — пьеса французского драматурга Виктора Сарду (1831–1908), послужившая основой одноименной оперы Джакомо Пуччини (1858–1924). «Генрих III и его двор» — одна из первых романтических мелодрам, созданная Александром Дюма-отцом в 1829. Их персонажи, особенно отрицательные, как и герои «романов-фельетонов» Эжена Сю, характерны «одномерностью», в отличие от психологически сложных героев произведений Бальзака или Стендаля. Всеволод Владимирович Крестовский (1839–1895) — популярный литератор, автор романа «Петербургские трущобы» (1864–1866), одного из первых образцов «авантюрной» беллетристики в России.

С. 394

* Социологический анализ произведений... входит в материалы отдельного исследования. —

Это обещание, завершающее весь абзац, в котором Э. отказывается от «философской оценки» романа «Идиот» и от «анализа реакционной основы» концепций Ф.М.Достоевского, есть не более чем отговорка — попытка оправдать свое обращение к писателю, в то время «заклейменному» идеологическим официозом. Э. вряд ли всерьез собирался заниматься «разоблачением» его «социальных корней». Наоборот, среди материалов книги «Метод» лежала начатая в 1943 рукопись «Главы о Достоевском», в которой Э. рассматривал проблему метафоры и метонимии в сюжете на примерах романов великого писателя (см. «Метод», т. 1, с. 396–420).

С. 404

*...лицо, окаменелое, как лик Медузы... —

Согласно греческой мифологии, окаменевали от ужаса люди, взглянувшие на Медузу, чудовище со змеями на голове.

С. 405

*...пространственно-ритмический «форшлаг» для всей схемы движения второй фазы. —

Э. использовал как близкие по значению два понятия из разных искусств: музыкальный термин «форшлаг» (от нем. — предшествующий удар) для одного или нескольких звуков, которые обозначаются нотами мелкого начертания, входят внутрь тактового размера и, «переполняя» его, предшествуют исполнению основной ноты, и театральный термин «предыгра» для некоего выразительного проявления (в мимике, жесте, интонации, в ритме движения либо речи и т. п.), которое подготавливает восприятие основного и часто нуждающегося в акцентировании момента действия или важной «фазы» композиции.

С. 407

*...списочек этот примет уже такой вид. —

После этой фразы в рукописи оставлен пробел: «сценарный списочек» либо не был составлен, либо был записан отдельно, но утрачен или пока не найден.

С. 410

Мизансцен-резонэ — одно из центральных понятий теории и педагогики Э., под которым подразумевается мизансцена всесторонне обдуманная, обоснованная, обоснованная (от франц. raisonner — обдумывать, рассуждать). 22 июня 1936 на лекции во ВГИКе Э. пояснил: «Что такое мизансцен-резонэ? Это мизансцена «в порядке рассуждения», когда на каждом этапе ведется рассуждение по ее поводу. Термин взят из французской практики — [существует] каталог-резонэ, то есть исследовательский каталог» (2–650). Подробной методической и практической разработкой этого понятия стал учебник «Режиссура. Искусство мизансцены» (ИП, т. 4), основанный на занятиях Э. во ВГИКе в 1932–1934. В «Программе преподавания теории и практики режиссуры» (1936) освоению «мизансцена-резонэ» отводился III семестр — первое полугодие обучения на втором курсе (см. ИП, т. 2, с. 140–141).

* Когда-то очень давно — в начале тридцатых годов — одному из моих студенческих курсов по режиссуре в Институте кинематографии я дал планировочное задание по роману Бальзака «Отец Горио». —

Этюд «Арест Вотрена в пансионе мадам Воке» по роману Оноре де Бальзака «Отец Горио» (1834–1835) разрабатывался на IV курсе режиссерского факультета ВГИКа в ноябре-декабре 1934. Впервые Э. использовал эту учебную работу в главе «Композиция мизансцены» книги «Монтаж» (с. 48–55). Процесс разработки этюда со студентами и обстановка занятий Э. подробно изложены в книге: В.Нижний, «На уроках режиссуры С.Эйзенштейна», М., «Искусство», 1958, с. 13–30.

С. 412

*...знала Нинон... Помпадур в отстрепях! —

Нинон — ставшее нарицательным имя Нинон (Анн) де Ланкло (1620–1705), в литературном салоне которой собирались самые известные вольнодумцы эпохи.

Маркиза де Помпадур (Жанна Антуанетта Пуассон, 1721–1764) — всеильная фаворитка короля Людовика

XV, мнения и капризы которой влияли на дела в государстве. Имя ее стало нарицательным (ср. название цикла очерков М.Е. Салтыкова-Щедрина «Помпадур и помпадурши», 1863–1874).

С. 413

* ...соглядатаев с Ювелирной набережной... —

На набережной Ювелиров в Париже находится префектура полиции.

* ...он протестует против коренных нарушений общественного договора, о котором говорил Жан-Жак... —

Трактат «Об общественном договоре» (1762) французского философа и писателя Жана-Жака Руссо (1712–1778) был одним из первых манифестов демократизма, основанного на суверенитете народа и личности. Согласно его концепции, государство, являясь результатом общественного договора, гарантирует при помощи всеобщей воли неотъемлемое право на личную жизнь и собственность, а также оберегает людей и общество от анархии и деспотизма.

С. 414

Камилль Демулен (1760–1794) — журналист и блестящий оратор, активный деятель Великой французской революции, сторонник Дантона, вместе с которым был казнен на гильотине.

С. 415

* ...традиционная комическая картина во вкусе Табарэна, Гансвурста, площадных фарсов. —

Табарэн (настоящее имя — Антуан Жирар, ок. 1584–1626) — актер и сочинитель коротких комедийных сцен, исполнявшихся на площадях Парижа и имевших большой успех у горожан благодаря грубоватому юмору. Гансвурст (это имя можно было бы буквально перевести с немецкого как «Ванька-копбаса») — комический персонаж немецкого народного театра, простодушный, простак и хитрец, ослепавший дворян и бюргеров довольно грубыми, иногда сальными шутками. Фарс — вид комедийно-сатирического народного театра с элементами буффонады, сложившийся в Средневековье и широко распространившийся в Западной Европе в XIV–XVI веках.

С. 416

* ...истолкования природы комического, какие дают ему философы разных систем. —

Э. здесь кратко излагает свою концепцию комического в сопоставлении с интерпретациями этого феномена философами — Иммануилом Кантом (1724–1804) и Анри Бергсоном (1859–1941). Более подробно он пишет о своем понимании природы комического в книгах «Режиссура. Искусство мизансцены» (ИП, т. 4, с. 448–535) и «Метод» (т. 1, с. 420–430).

С. 418

* Об этом мы скажем несколько подробнее, когда попробуем перенести нашу сцену со сценической площадки на плоскость экрана: из условий мизансцены в условия мизанкадра. —

Как следует из этой фразы, предполагалось продолжение и развитие главы об этюде «Арест Вотрена». Работая в 1933–1935 над учебником «Режиссура», Э. рассчитывал посвятить второй том искусству мизанкадра.

С. 419

* ...вспоминаются вздохи откупщика Муразова над Чичиковым!... —

Во втором томе «Мертвых душ» Н.В. Гоголя Афанасий Васильевич Муразов, глядя на Чичикова, в отчаянии рыдающего из-за потери имущества, произносит монолог: «Ах, Павел Иванович, Павел Иванович! Какой бы из вас был человек, если бы так же, и силою, и терпением, да подвизались бы на добрый труд, имея лучшую цель! Боже мой, сколько бы вы наделали добра! Если бы хоть кто-нибудь из тех людей, которые любят добро, да употребили бы столько усилий для него, как вы для добывания своей копейки, да сумели бы так пожертвовать для добра и собственным самолюбием, и честолюбием, не жалея себя, как вы не жалели для добывания своей копейки, — Боже мой, как процвела бы наша земля!.. Павел Иванович, Павел Иванович! Не то жаль, что виноваты вы стали пред другими, а то жаль, что пред собой стали виноваты — перед богатыми дарами, которые достались в удел вам. Назначенье ваше — быть великим человеком, а вы себя запорошили и погубили».

С. 420

Айра Фредерик Олдридж (ок. 1805–1867) — американский чернокожий актер, прославившийся исполнением шекспировских ролей, в частности, Отелло.

* Я когда-то хотел применить этот прием «en grand» (году в двадцатом) для постановки «Макбета». —

Среди эскизов Э. к театральным замыслам 1920 года, в том числе к трагедиям Шекспира, не сохранилось никаких следов плана или рисунков к «Макбету». В ноябре 1921 Э. совместно с Сергеем Иосифовичем Юткевичем (1904–1985) начал работу над декорациями и костюмами к спектаклю «Макбет» в постановке режиссера В.В. Тихоновича в Центральном просветительском театре (премьера состоялась 25 апреля 1922). Вероятно, именно в этом спектакле он намеревался использовать «прием Айры Олдриджа».

С. 421

* После того, как сиенский формализм отмирает... —

Имеется в виду школа живописи, которая складывалась в Сиене (тоscanском городе недалеко от Флоренции) в эпоху Средневековья и достигла расцвета в XIII–XIV веках, отличаясь каноничностью формы, утонченным мистицизмом, лиричностью библейских образов и портретов, изысканной декоративностью. Эти качества, по мнению Шелдона Чени, были утрачены флорентийской живописью эпохи Возрождения, увлекшейся проблемами научной перспективы и анатомического («реалистического») правдоподобия.

С. 423

* В наметке либретто [«Большой Ферганский канал»]... —

Замысел полугригорово-полудокументального фильма «Большой Ферганский канал» относится к маю 1939, когда Э. узнал от Петра Андреевича Павленко о плане строительства 240-километрового оросительного канала в Ферганской долине Узбекистана. В июле было завершено либретто, а в начале августа — сдан сценарий фильма, который охватывал три эпохи истории Средней Азии: нашествие на Ургенч войск Тамерлана, разрушающих древние ирригационные системы, времена феодального хозяйствования и

зависимости земледельцев от баев, владеющих водой, и стремления современников коллективно построить канал, способный напоить землю и накормить народ. Три части фильма должны были объединять фигура старого певца-сказителя Тохтасына. В сентябре 1939 начались съемки хроникальных кадров для современной части фильма. Однако в октябре Комитет по делам кинематографии (вероятно, по указанию идеологов из ЦК, не исключено, что самого Сталина) потребовал от Э. отказаться от первой «новеллы» о Тamerлане, смысл которой состоял в том, что тирания ведет к катастрофе не только социальной, но и экологической. В ответ Э. вообще отказался от съемки фильма и вернулся из Узбекистана в Москву.

** Годы полтора-два тому назад. —*

Имеется в виду 1937/38 учебный год, когда Э. преподавал в Академии Режиссуры при ВГИКе.

C. 424

Илья (Карл) Львович Сельвинский (1899–1968) — поэт и драматург, творчество которого в 1920-е было близко к конструктивизму, а в 1930-е обрело трагедийное звучание.

C. 425

** ...первоплановые детали оркестра в манере скрипачей Эдгара Дега, любившего их так размещать. —*

О принципе *перспективной композиции* в картине Эдгара Дега «Балет монахинь» в опере «Роберт-Дьявол» (1872) Э. писал в исследовании «История крупного плана» (см. «Метод», т. 2, с. 80–81).

C. 427

** Сами рисунки начертаний... снабжают воина своими... с подобными предметами изображения. —*

О прагматическом мышлении и связанных с ним «магических» операциях, в частности, с татуировкой, Э. подробно пишет в книге «Метод».

Кио — псевдоним циркового артиста и конструктора цирковой аппаратуры Эмиля Теодоровича Гиршфельда-Ренарда (1894–1965), родоначальника семьи иллюзионистов.

C. 428

** (Подробнее о природных факторах внешней действительности в отношении «теплых» и «холодных» тонов см. в другом месте.) —*

В рукописи второй главы на обороте одного из листов находится следующий текст:

«Неловкость» при делении на «теплые» и «холодные» тона — неосновательна.

Теплые и холодные — переносные (рефлекторные) от точных *температурных* явлений природы.

Физический холод тени и ее непереносный сопутствующий (на натуре) синий чистый или в составе (зеленый: синий + желтый, лиловый: синий + красный) из-за рефлекса неба в неосвещенную часть. Черное — отсутствие света и тепла.

Физическое тепло света и его непереносная связь на натуре с желтым — цвет солнца, источника тепла, и налет желтизны на предметах.

Огонь и красное (дети так и ассоциируют), более сложное: горячая красная кровь (так ассоциируют) китайцы — см. [книгу] «Ritual Bronzes of Ancient China»).

Все, конечно, имеют обязательную амбивалентность. Например, черно-красное — удручающе тепло, кисло — желтое, etc.

Но все *reducible* <сводимые> к фактам природы и ассоциации (см. у меня об этом в «The Film Sense»).

В последней фразе Э. ссылается на исследование «Вертикальный монтаж».

C. 430

«Кукарача» (1934) — короткометражный мюзикл режиссера Ллойда Корригена, одна из первых цветных игровых картин, снятых в системе трехслойного «Техниколора». Чрезмерная пестрота цвета и «экзотических» мексиканских костюмов вызывала восторг у неприязнели публики, кинематографисты же оценили результат сдержанно: Виктор Шкловский назвал цветное решение фильма «взбесившимся ландрином» (то есть чересчур яркими педенцами).

C. 431

** ...all-falking and all-color» картине «On with the Show» (Уорнер). —*

Мюзикл «Пусть представление продолжается» (1929) режиссера Алана Кроусленда (производство компании «Warner Brothers»), снятый по двухслойной системе «Техниколор», рекламировался как первый «сто-процентно говорящий и сто-процентно цветной».

** ...в статье «12 Апостолов». —*

Статья создавалась Э. в апреле 1945 для сборника «Броненосец «Потемкин», готовившегося к 20-летию фильма, но исключенного из издательских планов после запрещения второй серии «Ивана Грозного». В сокращенном виде была опубликована в журнале «Искусство кино» (1950, № 4, с. 15–16), в той же редакции напечатана в ИП (т. 1, с. 122–135). Полный текст «Двенадцати Апостолов» и прилагающего к нему фрагмента «Нунэ» вошел, согласно пометке Э., в состав «Мемуаров» (MEM, т. 1, с. 110–141).

C. 432

** Сценарии для цветных картин должны писаться в совершенно иной драматургической методике... Но об этом смотри особо. —*

Э. явно имеет в виду свое описание замысла цветного фильма об А.С.Пушкине «Любовь поэта» (см. комментарий к с. 72).

C. 440

** ...а не только правило «как в жизни бывает». —*
В рукописи после этой фразы — переход к ранее написанному тексту «Цветовой разработки сцены «Пир в Александрийской слободе»...»:

«Последнее положение достаточно подробно разработано в применении к эпизоду с Вотреном из «Отца Горио».

Однако для наглядности самого процесса поступим и здесь так же, как и прежде.

Обратимся к конкретному случаю цветокомпозиции, и раз мы уже здесь однажды коснулись сцены «Пира» Ивана Грозного, проследим именно через нее, каков путь цвето-драматургической композиции в целом, в себе законченном, фрагменте фильма.

Цветовой сей случай, как сказано, — наиболее трудный для представлений, наиболее сложный по реализации того принципа разъятия, который лежит в основе всех разделов композиции, предшествуя в каждом из них увенчивающему завершению в волевом воссоздании — вернее, создании — нового единства и целостности.

Поэтому остановимся на этом примере особенно подробно, особо обстоятельно».

ПРИЛОЖЕНИЯ

МОНТАЖ КИНОАТТРАКЦИОНОВ

Автограф (2-751) первой теоретической статьи Э. о кино датирован октябрём 1924 — временем, когда завершались съемки и начинался монтаж «Стачки».

Первая публикация статьи связана со скандалом. Ее искаженный текст появился в книге, на титульном листе которой значилось: А. Беленсон, «Кино — сегодня. Очерки советского киноискусства» (Кулешов — Вертов — Эйзенштейн), издание автора, Москва, 1925.

Александр Беленсон, незначительный поэт и окололитературный деятель, пригласил Э. к участию в сборнике, фактически присвоил себе авторство статьи. Получив текст, он перевел высказывания Э. из первого лица в третье и прослоил их собственными рассуждениями, искажив при этом ряд принципиальных идей подлинного автора. Возмущенный Э. написал 17 июня 1925 открытое письмо «По личному вопросу», протестующее против плагиата и фальсификации, но оно по каким-то причинам не появилось в «Киножурнале АРК», куда, видимо, предназначалось. Впоследствии Э. не обнародовал подлинный текст статьи и лишь однажды упомянул ее scandalную публикацию.

Название статьи указывает на преемственность ее идей от первого манифеста Э. — «Монтаж аттракционов». Статья была шагом вперед в развитии взглядов Э. на задачи искусства, на проблемы выразительности и (пока еще не сформулированной) образности. Она оказалась в поле зрения исследователей и была по достоинству оценена лишь после того, как в начале 1970-х архивист Галина Дмитриевна Эндзина атрибутировала автограф, обнаруженный среди бумаг Э. Вместе с открытым письмом автора по поводу фальшивки Беленсона текст был впервые напечатан в сборнике «Из творческого наследия С. М. Эйзенштейна» (изд. ВНИИ киноискусства, М., 1985, с. 10–36).

С. 443

«...киноки, во что бы то ни стало желающие изъять кино из ряда искусств...»

Дзига Вертов (Давид Абрамович Кауфман, 1896–1954), организовавший и возглавивший группу «киноков» (от «кино-око» или «киноглаз»), в начале своей творческой деятельности вообще отрицал необходимость производства игрового кино и настаивал на приоритете хроникально-документальных съемок, конечной целью которых является не создание произведения искусства, а организация «нового зрения». В манифесте «Киноки. Переворот» (1923) Вертов писал: «Смертельный приговор, вынесенный киноками в 1919 году всем без исключения кинокартинам, действителен и по сей день. <...> Мы не возражаем против подхода кинематографии под литературу, под театр, мы вполне сочувствуем использованию кино для всех отраслей науки, но мы определяем эти функции кино как побочные, как отходящие от него ответвления. Основное и самое главное: киноощущение мира. Исходным пунктом является: использование киноаппарата как киноглаза, более совершенного, чем глаз человеческий, для исследования хаоса зрительных явлений, заполняющих пространство. <...> Заставлю зрителя видеть так, как выгоднее всего мне показать то или иное зрительное явление. Глаз подчиняется воле киноаппарата и направляется им на те последовательные моменты действия, какие кратчайшим и наиболее ярким

путем приводят кинофразу на вершину или на дно разрешения» (цит. по сборнику: Дзига Вертов, «Статьи. Дневники. Замыслы», М., «Искусство», 1966, с. 53–54). Э., испытавший перед своим приходом в кинорежиссуру определенное влияние съёмочных и монтажных методов «киноков», с 1924 постоянно полемизировал с публицистическими лозунгами и теоретическими выводами Вертова (см., в частности, статью «К вопросу о материалистическом подходе к форме» — ИП, т. 1, с. 109–116).

*...подробнее см. «Лев» № 3, 1923, и «Октябрь мысли» № 1, 1924... —

Напечатанный в журнале «Лев» манифест Э. «Монтаж аттракционов» был полностью перечитан в ИП (т. 2, с. 269–273), его теоретическая часть вошла в состав книги «Метод» (т. 1, с. 57–59). В журнале «Октябрь мысли» была опубликована статья С. М. Третьякова «Театр аттракционов (Постановки «На всякого мудреца довольно простоты» и «Москва, слышишь?!» в 1-м Рабочем театре Пролеткульта»).

С. 445

*...место в «Мистере Весте»... —

Имеется в виду фильм «Необычайные приключения мистера Веста в стране большевиков» (1924), поставленный на 3-й фабрике Госкино в Москве Л. В. Кулешовым.

*...у Чаплина... бесконечно сложное открывание замков громадного сейфа, после чего... показывается скрытые в нем щетка, тряпка и ведро. —

Ссылка на короткометражный фильм Чарльза Спенсера Чаплина «Банк» («The Bank», 1915).

«Оливер Твист» (1922) — экранизация романа Чарльза Диккенса, осуществленная режиссером Фрэнком Ллойдом на американской студии «Фёрст нэшнл» в 1922 и шедшая в советском прокате в 1924.

«Дворец и крепость» (1924) — историко-революционный фильм режиссера Александра Викторовича Ивановского (1881–1968), поставленный на студии «Севзапкино» в Петрограде по мотивам романа Ольги Форш «Одеты камнем» и повести Павла Щеголева «Таинственный узник». Сюжет фильма был построен на параллельном показе легкомысленной жизни царского двора и мученической участи народовольца Бейдемана, узника Петропавловской крепости. Среди реальных прообразов этого персонажа был упоминаемый ниже Сергей Геннадиевич Нечаев (1847–1882), организатор тайного общества «Народная расправа», автор «Катехизиса революционера», умерший узником Алексеевского равелина Петропавловской крепости.

С. 448

*...предоставленного в полное распоряжение и погугание правой режиссуры: «Андрей Кожухов», «Степан Халтурин»... —

«Правыми» было принято называть режиссеров раннего русского кино, которые не только не разделяли «левых» политических убеждений, но после революций 1917, приспособившись к новой реальности, переносили на историко-революционный материал привычные методы съемки и старые сюжетные штампы (в основном из мелодрам и «авантюрных лент»). В качестве примеров Э. называет картину «Андрей Кожухов» (1917) Якова Алек-

сандровича Протазанова (1881–1945) и два фильма Иванова — «Дворец и крепость» и «Степан Халтурин» (1925).

* Не жизнь провокатора Малиновского нам интересна, а... приемы фабрикации провокаторов... —

Роман Вацлавович Малиновский (1876–1918) — задержанный царской охранкой деятель российского социал-демократического движения, был членом ЦК РСДРП и депутатом Государственной Думы, в 1917 разоблачен и затем расстрелян. В «Стачке» Э. посвятил несколько эпизодов методам, которыми полиция склоняет рабочего-забастовщика к предательству.

С. 449

«Напан Мудрый» (1923) — экранизация одноименной пьесы Готхольда Эфраима Лессинга (1729–1781), снятая режиссером Манфредом Ноа на студии «Бавария-фильм» и вышедшая в прокат в Германии под названием «Штурм Иерусалима».

С. 450

* Переходя к непримиримо ставящемуся вопросу «демонстрации быта» как такового... —

Подразумевается категоричная позиция художника-конструктивиста Алексея Михайловича Гана (1893/1895–1942), который в брошюре «Да здравствует демонстрация быта!» (1923), в статьях и выступлениях на диспутах требовал неприкашленно фиксировать и показывать самые обыденные проявления повседневной жизни («быта»). В кино Ган попробовал практически реализовать свою концепцию фильмом «Остров юных пионеров» (1924).

* ...на примере очень почтенного советского деятеля... —

Согласно комментарию А.Беленсона в изданной им книге, имеется в виду фильм М.Дорониной «Руки прочь» («Рука в перчатке», 1924).

С. 451

* ...в превосходном рассечении пространства кадра и поверхности экрана и по строго ритмическим схемам, без единой «мазни» или нефиксированного места. —

Весь этот иронический пассаж направлен против теоретических «установок» и практики Мастерской Льва Кулешова, в частности, в вопросах мимики и пластики актеров-«натурщиков» (см. ниже комментарий к с. 460).

* ...подробно этот вопрос разобран и разработан в выпускаемой Пролеткультом моей брошюре о выразительном движении... —

Подобная брошюра не была издана — возможно, из-за состоявшегося после завершения «Стачки» окончательного разрыва Э. с Пролеткультом. По всей вероятности, в ней предполагалось обнародовать статью «Выразительное движение», которую в 1923 написали два Сергея Михайловича — Э. и Третьяков (1892–1939), драматург, поэт и журналист, соратник В.В.Маяковского по ЛЕФу и Э. по Первому рабочему театру Пролеткульта. Третьяков, в совершенстве знавший немецкий язык и владевший пером гораздо лучше Э., не только блестяще переводил цитаты из трудов германских философов, психологов и теоретиков «выразительной гимнастики», но и помог внятно изложить концепцию выразительного движения, которую разрабатывал Э. Статья так и не была тогда обнародована. Ее первая

публикация на русском языке, которую подготовил театровед Андрей Сергеевич Милых (1959–1997), состоялась лишь 77 лет спустя (см. альманах «Мнемозина», вып. 2. М., «Эдиториал УРСС», 2000, с. 280–305). Основные положения этой статьи Э. кратко изложил во второй половине «Монтажа киноаттракционного». Впоследствии он несколько раз возвращался к своему толкованию выразительного движения как «выявленного волею внутреннего противоречия» — в учебнике «Режиссура» (ИП, т. 4), в книге «Метод» (т. 1), в наброске статьи 1945 года «Выразительное движение» (2–260).

* ...сошлюсь здесь... хотя бы на Липпса (Lipps, «Das Wissen vom fremden Ich»)... —

Теодор Липпс (1851–1914) — немецкий философ, психолог, эстетик, разрабатывавший эстетику «воли к художественному созиданию» и «теорию вчувствования».

* ...цитирую по Бехтереву... —

Профессор Владимир Михайлович Бехтерев (1857–1927) — психиатр и психолог, основатель Психоневрологического института (затем — Института мозга) в Петербурге. Рефлексология, которую он разрабатывал вместе с академиком Иваном Петровичем Павловым, в 20-е годы представляла убедительные победы материалистической психологии и была очень популярна среди «левых» художников. Э. тоже некоторое время находился под влиянием концепций Бехтерева, изложенных, в частности, в книге «Коллективная рефлексология» (1921). В заметке «По личному вопросу» Э. более подробно излагает связь своего понимания выразительного движения с рефлексологией:

«Как бы то ни было, [ясна] значительность обнаруженного закона построения собственно выразительного (в узком понимании слова) движения как конфликта полярных тенденций движения и торможения в ответ на единый комплексный раздражитель, — тенденций, [вы]-являющих строго соответствующие рефлекторным проявлениям двух групп реакций, в просторечии обозначаемых непосредственной и сознательной, локализующихся на строго определенных районах двигательной аппаратуры («центральные» и «периферийные» двигательные массы).

Во всяком случае, в настоящее время я рассчитываю установить связь с Институтом мозга, чтобы, проверив настоящую закономерность в широком плане (значительность и удобство так вскрытой производственной логики в частном случае «постановка на театре» проверена моим «пятилетним» опытом), усадить ее в крепкое рефлексологическое седло».

К последней фразе Э. сделал 27 мая 1925 примечание в духе теорий Павлова–Бехтерева: «Выразительное движение есть процесс борьбы безусловного (торможение) рефлекса с условным». Однако вскоре он отказался сначала от формулировки, которая связывала «торможение» именно с «безусловным» (а не с «условным») рефлексом, а затем и вообще от однозначности рефлексологии.

С. 453–454

* Основное положение, высказанное Г.Б. Дюшеном («О физиологии движения») еще в 1885 году: «L'action musculaire isolée n'est pas dans la nature». —

Афоризм французского физиолога Гийома Бенжамена Дюшена де Булонь «Изолированного мышечного движения в природе не бывает» сыграл важную роль

как в научном обосновании целостности человеческого движения, так и в концепциях сценического движения актера. Э. неоднократно писал о том, что именно этот вывод Дюшена лег в основу «биомеханики» Мейерхольда. Однако в заметке «По личному вопросу» он критически оценил общую концепцию Дюшена, а заодно практику и теорию движения и мимики у Л.В. Кулешова:

«Большого от Дюшена ждать было нечего (это большее было проделано в дальнейшем Р.Бодз и другими), так как в отношении механики движения у него очень простой взгляд на вещи: «Создателю, таким образом, нечего было здесь заботиться об условиях механики. Он мог по своей мудрости и — да простят мне это выражение — по своему Божественному произволу пустить в ход ту или иную мышцу, одну или несколько мышц зараз, когда Он пожелал, чтобы характеристические признаки страстей и впечатлений, даже самых мимолетных, отпечатывались переходящим образом на лице человека. Создавши однажды эту речь лица, Ему было достаточно, чтобы сделать ее общою и постоянною, наделить каждого человека инстинктивною способностью выражать всегда свои чувства сокращением одних и тех же мышц» («*Mécanisme de la Physionomie Humaine*», 1862). — Как вопrogно было в этих вопросах в эпоху 62-го года! Однако то же делает еще сейчас метода Кулешова, разве что заменяя божественный, да простят мне выражение, произвол — режиссерским».

К последней фразе сделано примечание от 27 мая 1925: «Кулешов [есть] идеолог фотографии — статизма кинолентки, фотопозы, его движение — [монтаж] фотопоз. Монтажная кинематография — это становление явлений». Тут Э., быть может, впервые формулирует тезис, который станет основой его дальнейших теоретических построений о монтаже как процессе становления образности.

С. 454

* ...положения Рудольфа Бодз (Мюнхен, 1921 — итоги долгих лет практических изысканий). —

Рудольф Бодз — немецкий теоретик и педагог, с 1921 преподававший в Мюнхенской киношколе. Его «система», изложенная в книге «Выразительная гимнастика» («*Ausdrucksgymnastik*», 1922), подробно рассмотрена в статье Э. и Третьякова.

* ...как видно из двигательных схем и описаний, приложенных к труду Гюппе (Hürpe), впервые выдвинувшего (в 1899 году) вопросы физической организации труда. —

В авторских примечаниях к статье «Выразительное движение» приводятся сведения о содержании «схем и описаний» в упомянутом труде, а также о самом Гюппе (Хюппе): «Лучший пример таких искусственных движений являют производственные движения. Историческое приспособление мускульного аппарата человека к условиям среды и процесса отбора не поспевает за приспособлением движений к системе производственных орудий и машин. Движения приходится конструировать, искусственно приспособлять лишь к орудиям, не учитывая органической природы движений. В результате — профессиональные искажения организма, профессиональные болезни, с которыми должен бороться НОТ, изучая тот нормальный материал, из которого должны строиться все производственные движения, не противоречащие человеческой природе. Иллюстрации этих положений см. у Hürpe в его труде «*Die hygienische Bedeutung der*

erziehenden Knabenhandarbeit <Гигиеническое значение воспитательного ручного труда подростков>» (Leipzig, 1899), где им впервые было выдвинуто понятие о гимнастике у станка (заводского). Перепечатка из вышеупомянутого труда в его же «*Hygiene der Körperübung* <Гигиена телесных упражнений>» (Leipzig, 1922. S. 22–24). Hürpe, например, дает параллельные образцы того, как не надо работать рубанком (движутся только руки, создавая направление тела и асимметрию плеч), и как надо работать (руки движутся вверх под давлением падающего туловища на сгибающейся и разгибающейся ноге). Кстати, последнее движение типично для упражнений по методу Бодз. Hürpe — военный врач и спортсмен, 62 лет от роду получивший золотую медаль за свою физическую организованность» (см. «Мнемозина», вып. 2, с. 304).

С. 455

* ...в ряде наблюдений Клагеса... —

А.С. Милых в публикации статьи «Выразительное движение» дает такой комментарий: «Бодз находился под воздействием известного немецкого философа и психолога Людвиг Клагеса (1870–1956), представителя биоцентрической метафизики и одного из выдающихся представителей немецкого иррационализма. В 1905 году Клагес открыл семинар по психофизической выразительности в Мюнхене, который в 1919 году переехал в Кильберг, недалеко от Цюриха. Его главным сочинением стала работа «Дух как противник души». Теория Клагеса строилась на противопоставлении двух основных категорий: Seele (душа) и Geist (дух, ум). По его мнению, дух разделяет и уничтожает, а душа собирает и восстанавливает; дух направлен к разделению жизни и души и уничтожению жизни в ее первоначальных принципах. Клагес утверждал, что тело является продолжением души, душа же — смысл живого тела. Авторы «Выразительного движения» сразу же отрекаются от подобного рода терминологии Бодз–Клагеса и утверждают, что душа — это подсознание, а дух — воля, то есть сознательные импульсы» («Мнемозина», вып. 2, с. 288).

* ...еще Дарвин указал... —

Ссылка на труд английского естествоиспытателя Чарльза Роберта Дарвина (1809–1882) «Выражение эмоций у человека и животных» (1872). В заметке «По личному вопросу» Э. уточняет свое отношение к концепции Дарвина: «Дарвин в свое время удовлетворился лишь «переходом первоначального накопления» внешних признаков производственных движений, сделав на их основе ряд блестящих заключений в иной сфере и оставив совершенно в стороне производственную механику протекания «выразительного акта». Несмотря на то, что [Дарвин] имел уже в руках принцип Дюшена (1862) о неорганичности частного мускульного сокращения вне взаимосвязи с телом в целом, он ограничился лишь перечислениями и описаниями именно частных мускульных деталей».

С. 457

* ...сборник ЦИТа в применении к трудовому движению. —

Центральный институт труда (ЦИТ) был создан потом и ученым Алексеем Капитоновичем Гастевым (1882–1938/1941) для изучения, усовершенствования и внедрения закономерных и эффективных трудовых движений. В 1924 Гастев издал книгу «Трудовые установки», благожелательно принятую общественностью. Со временем, однако, идеологи ЦИТа, подверженные влиянию

механизма, все более догматизировали свои рекомендации и начали распространять наблюдения и выводы за пределы промышленного производства. В 1928 Э. написал полемическую статью «Беглым огнем по Центральному институту труда» (1–966), но в печать ее не отдал.

C. 458

*...эксцентрик киногруппы Фатти... —

Американский актер-эксцентрик Фатти снимал свои короткометражные комедии с участием Чарли Чаплина, Бастера Китона, Мэйбл Норман, Форда Стерлинга.

C. 459

*...не умышленно, а через соответствующую подачу монтажером... —

В этой фразе слово *умышленно* употреблено в смысле непосредственно, прямолинейно, а под словом *монтажер* понимается режиссер.

*...для определения фотогеничности можно было бы перефразировать доброе шопенгауэровское определение «прекрасного». —

В книге «Мир как воля и представление», оказавшей большое влияние на юного Э., Артур Шопенгауэр дает такие определения прекрасного: «...то, что действует на нас, есть прекрасное, а то, что возбуждается в нас, есть чувство красоты» и «...объект эстетического созерцания есть не отдельная вещь, но стремящаяся в ней к раскрытию идея. <...> Называя какой-нибудь предмет прекрасным, мы выражаем этим, что он есть объект нашего эстетического созерцания» (из Книги третьей, § 39 и 41; текст в переводе Ю.И. Айхенвальда под редакцией Ю.Н. Попова приводится по изд.: Артур Шопенгауэр, «Собрание сочинений в пяти томах», т. 1, М., «Московский клуб», 1992, с. 211 и 217).

*...указание Деллюка на фотогеничные лица... —

Французский режиссер, сценарист и теоретик кино Луи Деллюк (1890–1924) ввел в 1920 термин «*фотогения*» как обозначение некоей «магической способности» предметов, живых существ и пейзажей преобразоваться в результате фото- и киносъемки. Не давая четкого определения провозглашенному феномену, Деллюк составил по своим вкусам и по предпочтениям эпохи реестр объектов, выигрывающих при съемке, в том числе перечень типов «фотогеничных лиц». Свои взгляды он изложил в 1920 в книге «Фотогения», перевод которой на русский язык был издан в 1924 под названием «Фотогения кино». Э. ссылается ниже на публикацию фрагмента из этой книги в журнале «Вещь», который издавался в Берлине писателем Ильей Григорьевичем Зренбургом. «Фотогенические предпочтения» Деллюка он пытался обосновать рационально. Через два года фильмом «Генеральная линия» Э. бросит вызов предубеждениям, согласно которым телега менее фотогенична, чем автомобиль или трактор, деревня — менее города. Всем канонам фотогении лиц, которые предложил Деллюк, противоречит и лицо крестьянки Марфы Лапкиной, игравшей главную роль.

* Прозодежды же дают наиболее богатый материал — например, костюм волшебца. В данном случае [выделяются] движения, наиболее логично и органически отвечающие фазам протекания какого-либо действия. —

Слово «*прозодежда*» (сокращение от «производственная одежда») было использовано Мейерхольдом при постановке в 1922 трагифарса Фернана Кроммелинка «Великодушный рогоносец» для обозначения унифицированного театрального костюма, позволяющего актеру в полной мере проявить владение биомеханикой. Любопытно, что аналогичное определение Э. применяет к реальному костюму в обоснование его «фотогеничности».

C. 460

*...немногов остается добавить к «осевой системе» Л. Кулешова... —

Л.В. Кулешов разрабатывал так называемую «осевую систему» для воспитания «профессионализма игры» своих актеров «натурщиков». В «Плане работ экспериментальной кинолаборатории на 1923/24 г.» (то есть того времени, когда Э. в течение трех месяцев посещал занятия Мастерской Кулешова), пункт 17 раздела «План работ по общим упражнениям на точность (для всех групп)» гласит: «Оси небольшого радиуса: мелкие повороты глаз, головы, рук и т. д.» (цит. по изд.: Лев Кулешов, «Собрание сочинений в трех томах», т. 1, М., «Искусство», 1987, с. 380). Наиболее подробно принцип «осевой системы» был изложен в изданной в 1929 книге «Искусство кино (мой опыт)»: «Мы разбили человека на основные сочленения. Движения же членов сочленения рассматриваем как движения, происходящие по трем основным осям, по трем основным направлениям, как например: голова на сочленении шеи. Движения по первой оси — движение головы вправо, влево. Это жест, соответствующий отрицанию. Движение по второй оси — вверх, вниз — жест, соответствующий утверждению. Движение по третьей оси — наклоны головы к плечу. Глаза имеют одну ось, по которой движение — вправо и влево, вторую — вверх и вниз; третьей оси, к сожалению, нет, и вращение глаза кругом есть комбинация из осей первой и второй. <...> Плечо и вся рука от плеча имеют движения: по первой оси — вперед и назад, по второй — вверх и вниз, по третьей — движение «скручиваясь» и «винчиваясь». Дальше идут остальные сочленения: локоть, кисть, пальцы; талия, потом нога — бедро, коленка, ступня. Если человек будет двигаться по всем основным осям своих сочленений и по комбинациям их, то его движения можно записать, и если его движения ясно выражают комбинацию этих осей, они просто будут читаться с экрана, и работающий человек сможет все время учиться свою работу, будет знать, что он делает. <...> Если человек работает по ясно выраженным осям своего механизма, а движения по этим осям распределяет по делениям пространства, рассчитанного на экране, — по «пространственной сетке», то вы получите максимальную ясность, максимальную чистоту в работе натурщика» (цит. по указ. изд., с. 182).

КОНСТАНЦА (КУДА УХОДИТ «БРОНЕНОСЕЦ» «ПОТЕМКИН»)

Статья (автограф: 1–910), написанная в начале 1926 и не публиковавшаяся при жизни Э., была впервые обнародована в составе сборника «Броненосец «Потемкин»» (серия «Шедевры советского кино», М., «Искусство», 1969, с. 290–292). Пока не найдено никаких документов или свидетельств, объясняющих, почему Э. не отдал этот важнейший текст в печать либо по какой причине статья не была принята к публикации.

Название статьи связано с тем, что в ходе обсуждения только что вышедшего в прокат «Потемкина» иногда высказывался упрек, что фильм не показал финала восстания на корабле: как известно, броненосец «Князь Потемкин Таврический» был вынужден сдаться властям Румынии в порту Констанца. Э. воспользовался этим упреком не только для того, чтобы обособить образный смысл финала фильма, но и для размышлений о дальнейших путях советского кино и собственного творчества. В статье серьезно корректируется позиция автора на «левом фланге» искусства и уточняется представление об общей «аттракционности», связанной с социальными ожиданиями и настроениями: «Потемкин» трактуется как проявление «наповской» фазы развития общества. В теоретическом плане важно, что сферой «нового психологизма», противостоящего «технизму», Э. провозглашает не традиционный сюжет с характерами персонажей, а строение вещи.

С. 461

*...я начинаю чувствовать себя «багдадским вором». —

«Багдадский вор» (1924) — американский приключенческий фильм режиссера Рауля Уолша с Дугласом Фербенком в главной роли.

С. 462

*...с эффектом «уода», отрешения от действительности и прочего пассивирующего эффекта (Чехов, «Коллежский регистратор» и т.д.). —

Деятели «левого фронта искусств», к которым в это время принадлежал Э., противопоставляли актуальную проблематику, острую публицистичность трактовки, «будоражащие», «активирующие» зрителя выразительные средства — традиционному «индивидуалистическому» психологизму и «пассивному», «уводящему от современности» реализму постановок на экране и сцене. Примерами такого «пассивирующего» искусства они полагали «чеховские» спектакли Московского Художественного театра и фильмы студии «Межрабпом-Русь», в частности, «Коллежский регистратор», который по повести А.С.Пушкина «Станционный смотритель» поставили в 1924 режиссер Юрий Желябужский и актер МХТ Иван Москвин (исполнивший также роль Самсона Вырина).

* «Мюр и Мерилиз» — один из крупнейших универсальных магазинов, построенный рядом с Большим театром. Москвичи продолжали называть его по именам первых владельцев, хотя после революции магазин был национализирован и официально именовался ЦУМ (Центральный Универмаг).

* Туманы «Потемкина» — это «коровы» из «Стачки»... —

Э. сравнивает эффективность воздействия «сюиты туманов» с «шоковой» аттракционностью монтажной метафоры «Бойня».

*...гармошка, клозет... —

Имеются в виду сцены из «Стачки» — тайные совещания рабочих-агитаторов в заводской уборной и на гуляниях под гармошку.

*...сколько раз я слышал о «трогательности» миноносца № 267, такого «маленького» около броненосца; а машины при встрече с эскадрой — это почти как

сердце Гарри Ллойда, высказывающее у него при волнении из жилета! —

Единственным кораблем Черноморского флота, примкнувшим к восстанию матросов броненосца «Князь Потемкин Таврический», был миноносец № 267. Э. нашел в иностранной хронике снятый с аэроплана кадр большого линейного корабля в сопровождении миноносца и вмонтировал его в начало эпизода «Встреча с эскадрой».

Сам режиссер и многие критики писали о крупных планах напряженно работающего корабельного двигателя как об удавшейся метафоре взволнованного «коллективного сердца» потемкинцев. Здесь Э. указывает на комедийный аналог (и, возможно, переосмысленный источник) своего трагедийного образа — на «гэг» американского актера-эксцентрика Гарольда Ллойда (1893—1971).

С. 463

*...никакого станкового развития психологических проблем «вообще», а в плане фельетона... —

Наиболее радикальные теоретики и некоторые художники «левого фронта» полагали станковую живопись (особенно в жанрах портрета или бытовой психологической сцены) проявлением устаревшего «буржуазного» камерного искусства. Они ратовали за обращенную к массам «монументальную пропаганду» — росписи общественных зданий, агитационные плакаты и т. п. (ср. стихи В.В.Маяковского «Улицы — наши кисти, Площади — наши палитры»). Э. здесь противопоставляет «замкнутому в рамку», самодовлеющему «станковизму» активную «открытость» фельетона, требующую общественного обсуждения «больных» проблем.

С. 464

*...блестящего «Хочу ребенка» Третьякова. —

В 1926 С.М.Третьяков завершил пьесу «Хочу ребенка», которая предполагала дискуссии зрителей после завершения спектакля. Постановка спектакля-диспуты готовилась Вс.Э.Мейерхольдом, но была запрещена Главреперткомом.

О ФОРМЕ СЦЕНАРИЯ

Автограф статьи не сохранился. Текст печатается по первой публикации в «Бюллетене кинокомитетов торгпредства СССР в Германии» (Берлин, 1929, № 1—2, с. 29—32).

Статья создавалась как предисловие к сценарию «деревенской» картины Э. «Генеральная линия», которая в феврале 1930 выпускалась в немецкий прокат под названием «Битва за землю». Под тем же названием — «Der Kampf um die Erde» («Die Generalinlinie») — берлинское издательство Verlag von Schmidt & Co выпустило на немецком языке книгу, в которой предварявшая сценарий статья была названа «Сценарий? Нет: киноновелла!» («Drehbuch? Nein: Kinonovelle!»).

Еще в 1928 Э. предпринял попытку написать статью о «трех видах сценарной формы» (2—784). В ней подвергался критике господствующий в практике того времени «номерной сценарий», с оговорками принимался «случай, когда сценарист владеет полумонтажным записью, то есть кинообразным мышлением», но безусловно одобрялся «сценарий-новелла (на мой взгляд, наиболее совершенная форма), когда мастер одной области воздействующих искусств (например, беллетрист) свойственным непосредственно ему материалом (словесным из-

ложением) выражает эмоциональную специфичность желаемой сцены. Дело другого мастера (киноопановщика) — приемы, свойственные только его области, то есть киноприемы, найти эквивалент того же звучания на другом материале — смонтированных кусках».

Публикация в 1929 короткой, но энергичной статьи о форме сценария сыграла значительную роль в становлении и признании кинодраматургии как полноценного вида литературного творчества. Высказанная тут идея сценарной записи как «стенограммы эмоционального порыва» и «шифра, передаваемого одним темпераментом — другому», оказала влияние на концепцию «эмоционального сценария» драматурга Александра Георгиевича Ржевского (1903–1967). Для становления эстетической концепции Э. существенным было выдвижение на первый план проблемы образности (здесь — метафоричности) в строе драматургической ситуации. Тезис об образности, которая дает основу для пластически-монтажной разработки экранного зрелища, будет развит всем циклом его теоретических трудов 1930-х годов.

С. 465

** И обычной форме «дребух» с номерами... —*

Дребух (Das Drehbuch) по-немецки означает *съёмочный сценарий*, в котором кадры пронумерованы последовательно по сюжету, от начала к концу.

С. 466

** Эта фраза из воспоминаний одного из участников состояния на «Потемкине»... —*

В наброске статьи 1928 года указывается: «Одна из «сильных» сцен «Потемкина» — когда матросы под брезентом [ждут расстрела] — есть киноформулирование строчки из воспоминаний тов. Кириллы: «В воздухе повисла мертвая тишина» (2–784, п. 1). На лекции от 16 ноября 1934 во ВГИКе (2–611, п. 14–15) Э., давая студентам задание проанализировать мизансцены «Потемкина», называл автора этих воспоминаний уже не по его партийной кличке: «[Необходимо] перечертить в таком же масштабе схему из воспоминаний Раковского о том, как эта сцена на юте исторически происходила. Эта [книга] — «Моряки и революция», изданная в 1926 году. И интересно посмотреть, как я от этого отступил». Вероятно, Э. познакомился с этими воспоминаниями до их публикации благодаря Нине Фердинандовне Агаджановой-Шутко, писавшей с ним сценарий «1905 год», из которого вырос «Броненосец «Потемкин». Болгарин Христиан Г. Раковский (1873–1941) принимал активное участие в российском революционном движении. После революции 1917 года судьба вознесла его на самый верх партийной и советской иерархии: он стал членом ЦК ВКП(б), Председателем Совнаркома Украины. В 1927 Раковский как деятель «левой оппозиции», близкий к Л.Д.Троцкому, был исключен из ЦК, снят со своих постов, затем репрессирован. Уже в 1929 имя его как «троцкиста» перестало упоминаться в широкой прессе.

** Вот почему мы... ...за форму киноновеллы. —*

Далее следует написанная для первой публикации статьи фраза: «Примером первой попытки в этом плане, относящейся еще к 1926 году, служит приводимый здесь сценарий «Генеральной линии». В июне 1926 был завершен первый вариант сценария к «деревенскому фильму», над которым Э. работал вместе с Григорием Александровым (см. сб. «Из истории кино», вып. 7, М., «Искусство», 1968, с. 157–182). Третья, сокращенная и пе-

реработанная редакция сценария напечатана в ИП (т. 6, с. 87–104).

КИНО И ЛИТЕРАТУРА (ОБ ОБРАЗНОСТИ)

Незавершенная статья предположительно датируется 1933 годом. Ее текст был впервые опубликован со значительными купюрами в журнале «Вопросы литературы» (1968, № 1, с. 93–98), полностью появился во французском переводе в составе сборника: Eisenstein, «Le mouvement de l'art», Paris, «Les Editions du Serf», 1986, p. 21–33. В нашем издании статья печатается по авторграфу (2–841).

Судя по заключительным фразам текста (см. комментарий к с. 476), Э. задумал большую теоретическую работу в трех частях, из которых написал лишь первую — декларирующую общий подход к проблеме соотношения «кинематографизма» и литературности. Его позиция в этом вопросе, бурно обсуждавшемся с середины 1920-х, претерпела значительную эволюцию.

В начале творческого пути Э. резко высказывался против «паразитического» отношения к литературе как материалу для экранизаций. Он отрицал и подражательное следование в кино принципам «сюжетно-психологического» построения прозы и драмы XIX века.

В ответе на анкету журнала «На литературном посту» (№ 1 за 1928) о современных и желаемых отношениях кино и литературы он утверждал: «Начиная находить свои собственные пути, кинематография обнаруживает сейчас любопытный стык снова с литературой же, но в отличие от первого периода, — с формальной ее стороной. <...> В современных тенденциях по отысканию форм, действительно ей присущих, кинематография лучшую *опору* находит в том, что происходит в области обновления форм литературных. <...> О связи же кино и литературы как таковой следует признать, что связи этой все же надлежит быть платонической. Кино уже достаточно самостоятельно, чтобы непосредственно из своего материала и на семьдесят пять процентов минуя литературу выполнять директивные данные и возлагаемые на него социальный заказ. Оно уже выросло из возраста второй производной — принимая литературу за первую — от бытовых предпосылок и положений по перестроению их» (ИП, т. 5, с. 527–528).

Та же мысль была развита в предисловии к книге Гвидо Зебера «Техника кинотрюка» (1929): «...кинематография, начав свой пробег с использования литературной бульварщины (детективно-сюжетный жанр) <...> вновь возвращается в то состояние, которое я называл, в отличие от первого, *вторичным литературным периодом*. Но если в первом литературном периоде кинематограф опирался на сюжетно-фабульный драматический или эпический опыт литературы, то есть заимствовал у литературы элементы *конструкции* вещей в целом, то, в отличие от него, второй литературный период использует литературу по другой линии — по линии опыта ее в *технологии* материалов, которыми орудует литература. Здесь кинематография на первых порах пользуется опытом литературы для выработки своего языка, своей речи, своей словесности, своей образности» (ИП, т. 5, с. 36).

Приход звука в кино и связанное с ним возрастание роли слова, неизменный успех у зрителя «сюжетных фильмов» и укрепление «промышленного» (студийного) кинопроизводства, с одной стороны, и, с другой, внутренний кризис «авангарда» в кино привел к пересмотру соотношений кино и литературы. Э., пройдя через опыт

построения сюжетных сценариев «Золото Зуттера» и «Американская трагедия» в Голливуде, заново решал для себя эту проблему в первой половине 1930-х. Статья «Кино и литература (об образности)» была важным шагом к статье «Монтаж 1938» и всему циклу «Чувство кино», в котором Э., учитывая требования новой эпохи, старался сохранить и развить достижения «второго литературного периода».

C. 467

Джон Дос Пассос (1896–1970) — американский писатель, экспериментальные романы которого — прежде всего, «Манхэттен» (1925), «42-я параллель» (1930), «1919» (1932) — отразили влияние «монтажной поэтики» кино. По собственному признанию писателя, он был увлечен фильмами и теориями «киноглаза» Дзиги Вертова, использовал «параллельный монтаж», вводил в повествование разнородные «словесные пласты», в том числе рекламные объявления, «репортажные» заметки и т.п.

C. 469

Сузофон — вымышленный инструмент для игры на запахах.

C. 470

* ...*Энгельс хвалит Бальзака и менее дружелюбно выразился о Золя*: —

В оригинале цитата не приведена. Имеется в виду следующее место из письма Фридриха Энгельса к М. Гаркнесс: «Бальзак, которого я считаю гораздо более крупным мастером реализма, чем всех Золя прошлого, настоящего и будущего...» (К. Маркс и Ф. Энгельс, «Сочинения», т. 37, с. 36).

* ...*неуклюжий термин Темплинского с обложки его критического этюда, вторым изданием вышедшего в 1881 году*: —

Э. ссылается на одну из первых в России монографических работ об Эмиле Золя — брошюру С. Темплинского «Золяизм. Критический этюд», которая впервые вышла в свет в 1880 и отразила разочарование российской критики в теории и практике «научного (натуралистического) романа», провозглашенного писателем.

C. 471

«*Натурализм в театре*» (1881) — сборник статей Эмиля Золя о драматургии и сценическом искусстве, в которых доказывалось, что на смену романтизму, в свое время победившему в борьбе с классицизмом, закономерно приходит более близкий к жизни «натуралистический театр», раскрывающий связь человека и социальной среды.

Судзуки Харунобу (1717/1725–1770) — японский график, один из классиков цветной ксилографии.

C. 472

* *Для вскрытия внутреннего облика Японии... дать пулеметы Тэ-Хэ...* —

В этих фразах отразилась реакция в мире на милитаризацию и агрессивную политику Японии, которая в 1931 оккупировала Манчжурию.

C. 473

* *Снимая, например, Бабеля или ставя его на сцене, надо в первую воспроизводить мизансцену расстав его слов. И целиком — их фактуру.* —

Э. высоко ценил *Исаака Эммануиловича Бабеля* (1894–1941) и как писателя, и как человека. Их личная дружба несколько раз приближалась к творческому содружеству, но каждый раз совместные планы фатально разрушались. Прочитав в 1924 в журнале «Лепф» рассказы из цикла «Конармия», Э. заявил о намерении экранизировать их, но успел сделать лишь предварительные наброски. В письме к матери от 14 апреля 1925 он сообщал: «Конармия» откладывается пока на неопределенное время... В Госкино я буду, вероятно, снимать картину «1905 год» — страшно интересный материал...». 2 июля того же года, работая над сценарием к этой картине, он писал матери: «На эту картину отпущен год (сдать к августу 1926 года). Параллельно буду снимать «Беню Крика», сценарий Бабеля. (Помнишь, ты читала эти «Одесские рассказы» в «Лепфе»?). То и другое очень интересно» (оба письма цит. по сборнику: «Броненосец Потемкин», с. 24 и 26). В 1936, после того, как работа над первым вариантом фильма «Бежин луг» была прервана, Э. пригласил Бабеля для переработки сценария. Однако второй вариант фильма, создававшийся ими в содружестве, был тоже запрещен и уничтожен. Своим студентам во ВГИКе Э. несколько раз говорил о желании поставить на сцене пьесу Бабеля «Закат», приводил ситуации, характеры, реплики из этой пьесы как примеры яркой образности и ритмической точности, определяющих «формулу» режиссерских решений.

* *Незабываем Днепр из «Ивана» Довженко.* —

Серия пейзажных кадров Днепра — пролог к фильму о строительстве Днепрогэса «*Иван*», который в 1932 поставил *Александр Петрович Довженко* (1894–1956).

* «*Чуден Днепр... полные воды свои...*» —

В рукописи строчка обрывается. Цитаты из «Страшной мук» Н.В. Гоголя не совсем точны, так как явно приведены по памяти. Возможно, Э. намеревался заметить их более обширной выпиской из повести.

C. 474

* ...*финал «Эжена Ругона»*... —

Ссылка на роман Золя «Его превосходительство Эжен Ругон» (1876).

* *Инжикинову с группой всадников из «Потомка Чингис-хана»*... —

Валерий Иванович Инжикинов (1895–1973) — актер и режиссер, бурят по происхождению, дебютировал в театре Мейерхольда, учился в мастерской Кулешова. Прославился исполнением главной роли в фильме Всеволода Илларионовича Пудовкина «*Потомок Чингис-хана*» (1929), в финале которого герой картины Баир скачет на коне во главе партизанского отряда, символизируя освободительную «бурю над Азией».

* *В «Арсенале» кони Довженко с легкостью берут водораздел от лошади до обобщения.* —

Подразумеваются два момента из фильма А.П. Довженко «*Арсенал*» (1929). В прологе бедный крестьянин, вернувшийся с войны одиноким, в отчаянии бьет свою лошадь. После кадра оглянувшегося на хозяина коня режиссер вклеил титр: «Не туда бьешь, Иван!». Сцена после боя с петлюровцами записана автором так: «Пять оседланных лошадей пробегают без всадников. В тревоге подняли головы кони. Оглядывают белые просторы. Где всадники? На железнодорожных путях замерз-

шие. Бегут, разбегаются осиротевшие, встревоженные кони, <...> Мелькают снежные леса, степные просторы. «Гей вы, кони наши боевые! — кричит первый номер. — Поспешайте хоронить товарища нашего, славного бойца революции!» И, кажется, отвечают кони: «Чуем... чуем, хозяева наши! Летим во все наши двадцать четыре ноги!» Распластались кони над снегами, мелькают сугробы, столбы. Летит на лафете Федорченко мертвый до дому» (цит. по изд.: «Арсенал», серия «Шедевры мирового кино», М., «Искусство», 1977, с. 118–128).

С. 475

* Переключаясь с где-то в другой картине снятым «делом в шляпе» в образе цилиндра с вложенным в него «делом». —

Этот кадр был придуман режиссерами Г.М.Козинцевым и Л.З.Траубергом для экранизации повести Н.В.Гоголя «Шинель» (1926).

* Прекрасен у Золя гигантский образ пылающего Тюильрийского дворца. Как бал в пылающих шиньонах и шлейфах дыма. —

Э. в эссе «Дисней» цитирует описание пожара дворца Тюильри из романа Эмиля Золя «Разгром» и называет этот образ «развернутым полотном Апокалипсиса Второй империи» (см. «Метод», т. 2, с. 275).

* В готовой картине «Москва» — Москва пылает пожарами Девятого года и пожаром Красной Пресни в героике Пятого. —

В 1933–1934 Э. работал над проектом фильма «Москва», пытаясь вернуться к композиции «эстафеты эпох», которую он намеревался воплотить в фильме «Да здравствует Мексика!». Замысел фильма был изложен в статье «Москва во времени», существенная часть которой вошла в книгу «Метод» (т.1, с. 318–322).

* Утверждение Анатоля Франса «в халате»... —

Обыгрывается название книги «Анатоль Франс в халате» (J.-J. Brousson, «Anatole France en pantoufles», Crès, 1924), в которой личный секретарь Анатоля Франса (1844–1924) Жан-Жак Бруссон записал афоризмы и суждения писателя-академика, анекдоты и случаи из его жизни. Э. ниже цитирует эту популярную у читателей книгу по русскому переводу, выпущенному в 1925 издательством «Земля и Фабрика».

С. 476

* «Интеллектуальное» кино мечтало даже о «сюжетосложении»... трактатов! —

См. главу «Рецидив (интеллектуальное кино)» в книге «Метод» (т.1, с. 63–81), а также статьи «ИА-28» (КЗ, № 36/37, с. 39–48) и «Драматургия киноформы» («Монтаж», с. 517–533).

* ...надо решить проблему драматизма нового качества. —

Далее в рукописи — текст, намечающий продолжение статьи, которое, однако, не было написано:

«Об этом я скажу в конце.

Сейчас же хочу пройтись по другим частностям, признакам и линиям взаимного оплодотворения кино и литературы. Ибо это взаимное питание никак не снимается, невзирая на то, какое бы на новом этапе не стала концепция вещей в целом. Это установит второй раздел того, чего мы ждем и берем от литературы. Про-

блема сюжета на данном этапе составит раздел третий».

«УБИЙСТВО КОРОЛЯ ДУНКАНА» (ГЕОМЕТРИЗМ И НАТУРАЛИЗМ)

Рукопись этого этюда (2–475), датированного 23 ноября 1934, относится к группе фрагментов, не вошедших в состав книги «Режиссура. Искусство мизансцены», тема которых — «геометризм» в театральной мизансцене, архитектуре, графике и других искусствах. На первой странице рукописи — служебная помета: «Геометризм и натурализм — к рисункам «Макбета». В качестве анализируемого материала Э. избрал нескольких «мексиканских» графических циклов на почерпнутый из трагедии Шекспира «Макбет» мотив убийства короля Дункана. Название этой серии рисунков определено в данной публикации основное заглавие этюда, в подзаголовке сохранена тема служебной пометы. Впервые текст был напечатан в КЗ, № 36/37, с. 242–249.

Проблематика этюда связана с изучением природы образности и с уяснением того, как образ соотносится со стилем изображения и с композицией произведения, — последнее будет рассмотрено в цикле работ 1937–1940 годов. Этюд находится на перекрестке двух «линий» теоретических интересов Э. Одна — опирающаяся на понятия образ и изображение «оперативная эстетика» (разрабатывалась в «Режиссуре», а затем в «Монтаже» и «Неравнодушной природе»). Другая — «груднопроблематика», соотносящая иррациональные, чувственные импульсы и рациональные «обобщающие» тенденции в творческом процессе (ее исследованию и обоснованию посвящался «Метод»).

Текст этюда начинается как набросок — назывными предложениями, но затем становится все более развернутым и связным. Он обрывается на предложении, подводящем к воспроизведению графических примеров. В этюде Э. упоминает, что за 5 дней, между 8 и 16 июня он сделал 127 вариаций на тему «Убийство короля Дункана». В архиве сохранилось 156 листов (включая нумерованные) из 12 циклов, нарисованных между 6 июня и 29 августа 1931, при этом некоторые рисунки на тему из «Макбета» остались в Мексике и в США. В тексте этюда дважды упоминаются 52 мотива как показательные «фазы становления» темы. Возможно, для иллюстрирования своих размышлений Э. хотел ограничиться только «фазами», нарисованными 12 июня, хотя вряд ли воспроизвел бы весь цикл этого дня. К сожалению, не все его «номера» находятся ныне в РГАЛИ, нет указаний и на то, какие именно рисунки из 52-х были (или могли быть) отобраны для репродуцирования. Отбирая примеры из циклов разных дней для публикации в данном издании, мы учитывали мотивы, упоминаемые в тексте автором.

С. 479

* В общемексиканском строе духа — индивидуальность Диего Риверы, Хосе Клементе Ороско или Давида Альфаро Сикейросы. —

Диего Ривера (1886–1957), Хосе Клементе Ороско (1883–1949) и Давид (Хосе) Альфаро Сикейрос (1898–1974) — крупнейшие мексиканские художники, мастера фресковых настенных росписей, живописи и графики. Э., лично знакомый с ними, охарактеризовал и сопоставил их индивидуальности в очерке «Прометей (опыт)» (см. МЕМ, т. 2, с. 338–346).

СТАНИСЛАВСКИЙ И ЛОЙОЛА

К автографу (2–277, л. 22–61) этого не вполне завершенного и не озаглавленного автором этюда приложена бумажка с обозначением темы: «К.С. и Loyola».

Написанный в 1937, текст поначалу предназначался для второго раздела книги «Монтаж» (с. 256–271), где речь идет о «глагольности метафоры» у Шекспира и Гёте, которая так поразительно перекликается с «действительностью хотений» в «системе» Константина Сергеевича Станиславского и с психотехникой «Духовных упражнений» святого Игнатия Лойолы, основателя Ордена Иисуса, «Отступление», разросшееся из-за обширных выписок, было выделено в особую «интермедию», аналогичную этюдам «Пушкин-монтажер» или «Эль Греко и кино».

Этюд о Станиславском и Лойоле был связан и с другими принципиальными положениями книги «Монтаж». Сопоставление рекомендаций столь разных, на первый взгляд, авторов наглядно демонстрировало и методику «разбивки на куски», и «метафоризацию реальных впечатлений», и динамическую природу монтажного образа («образ в становлении»), и «синхронизацию чувств» — тот комплекс идей, который в 1938–1940 был развит циклом статей о монтаже. Поэтому, видимо, Э. извлек этюд из книги, чтобы включить его материал в расширенный вариант статьи «Монтаж 1938», который предназначался для отдельной «брошюры». В 1943 намечается новая возможность публикации этюда — как приложения к статье «Дидро писал о Кино», посвященной воспитанию киноактеров (см. журнал «Театр», 1988, № 7, с. 112–120). И лишь в 2000 текст был впервые напечатан в КЗ (№ 47, с. 110–133), а в 2002 перепечатан (с уточнениями) в журнале «Точки (Puncta)» (№ 3–4, с. 166–203), издаваемом Колледжем Св. Фомы Аквинского в Москве.

Выписки из книги К.С. Станиславского Э. делал по-английски, пользуясь ее первым — американским изданием: Konstantin Stanislavsky, «An Actor Prepares», New York, «Theatre Arts», 1936. В нашей публикации большинство англоязычных цитат заменено соответствующими фрагментами оригинала по изданию: К.С. Станиславский, «Собрание сочинений в восьми томах», т. 2 — «Работа актера над собой. Часть I. Работа над собой в творческом процессе переживания. Дневник ученика», М., «Искусство», 1954. Поскольку данное издание далеко не всегда совпадает с американским, некоторых цитируемых фрагментов не оказалось в опубликованном русском тексте, и они даются в обратном переводе Нины Цыркун с английского.

Источниками выписок о психотехнике Лойолы были две книги: Alexandre Brou, «Saint Ignace, Maître d'Oraison» («Александр Бру; «Святой Игнатий, наставник в молитве») и изданная анонимно «Manrese, ou Les Exercices Spirituels de Saint Ignace» («Манреса, или Духовные упражнения Святого Игнатия»). В обеих книгах приводились и комментировались чудом сохранившиеся подлинные записи молитвенных «экзерциций» основателя Ордена иезуитов. Э. не мог знать, что еще в 1933 в Кракове на правах рукописи был издан русский перевод «Духовных упражнений» Игнатия Лойолы.

В первой публикации этюда Э. все франкоязычные выписки давались в переводе Нины Кулиш. В настоящем издании те из них, где Александр Бру точно цитирует Лойолу, заменены на русский текст по изданию: Игнатий Лойола, «Духовные упражнения» (перевод с латыни С. Лихаревой). Bibliotheque slave de Paris, 1996). В тех же слу-

чаях, когда Бру пересказывает или слишком вольно переводит оригинал, точные цитаты из «Духовных упражнений» (источник ниже обозначается как «ДУ») приводятся в комментариях.

Немецкие тексты, принадлежащие перу Лессинга, заменены опубликованными переводами (ссылки даны в комментариях) или заново переведены Юрием Муравским.

С. 485

* «...от самых больших... к самым большим». — К.С. Станиславский, «Собрание сочинений в восьми томах», т. 2, с. 153.

* «— Дети! — обратился Шпонда к моим крокодилам... в копи надо, то и на еще меньшие». — Там же, с. 149.

С. 486

* «— Мать! Жестковато и суховато!... оживляй его красивым вымыслом воображения». — Там же.

* «— А ведь вкусно... чем суше, тем больше». — Там же, с. 150.

С. 487

* Век Св. Фомы Аквинского был также веком «Романа о Розе». —

Фома Аквинский (1225–1274) — средневековый философ и богослов, систематизатор схоластики (в мону-ментальных трудах «Сумма теологии» и «Сумма против язычников»), комментатор текстов Библии и трудов Аристотеля. «Роман о Розе» — аллегорический любовный роман в стихах, начало которого написал поэт-рыцарь Гильом де Лоррис (1210 — ок. 1240), а завершил, почти через полвека после его смерти, Жан Клопинель (или Шопинель) де Мен (ок. 1240 — ок. 1305).

С. 488

* Назван он «Манресой» — ненавистнейшим именем для наших испанских братьев — по той местности, где был центр иезуитской деятельности Испании, центр, беспощадно разгромленный республиканскими революционными силами Испании. —

Манреса (Manresa) — небольшой город недалеко от Барселоны, где св. Игнатий Лойола начал составлять свои «Экзерциции» («Духовные упражнения»). Французское написание «Manrese» (которое огласовывается как «Манрез»), определило широко распространившееся в мире, а том числе и в России, произношение «Манреза». Разрушение католических святынь, в том числе исторической цитадели Ордена иезуитов, и беспощадная борьба с духовенством в годы республиканского правления стали причинами того, что республиканцы потеряли поддержку глубоко религиозного народа Испании.

С. 489

* Интересно, что реальность ощущения материала медитации есть основное и первое требование, которое ставит себе метод. —

В архиве на отдельном листке (1–1412, л. 17) сохранилась вставка или сноска к тексту этюда, возможно, относящаяся к данному утверждению:

«В этой установке на реальное, конкретное переживание отвлеченных образов и понятий культа — Св.

Игнатий, несомненно, был смелым новатором. Вот как описывает предшествующую методику и технику, например, [Писарев] в критическом разборе нового перевода творения монаха-августинца XV-го века Фомы Кемпийского «О подражании Христу»:

«Наставления Фомы Кемпийского» имеют, кроме своего мрачного характера, другой недостаток — они слишком отвлеченны; в них говорится человеку, что он должен любить Бога, что самоотвержение составляет обязанность христианина, что мир полон греха и соблазна, но на этом большею частью и останавливается автор; он не показывает, в чем должна и в чем может выражаться любовь к Богу; он не определяет, что такое самоотвержение, не дает той полной и верной характеристики пороков и добродетелей, которую мы видели, например, в объяснении Молитвы Св. Ефрема Сирина...» («О подражании Христу» Фомы Кемпийского. Новый перевод, 1859 — «Сочинения Д.И.Писарева», т. 1, 1904, с. 69).

C. 490

*...«*Meditacion con las tres potencias*»... —

Первое упражнение первой недели «есть размышление при помощи трех способностей души (о первом, втором и третьем грехе)». В «ДУ» к нему дано следующее примечание: «Сопрячь с молитвой всякую деятельность души, которая помнит, познает и любит, и значит «задействовать» три душевные способности. Эти деятельности не обязательно развиваются в каком-то одном определенном порядке. К тому же преупование в молитве постепенно упрощает и объединяет их» (с. 29).

C. 491

*«*Можно ли проводить главную тему сугубо рациональным образом?... Необходима и она*». — К.С.Станиславский, цит. соч., с. 298–299.

*«...мы живем на сцене эмоциональными воспоминаниями...очень редко». — Там же, с. 353.

C. 492

*О том, откуда идет предпосылка к разъятию на части и новому воссоединению тела человека, мы покажем и разъясним дальше. —

В книге «Монтаж» (с. 221–228) целая глава посвящена древнейшим мифам о богах — в частности, о греческом Дионисе и египетском Осирисе, убиваемых и расчленяемых на части, а затем воскрешаемых после того, как разрозненные члены вновь собрались вместе.

C. 493

*«Второе вступление. Представление места...по горам и долинам». — Цит. по «ДУ», с. 47.

*... («*Exercices*»... р. 330). — Там же.

C. 494

*«После каждого упражнения...и устранить произвольные причины неудачи (5-е примечание)»... —

Текст Игнатия Лойолы: «Пятое прибавление: В течение четверти часа после Упражнения, сидя или ходя по комнате, разбери совершенное созерцание или размышление; если оно было плохо, то ищи причину неуда-

чи и, найдя, сокрушись [духом], чтобы исправить ее в дальнейшем; если же оно было успешным, то поблагодари Бога и в другой раз сделай так же» («ДУ», с. 39).

*Второе примечание гласит: «То, что мы находим собственными усилиями, волнует нас больше, а следовательно, воздействует сильнее, нежели пришедшее извне»... —

Текст второго из «Примечаний», предвещающих «Упражнения», выглядит так: «...созерцающий, получив основу <...>, сам начинает рассуждать и выводить заключения, и таким образом находит нечто, несколько лучше объясняющее смысл события или делающее его более интересным либо посредством его собственного мышления, либо под влиянием благодати Божией, просвещающей его ум. Это доставит ему больше духовного наслаждения и пользы, чем если бы преподающий Упражнения объяснял бы много и расширял бы смысл повествования» («ДУ», с. 14).

C. 494–495

*«Актер должен найти свою главную тему...для воплощения конкретных целей». —

Цит. по изд.: Konstantin Stanislavsky, «An Actor Prepares», New York, Theatre Arts, 1936, p. 287.

C. 495

*«*Conspectu[m]* с указаниями *Directoire* (NB. *Director... Directoire*)»... —

«*Directoire*» (точнее: «*Directorium*») — руководство, свод направляющих указаний. «Нота bene» в скобках сопоставляет это слово с «*Director*», которое, кроме значения «руководитель», имеет по-английски смысл «режиссер». Тем самым Э. подчеркивает «режиссерский» характер рекомендаций Лойолы.

*«Увидеть три Божественных Лица как бы сидящими на престоле... Услышать, что говорят эти три Божественные Лица»... —

У Лойолы соответствующий текст (пункт 102) гласит: «...представить себе, как три Божественных лица взирали на мир, переполненный людьми, и как, видя, что все идет в ад, решили в своей вечности, чтобы второе Лицо вочеловечилось для спасения человеческого рода...» («ДУ», с. 45).

C. 496

*«...псевдоисторическая реконструкция Джеймса Тиссо. —

Жан-Жозеф (прозванный Джеймс) Тиссо (1836–1902) — плодовитый художник-эклектик, добившийся успеха у современников своими аллегорическими картинами, стилизованными жанровыми сценами, салонными портретами. С 1886 предпринял несколько путешествий в Палестину и с археологическим педантизмом создал иллюстрации к «Жизни Христа» (1896) и к Библии (1904).

*«Представить себе дорогу из Вифании в Иерусалим... Увидеть дорогу от горы Сион в Иосафатову долину, а также сад, насколько велик он в длину и ширину, какой он формы»... —

В упражнениях третьей недели и предписывается в пункте 192: «Представление места. Здесь рассмотреть дорогу от Вифании до Иерусалима: широкая она или узкая, ровная ли и тому подобное; также представить себе

горницу для Вечери, большая ли она или нет, и какого она вида» («ДУ», с. 66). Пункт 202: «Представление места — здесь рассмотреть дорогу от горы Сион в долину Иосафата, также к [Гефсиманскому] саду, широкая ли она, длинная ли, имеет ли такой вид или иной» («ДУ», с. 68).

C. 497

* ...пламени, которое в аду пожирает не только тела, но даже и души... —

Текст «Пятого упражнения» у Игнатия Лойолы:

«Первый пункт: Представить мысленно огромные языки пламени и души [осужденных], как бы заключенные в раскаленные тела.

Второй пункт: Услышать упреки, плач и вопли, предания проклятию Иисуса Христа и святых Его.

Третий пункт: Почувствовать запах дыма, серы, разложения и гнили.

Четвертый пункт: Внутренне ощутить горькое — слезы, скорбь и угрызение совести.

Пятый пункт: Представить, что мы сами осязаем этот огонь, как он прикасается к душам и сжигает их» («ДУ», с. 36–37).

C. 502–503

* «Иногда волна бессознательного, едва коснувшись актера, уходит прочь... много от подсознания, которое теперь я так хорошо знаю по сцене». —

К.С.Станиславский, цит. соч., с. 352–353.

C. 503

Уильям Джеймс (James, 1842–1910) — американский философ и психолог, стоявший у истоков таких влиятельных в США учений, как прагматизм и бихевиоризм. Джеймс утверждал, что непосредственный чувственный опыт является единственной доступной человеку реальностью. Э. с вниманием относился к его трудам по психологии и к знаменитой книге «Многообразие религиозного опыта» (1902, русский перевод 1910), которые сохранились в его библиотеке.

C. 504

* Наконец, и «гештальтеры» могут сказать... — «Гештальтерами» называли сторонников школы «гештальт-психологии» (от нем. Gestalt — образ, форма, структура), которые отстаивали принцип целостности как основы при исследовании сложных процессов мышления и восприятия. Э., развивавший свою концепцию образности, заинтересованно следил за публикациями «гештальтеров». В Берлине в 1929–1930 он встретился с одним из создателей и признанным лидером этого направления Вольфгангом Кёлером (1887–1967), выступал в руководимом им Психологическом институте с изложением своих взглядов на природу эстетической перцепции и воздейственности, неоднократно обращался к наблюдениям и выводам этой школы.

* Я не буду загромождать текст выписками из Фрезера или Леви-Брюля. —

Джеймс Джордж Фрезер (1854–1941) — английский ученый-этнолог и историк религии, автор многотомного труда «Золотая ветвь». Люсьен Леви-Брюль (1857–1939) — французский этнограф и психолог, автор трудов по «прагматическому мышлению». Труды этих ученых сыграли важнейшую роль в формировании у Э. концепции творческого процесса в создании и в восприятии произ-

ведения искусства. Труды и идеи этих ученых цитируются и комментируются в «Метод».

C. 505

* Это любопытное высказывание... как тезисы из «Парадокс об актере» Дидро, принадлежит Лессингу. —

«Парадокс об актере» (написан в 1773–1778, издан в 1830) — один из основных театроведческих трактатов Дени Дидро, в котором рассматривается соотношение идеального и реального в сценическом творчестве и вообще в искусстве. Сыграл значительную роль в становлении «мещанской» драматургии и реалистического театра в Европе. В этом направлении критиком и продолжателем Дидро стал немецкий драматург и теоретик искусства Готхольд Эфраим Лессинг (1729–1781). Его труд «Гамбургская драматургия» (1767–1769), который цитируется ниже, подвергает, в частности, критическому разбору драмы Дидро и сопровождавшие их рекомендации к постановке. В книге «Монтаж» Э. обильно цитирует и комментирует трактат Лессинга «Лаокоон» (1766).

* ...у актера действительно много чувства... в даровании актера... —

Цит. по изд.: Э. Лессинг, «Гамбургская драматургия» (переработанный перевод И.П.Рассадиной), М.—Л., «Academia», 1936, с. 15.

* В одном из писем к своему другу Мендельсону... —

Моисей Мендельсон (1729–1786) — немецкий философ, с молодости друживший с Лессингом и оказавший большое влияние на него, а также на Канта и Гегеля.

C. 505–506

* «Несомненно, этот последний актер... не понимает, зачем это нужно». —

Там же, с. 16–17.

C. 509

* И то, и другое — по James'y. —

Все это рассуждение Э., опирающееся на наблюдения Джеймса, определяло установку режиссера на сотрудничество зрителя в процессе восприятия искусства. Оно, в частности, многое объясняет в открыто не проявлявшемся споре двух крупнейших режиссеров-теоретиков XX века — Э. и Бертольта Брехта, создателя «эпического театра», основанного на «эффекте очуждения» зрелища.

ЖЕСТ И КОМПОЗИЦИЯ (ПРАКТИКУМ)

Автограф впервые публикуемого чернового наброска (2–303, л. 1–6) датирован 28 февраля 1938 и хранится ныне среди подготовительных материалов к исследованиям «Монтаж 1938» и «Монтаж 1939» («Вертикальный монтаж»).

Два учебных этюда по произведениям А.С.Пушкина Э. записал на следующий день после практических занятий во ВГИКе, поэтому на первой странице сделана пометка «Практикум». «Адресом» записи, однако, был не учебник «Режиссура», а сборник статей о монтаже. Именно здесь Э. собирался напечатать текст об «определяющем жесте» — сначала как «приложение», затем как раздел «Монтажа 1939», потом — как часть «Монта-

жа 1940». При доработке этого текста к публикации Э. ввел бы в него и «практикум» по Пушкину, о чем свидетельствует заметка от 29 декабря 1938:

«К книге о монтаже als Anhang «как приложение». Об определяющем жесте и *практикум* на пушкинских примерах с «моим» классом 1938 года. «Такое», «такая», «вот какое» — лежит в основе этих жестов (изначально). Шизофренный случай («Тема», которого мне показывал 26.XII.38 Лурья), где [выражение мысли] на этой стадии *остается, не переходя в словесную форму, а оставаясь на жестикулятивной*: у «Темы» — «вон какое» — всегда сопутствуется изобразительным (не в узком смысле слова) жестом» (2–303, л. 52).

Впоследствии Э. вернулся к поэме Пушкина «Кавказский пленник» для разработки нового учебного этюда. Обработанные стенограммы его лекций во ВГИКе от 13, 20 и 27 ноября 1946 напечатаны в брошюре: «Планировка места действия на материале «Кавказского пленника» Пушкина», М., Музей кино, 1998.

С. 511

* *Значимая схема в композиции...* —

В рукописи далее в скобках кратко перечислены примеры словесных выражений, к которым Э. предложил студентам найти пластическую (жестовую) «формулу»: «под ним», «вперед», «к черкешенке он шел», а не «он шел к черкешенке» etc. ».

* ... *Академия ВГИК...* —

В 1937–1938 в рамках ВГИКа была организована Академия кинорежиссуры, где стажировались работавшие на студиях страны профессионалы и деятели других искусств, намеревавшиеся работать в кино.

С. 512

Константин Константинович Пипинашвили (1912–1969) — режиссер, постановщик фильмов «Каджана» (1941); «Колыбель поэта» (1947); «Тайна двух океанов» (1957); «Маяковский начинался так...» (1958). В 1932–1936 учился в мастерской Э. во ВГИКе, в 1938 стажировался в его «академическом классе». Э., высоко оценив учебную работу Пипинашвили — раскадровку «Тайной вечери» Леонардо да Винчи, намеревался включить ее в свой учебник «Режиссура».

* *Начало дуэли из «Евгения Онегина».* —

Фрагмент строфы ХХХ из шестой главы романа «Евгений Онегин», как и цитаты из поэмы «Кавказский пленник», использованные Э. на занятии, включены нами в текст наброска при подготовке его к публикации в данном издании.

ПИСЬМО Ю.Н. ТЫНЯНОВУ

Письмо выдающемуся филологу и писателю Юрию Николаевичу Тынянову было вчерне написано в декабре 1943. Во время съемок фильма «Иван Грозный». Из мемуарной главы «Три письма о цвете» известны обстоятельства его появления: «Я писал из горного санатория около Алма-Аты. Из-под яблонь, осыпанных не снегом весеннего цветения, а подлинным снегом. Там я отдыхал зимой, читая в «Знамени» третью часть тыняновского «Пушкина». <...> Тынянов умер, и письмо не было отправлено. Письмо касалось моего желания ставить в цветном кино биографию Пушкина. Пушкина, как ни странно (не для Пушкина, а для... меня!), Пушкина —

любовника, по концепции Тынянова, изложенной в «Безыменной любви» (MEM, т. 2, с. 211–214).

Чтение третьей части романа Тынянова «Пушкин», впервые напечатанной в журнале «Знамя» (1943, № 7–8), вернуло Э. к проекту создания цветного фильма «Любовь поэта». Сохранилось свидетельство актера Михаила Артемьевича Кузнецова, что Э. надеялся после завершения трилогии об Иване Грозном поставить картину о Пушкине.

Письмо из Алма-Аты осталось неотосланным. На обороте последнего листа Э. сделал помету: «4.1.44 узнал, что Тынянов умер. Письмо не отправил... Переделаю в статью «Запоздавшее письмо». Он действительно переработал текст черновика письма в полупеоретическую-полупомемуарную статью (см. MEM, т. 2, с. 217–225 или в ИП, т. 3, с. 492–499; сценарно-режиссерские наброски к фильму напечатаны в КЗ, № 42, с. 23–73). Эта переработка стала важным шагом в формировании общей концепции цветного кино, изложенной затем в «Цвете».

Впервые письмо было напечатано с сокращениями в книге: «Юрий Тынянов. Писатель и ученый. Воспоминания. Размышления. Встречи», М., «Молодая гвардия», 1966, с. 176–181. В настоящем издании его текст выверен по автографу (2–970 б).

С. 514

* ... *Ваша гипотеза, изложенная в «Безыменной любви», и развитие этой темы здесь не менее увлекательно,* —

На обороте одного из листов, на которых набросано письмо, Э. сделал помету «для себя», которая показывает, что он более критично относился к использованию в романе гипотезы, когда-то изложенной в статье: «NB. Хороший материал для анализа «перевода» (увы, у Ю.Т. это именно перевод) с языка логики на язык образов — сличение «Безыменной любви» и «Пушкина»-III...».

* *Мне подсовывали не то Фому Кампанеллу, не то Джордано Бруно.* —

В мемуарной главе «Ключи счастья» Э. упоминает о второй теме: «...мне предлагают серьезно заняться работой над цветом в цветном кино. Конечно, как и следовало ожидать, предложение темы шло под знаком естественной «цветистости». Из наиболее цветистой и одновременно идеологически интересной и приемлемой тематики «руководству» рисовалась в наиболее ярких красках (!)... тема — «Джордано Бруно», Италия, знаете... Ренессансные костюмы... Костер...» (MEM, т. 2, с. 200–201).

* ... *Dichtung moglo бы заменить Wahrheit...* —

Обыгрывается название автобиографической книги Иоганна Вольфганга Гёте «Aus meinem Leben. Dichtung und Wahrheit» <«Из моей жизни. Поэзия и правда»> (1811–1833). «Правдой» Гёте называл случившиеся с ним, запомнившиеся и правдиво рассказанные факты «внешней жизни», а «поэзией» — обобщение этих фактов и истолкование их значения для его «внутренней жизни». 30 марта 1831 Гёте в разговоре с Эккерманом так комментировал название этой книги: «Все в ней — результаты моей жизни, а отдельные факты, пересказанные мною, служат лишь для того, чтобы подтвердить общее наблюдение, более высокую правду... Любой факт нашей жизни ценен не тем, что он достоверен, а тем, что он что-то значит».

С. 515

* ...с остатками воспоминаний о фрейдистском [вполне правдоподобном] толковании «донжуанизма» как поисков той единственной (не «эря» у Пушкина и «Дон Жуан»). —

«Воспоминания о фрейдистском толковании» относятся к концепции ученика Зигмунда Фрейда, австрийского психоаналитика Отто Ранка (1884–1939). Его исследование «Дон Жуан как персонаж» (1922), напечатанное вместе с этюдом «Двойник» (1914), сохранилось в библиотеке Э. во французском издании: Dr. Otto Rank, «Don Juan (un etude sur le Double)», Paris, Danoel et Steele, 1932. Что касается замечания о Пушкине, то Э., разумеется, знал точное название его «маленькой трагедии» — «Каменный гость», имя героя которой автор передал как Дон Гуан. В письме Э. имя в кавычках — вошедшее в обиход «типовое имя» севильского обольстителя.

С. 516

* Это любовь все к одной и той же Марион Дэвис (не смешивать с Бэтт Дэвис), которая «другому отдана» — Рэндольфу Херсту (газетному)... —

Марион Дэвис (1898–1961) — голливудская «звезда» 1920-х годов, возлюбленная «газетного короля» США Рэндольфа Уильяма Херста (1863–1951). Несколько беллетризированной историю любви Чаплина к Марион Дэвис и жестокой мести Херста Э. описал в мемуарной главе «Марион» (МЕМ, т. 2, с. 226–238). Бэтт (настоящее имя Рут Элизабет) Дэвис (1908–1989) — одна из самых крупных по дарованию актрис Голливуда, прославившаяся тонкой психологической трактовкой образов женщин с сильным характером и «отрицательным обаянием». Ее мастерство Э. высоко ценил и неоднократно приводил в пример как образец игры актера в кино (в частности, в статье «Дидро писал о Кино»).

* ...такой же карающий Vater Imago... —

«Vater Imago» («Образ Отца») — предложенное Зигмундом Фрейдом понятие для обозначения авторитетной, но психически травмирующей, репрессивной силы.

С. 517

* ...куклой (Олимпией?), лукаво подсунутой злоевшим злодеям доверчивому поэту. —

В такой трактовке образа Натальи Николаевны отозвался юношеский замысел Э. — план постановки оперы Жака Оффенбаха «Сказки Гофмана», герой которой, влюбленный Гофман, становится жертвой демонического Доктора Миракля, подменяющего возлюбленную поэта куклой Олимпией.

С. 518

* ...меня увлекает только эпическая тема о Войне «как таковой», решенная своеобразным «Апокалипсисом»... —

Об этом замысле Э. известно очень мало. В архиве сохранился черновой набросок, напоминающий либретто полугригорового-полудокументального фильма со страшными сценами катастроф и человеческих бедствий, явно навеянными кинохроникой Второй мировой войны. По свидетельству филолога Георгия Алексеевича Федорова, Э. в телефонном разговоре с ним в начале 1945 признался, что мечтает сделать фильм о «войне как Апокалипсисе» с музыкой Дмитрия Дмитриевича Шостаковича.

Письмо, написанное в начале марта 1946 из Кремлевской больницы, адресовано педагогу (впоследствии доценту) кафедры кинорежиссуры ВГИКа Сергею Константиновичу Скворцову (1904–1983). За долгие годы работы в институте Скворцов вел занятия со студентами мастерских Э., Игоря Савченко, Сергея Юткевича, Сергея Герасимова, Григория Козинцева. Поздравляя его в 1964 с юбилеем, Козинцев писал: «Позволю себе личное воспоминание: в Алма-Ате Сергей Михайлович Эйзенштейн просил меня заниматься с его курсом. «Вам будет легко, — сказал Сергей Михайлович, — с Вами будет вместе работать Скворцов, а Сергей Константинович — лучший из педагогов ВГИКа». И потом не раз я слышал неизменно отличные отзывы его о Вашем умении. И о том, без чего грош цена самому современному умению, — о Вашем человеческом благородстве» (цит. по изд.: Григорий Козинцев, «Собрание сочинений в пяти томах», т. 5, Л., «Искусство», 1986, с. 477).

Письмо не только дает представление о педагогических принципах и методах Э., но и содержит важные сведения об этюдах по роману Ф.М.Достоевского «Идиот», один из которых даст материал для статьи «Mise en jeu и mise en geste».

С.К.Скворцов передал оригинал письма Э. в Кабинет советского кино ВГИКа, заведующая которого, Кэти Эльхановна Клеваяцкая опубликовала его текст в институтской многотиражке «Путь к экрану» (№ 6 от 13 марта 1978, с. 1).

С. 519

* ...мои ребята делали диплом из «Войны и мира». —

Речь идет о студентах курса Э., завершавших профессиональное образование в 1943/1944 учебном году в Алма-Ате, куда вместе с киностудиями был эвакуирован ВГИК. Во время войны студенты вынуждены были защищать дипломные работы не фильмами (хотя бы короткометражными), а «на бумаге», по режиссерским сценариям с рисунками. Э. убедил нескольких своих учеников взять для диплома не современный материал, а сцены из романа Л.Н.Толстого «Война и мир». Среди успешно выполнивших эту работу выпускников были Борис Алексеевич Бунеев, Михаил Абрамович Шейцер и Владимир Яковлевич Венгеров (1920–1997).

* Задание одинаковое для обеих групп, хотя они и на разных курсах. —

Э. читал курс «Композиция фильма» для студентов второго курса (мастерская Григория Михайловича Козинцева, в которой учились, в частности, Станислав Росточкий, Эльдар Рязанов, Вениамин Дорман, Василий Катанян) и третьего курса (мастерская Сергея Аполлинариевича Герасимова и Тамары Федоровны Макаровой, в составе которой были Сергей Бондарчук, Татьяна Лиознова, Юрий Егоров).

С. 520

* Иконографический материал пользоваться: Остроумов-Лебедеву, Добужинского (например, «Белые ночи»), Бенуа (улицы и дома из «Медного Всадника», заставка из «Ликовой дамы», улицы из «Азбуки»), Лукомского (и рисунки, и его же книжечку «Старый Петербург»). —

Анна Петровна Остроумова-Лебедева (1871–1955) — мастер эскизов и акварели, автор мно-

жества поэтических пейзажей Петербурга и его окрестностей, входила в объединение «Мир искусства». Мстислав Валерианович Добужинский (1875–1957) — живописец, график, театральный декоратор, один из лидеров «Мира искусства», создал классические иллюстрации к повести Ф.М.Достоевского «Белые ночи» в 1922. Александр Николаевич Бенуа (1870–1960) — художник, историк искусства и критик, основной идеолог «Мира искусства»; его иллюстрации к поэме «Медный всадник» и к повести «Пиковая дама» А.С.Пушкина были впервые напечатаны соответственно в 1903 и 1910, иллюстрированная «Азбука» вышла в 1904. Георгий Крескентьевич Лукомский (1884–1952) — художник-архитектор и историк искусств, чья книга «Старый Петербург. Прогулки по старинным кварталам столицы» вышла в 1916 и была переиздана в 1917.

C. 521

*...по нему точь-в-точь написано небезызвестное великое творение Шостаковича, имевшее повсеместный успех! —

Имеется в виду Седьмая симфония Дмитрия Дмитриевича Шостаковича (1906–1975). Показательно, что первую часть симфонии, воспринимавшуюся большинством современников как отклик на нацистское нашествие, Э. трактует гораздо более обобщенно, связывая ее с идейным и образным строем романа Ф.М.Достоевского «Бесы».

НЕСКОЛЬКО СЛОВ О ПЛАСТИЧЕСКОЙ И ЗВУКОЗРИТЕЛЬНОЙ КОМПОЗИЦИИ

Четыре фрагмента, объединенные тут одним названием, не сразу были осознаны как единый, хотя и незавершенный текст. Они были написаны в середине 1947, когда Э. продолжал работу над «Неравнодушной природой» и одновременно, возглавив 19 июня сектор кино Института истории искусств Академии наук СССР, начал делать заметки по истории кино.

Именно ко второй группе материалов была отнесена при описании архива рукопись первого фрагмента (2–1018, л. 1–15), без названия и даты. В автографе — служебная помета: «Монтаж. Несколько слов о пластической и звукозрительной композиции». Однако о звукозрительной композиции в этом тексте не упоминалось. Речь шла лишь о «переплыве» пластических композиций в монтаже эпизода «Ялики» из «Потемкина» (в автографе сделан пробел для цитаты из статьи 1934 — см. комментарий ниже) и о «метаморфозе» пластического мотива из картины французского художника Теодора Жерико (1791–1824) в полотне Эжена Делакруа.

Сам стиль текста подсказывает, что этот аналитический этюд является продолжением большого текста или вставкой в него. По проблематике можно с большой вероятностью предположить, что он предназначался для «Неравнодушной природы», но не попал в окончательную редакцию исследования 1945–1947 годов. Этюд обрывается на теме «исходного» жеста, определяющего пластическую композицию как в живописи, так и в кино.

Между тем проблема соотношения пластического рисунка и музыки (то есть звукозрительной композиции) была рассмотрена Э. в трех рукописных набросках (2–1023, 2–1024).

Один из них — «Неповторимость Галины Сергеевны (Улановой)» — датирован 1 июля 1947. Во втором и третьем, от 7 июля, обобщаются размышления о соотно-

шениях жеста и музыки и рассказывается о «рисунке» хореографической миниатюры, поставленной Э. на музыку оперы Жоржа Бизе «Кармен».

В начале первого из этих набросков Э. зачеркнул три фразы:

«1. Disney рисует мелодию контурным рисунком. 2. «Александр Невский» и «контур-мелодия» в основе пластического рисунка (d'après «The Film Sense»). В основе обоих — способность жестом прочертить мелодию».

Здесь пункты 1 и 2 — прямые отсылки к эссе «Дисней» (см. «Метод», т. 2) и к исследованию «Вертикальный монтаж». Последнюю фразу Э. сократил и подчеркнул, обозначив ею тему этюда о звукозрительной композиции. Можно предположить, что он изыал этюд о «превращениях пластического мотива» из «Неравнодушной природы» и наметил его продолжение, возрождая давнее намерение посвятить отдельное исследование «определяющему жесту» и его роли в звукозрительном построении. Показательно, что в конце четвертого фрагмента речь вновь идет о «превращениях», но уже не мотивов внутри пластики, а ритма, почерпнутого из поэзии и преображенного в танце.

Первый фрагмент был впервые напечатан в «КЗ», № 36/37, с. 146–151. Набросок об искусстве великой балерины Г.С.Улановой (1909/1910–2000) вошел в состав ИП (т. 5, с. 474–479). Остальной текст публикуется впервые. Названия фрагментов — первого («Превращения паруса»), третьего («Мелодия и жест») и четвертого («Кармен» и Киплинг) даны составителем. Во втором фрагменте сохранено авторское заглавие.

C. 522

В 1934 году в журнале «Советское кино» (№ 5) я поместил статью «О чистоте киноязыка».

Точное название статьи — «Э! О чистоте киноязыка». Она состоит из части публицистической, указывающей на падение кинокультуры в советском кино в начале 1930-х и призывающей ориентироваться на точность формы в классическом искусстве и в лучших фильмах 1920-х годов, и части аналитической, посвященной монтажно-пластическому строению эпизода «Ялики» из фильма «Броненосец «Потемкин». Статья была полностью перепечатана в ИП (т. 2, с. 81–92). Вся аналитическая часть вошла в книгу «Монтаж» (с. 107–112), поэтому здесь приводится лишь тот фрагмент, который связан с «превращениями паруса», хотя Э. намеревался процитировать свой анализ сцены в полном объеме, о чем свидетельствует в автографе фраза (тремя абзацами ниже): «Привожу здесь разбор целиком в том виде, как он был дан в 1934 году».

C. 523

*...мне по другому поводу пришлось писать о монтаже как «микродраматургии».

Э. неоднократно писал о единстве закономерностей, связывающих разные «уровни» строения фильма — монтажный и сюжетный. Так, незадолго до публикации статьи «Э! О чистоте киноязыка» ему пришлось отбивать очередную атаку на поэтику «золотого периода» нашего кино. Сергей Бартев и Михаил Капатов в газете «Кино» обвинили Э. в «монтажном формализме», который-де противостоит «драматургии». В статье «Вылазка классовых друзей» (газ. «Кино», 22 и 28 июня 1933) Э. полемизировал с ними: «...в моей концепции монтажа есть тенденция провести драматургические принципы целого и до последнего частного выразительного звена — до монтажной пары кус-

ков и внутрикадрового построения» (цит. по публикации в КЗ № 36/37, с. 85). В середине 1930-х Э. несколько раз возвращался к защите этого положения. В январе 1935 в выступлении на Творческом совещании работников советской кинематографии он подчеркнул связь монтажной «микродраматургии» с сюжетом: «Молекулярная драма» столкновений монтажных кусков разрастается в полноценное столкновение страстей участников драмы, участников событий, а не только событий между собой, как прежде» (ИП, т. 2, с. 100). Эта концепция была развита и обоснована в книге «Монтаж».

С. 525

*...в ателье Герзана... —

Барон Пьер-Нарсис Герзан (1774–1833) — французский живописец, автор картин в «римском стиле» на исторические, мифологические и актуально-политические темы, с 1816 — профессор парижской Школы изящных искусств.

С. 528

*...если верить тому описанию ленинского жеста, которое дает К.Федин... —

Константин Александрович Федин (1892–1977) — советский писатель и общественный деятель. В молодости привлёк к себе внимание романом «Города и годы» (1924), однако со временем все больше становился официальным прозаиком и функционером Союза писателей СССР. Э. иронически относился и к творчеству, и к личности Федина, дав ему прозвище «Чучело Орла».

С. 529

*...музыка наиболее непосредственно переливается в движение, — в балете. —

В рукописи далее зачеркнуто: «В опере fiasco. В опере не удастся («Валькирия» и сценический переход Шпиллер, не умеющий ходить «в музыку»)». О сложностях работы Э. с солистами Большого театра, в частности, с певицей Натальей Дмитриевной Шпиллер, во время постановки оперы Рихарда Вагнера «Валькирия» см. его дневниковые записи в книге «Метод», т. 2, с. 472–488.

* Прологического. —

После этого в рукописи зачеркнут черновой набросок: «И через воссоздание этого положения — восхождение в человеке всего роя представлений, ощущений этой «магической» стадии бытия, «магической» системы развития, окутанной всем магическим строем мироприятия и общения с природой». Возможно, Э. намеревался ввести в эту идею своей «grundproblematiki» (см. «Метод», т. 1).

Леонид Михайлович Лавровский (настоящая фамилия Иванов, 1905–1967) — балетмейстер, с 1922 работал в Ленинградском театре оперы и балета имени С.М.Кирова, где в 1940 поставил балет С.С.Прокофьева «Ромео и Джульетта»; в 1944 перешел в Большой театр, где им же была в 1946 осуществлена московская постановка этого балета.

Арабеск — одна из основных поз классического танца, широко применяемая и в современном балете.

*...в версии театра им. Кирова... двигались под благословение Ромео и Джульетта. —

В первой постановке балета партнером Г.С.Улановой выступал Константин Михайлович Сергеев (1910–1992).

С. 530

*...партнера Улановой. —

В Большом театре первым исполнителем роли Ромео был Михаил Маркович Габович (1905–1965).

*...аристотелевское условие единства художественной в себе цельности, имеющей начало — середину — конец. —

У Аристотеля (384/383–322/321 до н. э.) в «Поэтике» даются следующие определения: «Нами принято, что трагедия есть подражание действию законченному и целому, имеющему известный объем, ведь бывает целое и не имеющее объема. А целое есть то, что имеет начало, середину и конец. Начало есть то, что само не следует необходимо за чем-то другим, а, [напротив], за ним естественно существует или возникает что-то другое. Конец, наоборот, есть то, что само естественно следует за чем-то по необходимости или по большей части, а за ним не следует ничего другого. Середина же — то, что и само за чем-то следует, и за ним что-то следует. Итак, нужно, чтобы хорошо сложенные сказания не начинались откуда попало и не кончались где попало, а соответствовали сказанным понятиям» (пер. М.Л.Гаспарова; цит. по изд.: Аристотель, «Сочинения в четырех томах», т. 4, М., «Мысль», 1984, с. 653–654). В трактате «Метафизика» категории *начала* (или принципа — *arche*), *середины* (*mesotes*) и *конца* (или цели — *telos*) получают уже не только эстетическое, но и философско-этическое толкование (см. об этом: А.Ф.Лосев, «История античной эстетики», т. 4 — «Аристотель и поздняя классика», М., «Искусство», 1975, с. 224–237).

С. 531

*...контуры абриса дуг, которые прочерчивают по воздушной нити. —

Далее Э. написал, но затем зачеркнул: «Так в танго щека к щеке, прижавшись друг к другу, скользят сквозь движущийся лабиринт дансинга попарно партнеры».

С. 532

* Начав работать с парой молодых солистов ГАБТ... —

В 1947 Э. поставил на музыку из оперы Бизе «Кармен» концертный балетный номер «Последний разговор» для двух «характерных» танцовщиков Государственного академического Большого театра — Сусанны Николаевны Звягиной и Константина Борисовича Рихтера. Номер был с успехом показан в Тбилиси, и Э. решил поставить еще две хореографические миниатюры — «Пиковая дама» и «Госпожа Змеюкина и телеграфист Ять» (по мотивам комедии А.П.Чехова «Свадьба»). Этот замысел он не успел осуществить, сохранились лишь наброски либретто к обоим балетным номерам и рисунки ко второму. На одну из последних репетиций «Последнего разговора» Э. пригласил своих студентов по ВГИКу, один из которых, Василий Николаевич Левин (впоследствии удачно экранизировавший «Повесть о первой любви» Руви-ма Фраермана), обладал способностью делать мгновенные («репортажные») зарисовки. Его быстрый карандаш запечатлел 33 позиции балетного номера, который Э. хотел, но не успел сфотографировать. Эти рисунки, подаренные им Музею Эйзенштейна, впервые полностью печатаются в этом издании.

С. 535

* Например, темы и финалы Чаплина (уходы Чаплина в глубь экрана — и как они до конца выражают «тему» Чаплина!). —

См. об этом подробнее в эссе «Charlie the Kid» («Метод», т. 2).

С. 536

* У него неизменно повторяется ситуация: «злой старик владеет (отнимает) молодую женщину у молодого героя». —

Гипотезу об «сквозной теме» в творчестве А.С.Пушкина, связанной с юношеской любовью поэта к Екатерине Андреевне Карамзиной, Э. развивал в исследовании «Пушкин и Гоголь» (1947–1948). Отвержки из этого незавершенного труда см. в «КЗ», № 36/37, с. 180–220.

* Командор — Донна Анна — Дон Жуан и т. д. —

Далее в рукописи зачеркнуто: «Или: Барон — золото — Альбер, Борис — держава — Дмитрий». Ссылки на «Скупого рыцаря» и «Бориса Годунова» должны были показать «замену» молодой женщины «живительной силой», которой владеет старый злодей.

С. 538

* ...записать «зеркальной» музыкой. —

Воспроизведение нот мелодии в обратном порядке (так называемое «ракоходное» движение музыки) используется композиторами как классических, так и авангардных школ. Э. планировал использовать этот прием в проектах озвучания «Октября» и «Генеральной линии», а в первой своей практической работе со звуком в кино — в смонтированном им прологе короткометражного фильма «Сентиментальный романс» (1930), снятого в основном Григорием Александровым, — попробовал в некоторых кадрах «обернуть» фонограмму, заставив музыку и шумы звучать «зеркально».

С. 540

* Особенно дороги мне в построении отрывка «Кармен» — «диагональ Хозе» и внутри ее в особенности — место статкантигого перевала через колено (после подъема вверх в центре). —

Согласно статье С.Н.Звяжиной о постановке балетного номера «Последний разговор» («Советская музыка», 1979, № 9), Э. предложил Константину Рихтеру такое хореографическое решение «диагонали Хозе»: «Она бежит к Эскамильо, а ты ее не пускаешь, ты идешь по диагонали снизу, а она сверху». О рисунке движения Кармен танцовщица вспоминает: «В финале Сергей Михайлович требовал от меня такой стремительности в порыве к Эскамильо (когда звучит его лейтмотив), что стоявшего в центре зала и преграждавшего мне путь Хозе я должна была буквально перепететь. Отсюда и возникло решение последнего эпизода в нашем танце: стоя на одном колене на плече Хозе с резко выброшенными вперед руками, я получала удар навахой в спину и очень медленно сползала, обвиваясь вокруг чуть покачивающейся фигуры моего партнера».

Э. не мог открыто сказать юным танцовщикам, что в решении момента смерти Кармен он использовал знаменитый мейерхольдовский этюд по биомеханике — «Прыжок на грудь и удар ножом», в котором сам когда-то отличился в ГВБРМ. Благодаря этой «цитате», очевидной для учеников Мейерхольда, балетная миниатюра

Э. становилась тайным посвящением памяти репрессированного Учителя.

С. 541

* ...писанной, когда ему было больше 70 лет... —

Редьярду Киплингу (1865–1936) в год выхода книги «Нечто о себе самом» было около 64 лет.

* ...в связи с «пустотой» из стихов Лао Шуэ, писаниями Герики — «автора» магдебургских полушарий, Лин Ютан касательно игры пропусков между буквами и Laurence Vulpion'a о том же в свитках китайской живописи (все это в связи с «Неравнодушной природой» и пейзажами Хуэй Цзюна — «пустотой» в них). —

Лао Шуэ — возможно, Лао Шэ (1898–1966), один из крупнейших китайских писателей XX века, автор романа «Дневник города кошек» (1933), позднее покончивший жизнь самоубийством во время маоистской «культурной революции». Отто фон Герики (1602–1686) — немецкий физик, занимавшийся «проблемой пустоты» и вакуумом. Лин Ютан (1895–1976) — живший на Западе китайский писатель, автор книг «My Country and My People» <«Моя страна и мой народ»> и «The Importance of Living» <«Как важно жить»>, которые Э. высоко ценил (см. цитаты из нее о китайской каллиграфии в MEM, т. 1, с. 346–348). Лоуренс Баньян — английский искусствовед, автор книги «Painting in the Far East» <«Живопись на Дальнем Востоке»>, London, 1923. Хуэй Цзюн (963–1112) — китайский император из династии Сун, которому приписывают пейзажи с одинокой фигурой мудреца, взгляд которого устремлен в «пустоту» (в «Ничто»).

Э. в конце жизни все более интересовался проблемой «пустоты», ее философской интерпретацией на Востоке и Западе и ее ролью в композиции художественного произведения. В наброске от 16.X.1947 на тему «Материнского Лона» он отмечал: «...Ничто (у китайцев, индусов, Герики) — носитель всего, Gebärmutter des All <матка Вселенной>!!!» («Метод», т. 2, с. 558).

* Прекрасный пример в этом контексте «Brief Encounter» Нозля Коурда как пьеса (вечера же получил [номер журнала] IdNEC'a — Institut des Hautes Etudes Cinématographiques), где разбор премированной по ней фильмы... —

Э. получил из парижской Высшей школы кинематографии номер журнала с анализом английского фильма «Короткая встреча» (1945), который был поставлен режиссером Дэвидом Лином по пьесе «Натюрморт» («Still Life») драматурга, актера и режиссера Нозля Коурда (1899–1973). В 1946 на Международном кинофестивале в Канне фильм получил Гран при и Премию критики.

* ...об ужасной подделке под «Гунга Дина»... —

«Gunga Din» (правильная русская транскрипция — «Ганга Дин») — стилизованная под солдатский «сказ» стихотворная баллада о верном водноносце-индийце, служившем в колониальных войсках и убитом в тот момент, когда он спасал англичанина. В цитируемой автобиографической книге (на с. 236) Киплинг, одобрительно отзывавшись об использовании мотивов его «Книги джунглей» в серии романов о Тарзане американского писателя Эдгара Райса Берроуза (1875–1950), с иронией пишет о пошлой подделке под «Ганга Дина»: «Были и другие случаи — стихи из тех, которые читают вслух. Один эдинбургский таксист рассказывал мне, что на войне они были очень популярны в бомбоубежищах, и был польщен встречей со мной, их автором.

Впоследствии я обнаружил, что они шли ноздря в ноздю с «Ганга Дином» на непринужденных военных пирушках и на матросских палубах кораблей, и неизменно приписывались моей легкой руке. Стихи назывались «The Green Eye of a Little Yellow God <Зеленый глаз желтого божка>». Там описывались английский полковник и его дочь, занесенные в Катманду, в Непал, где произошло военное столкновение, а также любовник дочери по прозвищу «безумный Карью», который недурно плел стихи. Припев звучал примерно так: «And the green-eyed yellow idol looking down <И вниз глядел зеленоглазый желтый идол>». <...> Взял ли это автор из своей собственной головы или сделал сознательную пародию на способности, дремлющие в собрате по ремеслу, — не знаю. Но я был от него в восторге».

* Вспоминаю — невозможную экранную мерзость, сделанную в Америке по этому произведению Киплинга. —

Фильм по мотивам стихотворения «Ганга Дин» (1939) поставил Джордж Стивенс, в ней играли голливудские «звезды» (Кэри Грант, Виктор Мак Лаглен, Джоан Фонтейн, Дуглас Фербенкс-младший), в написании сценария принимал участие (инкогнито) Уильям Фолкнер, но это не спасло произведение Киплинга от превращения в довольно вульгарную приключенческую ленту.

ИЗ ЗАМЕТОК О ЦВЕТЕ

Наброски, заметки, выписки из книг, сделанные Э. во время его работы над исследованием «Цвет», занимают в архиве шесть папок (оп. 2, ед. хр. 387–392). Записи об эстетической природе цвета есть и среди материалов других работ, а также в дневниках. Самые ранние из них относятся в середине 1930-х, последняя сделана 10 февраля 1948 — в последний день жизни Э.

Для данной публикации отобраны те из них, которые существенно дополняют основной текст исследования. Они сгруппированы (иногда вопреки хронологии) в тематические «блоки» согласно воле автора. Так, к сколке записей о цветовом рефлексе Э. приколол листок с указанием «не разрознивать» их. Большинство заметок публикуется впервые.

С. 544

* ...о «капитализме первого и второго порядка». — Скорее всего, Э. имеет в виду данное В.И. Лениным определение «империализма как высшей стадии капитализма».

С. 545

* Почти как у Хуана Гриса (см. цитату)... —

Цитата приведена в исследовании «Цвет» (с. 285–286).

* ...Калатозов сказал, что есть для меня подходящее (для реабилитации!) в портфеле министерства — 800 лет Москвы. —

Режиссер Михаил Константинович Калатозов (1903–1973) был в 1945–1948 начальником Главного управления по производству художественных фильмов Министерства культуры СССР. Он предложил Э. «реабилитировать» себя (после запрета второй серии «Ивана Грозного») постановкой фильма к 800-летию Москвы, которое отмечалось в 1947. Э. на какое-то время всерьез задумался над этим предложением: возвращалась тема его давнего замысла «Москва» (1933), который в свою очередь давал возможность вернуться к принципам композиции любимого фильма — «Да здравствует Мексика!». Кроме того, цветовой

фильм о Москве помог бы ему практически воплотить идеи, которые теоретически разрабатывались в публикуемых здесь эссе и заметках. Однако дело не пошло дальше «Схемы ситуаций» и наброска «Цветовая родословная «Москвы 800» (см. ИП, т. 3, с. 568–578).

* См. «вдохновенную» запись в «деле W.» в момент, когда мне это стало ясно. Когда меня осенило. —

Обстоятельства, при которых Э. согласился на постановку оперы Рихарда Вагнера «Валькирия» в Большом театре, отразились в режиссерских заметках и дневниковых записях (см. «Метод», т. 2, с. 464–488).

* ...так мы воспринимаем ротогравюру «на глаз»... —

Ротогравюра — тип фотомеханического способа репродукции, при котором на фотографический отпечаток накатываются краски. Известна также под названием «глубокая печать».

* «В 140 солнц пылал... ..восход». —

В рукописи — авторское примечание: «Стих Маяковского». Точнее, это вариация на строку из стихотворения В.В. Маяковского «Необычайное приключение, бывшее с Владимиром Маяковским летом на даче» (1920): «В 140 солнц закат пылал».

С. 546

* Вчера в куче архива Вс[еволода] М[ейерхольда] нахожу лубки. —

Э., спасший архив репрессированного в 1940 Мейерхольда (см. об этом очерк «Сокровище» в MEM, т. 1, с. 224–227), тайно хранил его на даче и даже в дневнике вынужден был называть Учителя лишь инициалами. Не мог он упомянуть прежнего владельца лубка и в исследовании «Цвет», где этот лист использован как пример цветового решения. Тем ценнее сделанное здесь признание — свидетельство того, что Э. не просто бережно, с опасностью для жизни, хранил бумаги «врага народа», но и постоянно обращался к ним.

* Ничего от... Кшесинской. —

Матильда Феликсовна Кшесинская (1872–1971) — прима-балерина Императорского Мариинского театра. Перед Русским сезоном в Париже в 1910 готовила главную партию в балете Игоря Федоровича Стравинского «Жар-птица» (постановка Михаила Михайловича Фокина). Однако первой исполнительницей роли оказалась Тамара Платоновна Карсавина (1885–1978), которая вспоминала: «Мне повезло, так как Матильда... изменила свое решение и отказалась ехать в Париж» (Т.П. Карсавина, «Театральная улица», Л., «Искусство», 1971, с. 177).

С. 547

* ...купив из-за иллюстраций Рокузлла Кента книгу «Paul Bunyon»... —

Графикой американского художника Рокузлла Кента (1882–1971) Э. увлекся после знакомства с его иллюстрациями к роману Германа Мелвилла «Моби Дик» (см. об этом: MEM, т. 1, с. 280–281).

С. 548

* ...синий в медно-красном — [Малюта]... —

В мемуарной главе «Ключи счастья» Э. пишет о том, что при просмотре документального фильма «Потсдам-

ская конференция» (1945) он «подглядел», что немецкая цветная пленка «AGFA» способна передавать на золоченых фигурках, украшающих дворец Сан-Сусси, «блики рефлексов от окружающей зелени и белого мрамора ступеней» (МЕМ, т. 2, с. 209). При съемке эпизода «Пир в Александровой слободе» Э. и оператор Андрей Николаевич Москвин (вопреки запрету технической инструкции фирмы AGFA использовать цветные светофильтры) приняли решение создать эффект цветового рефлекса с помощью «окрашенного» светового луча. Приладив синий светофильтр на осветительный прибор и направив луч на парик актера М.И.Жарова, Москвин добился «отсвета» от голубого фона фрески «40 великомучеников» на рыжих волосах Малыги Скуратова. Благодаря этому квази-рефлексу дополнительного тона удалось достичь «эффекта Делакура», усилив драматизм изображения.

* Писал же я («Film Form» в «Close up»)?... —

Ссылка на статью «Драматургия киноформы» (1929), часть которой под названием «The Principles of Film Form» была напечатана на английском языке в журнале «Close up» в сентябре 1931. Полный текст этой статьи см. в книге «Монтаж» (с. 517–533).

C. 549

* ...те же принципы цитировать по «Вертикальному монтажу» III... —

В настоящем издании см. раздел «Форма и содержание: практика».

* ...citer d'après «За кадром»... —

Пример, который Э. хотел цитировать по статье «За кадром», состоит в «перекомпоновке» события (драки персонажей), «когда мы его внезапно членим на «крупно схватывающие руки», «средние планы борьбы» и «совсем крупные вытаращенные глаза», делая монтажную разбивку события на планы?! Глаз вдвое больше человека в полный рост?! И из сопоставления этих чудовищных несоразностей мы снова собираем воедино разложенное событие, но в нашем аспекте, в нашей установке по отношению к явлению» («Монтаж», с. 495).

* Может быть, еще [вспомнить] Андерсена, где женщина не сидит, а меняет свою черную швейцарку на белую. —

Ссылка на сказку Ганса Христиана Андерсена (1805–1875) «История одной матери».

* Здесь уже смыкание с Grundproblem. —

Э. имеет в виду проблематику «прагматического мышления» и его роли в искусстве, изложенную в первом томе книги «Метод» — «Grundproblem».

* Ибо Пудовкин хочет с этого начинать... —

Речь идет, вероятно, о замысле первого цветного фильма В.И.Пудовкина «Жуковский», над сценарием которого режиссер начал работать вместе со сценаристом А.Гранбергом в январе–феврале 1947.

* Пролог «Мексиканца». «Синий свет в синюю раскраску» frames <строит>! —

В инсценировке рассказа Джека Лондона «Мексиканец» (режиссеры В.С.Смышляев и Э., художники Э. и Л.А.Никитин, Центральная Арена Пролеткульта, 1920/1921) символический пролог («Стоны и проклятия угне-

тенных») был оформлен синими кубами, подсвеченными софитами с синими светофильтрами (см. эскиз, воспроизведенный в альбоме: С. Эйзенштейн, «Рисунки», М., «Искусство», 1961, с. 125).

C. 550

* ...через Евклида... через Аристотеля... к «Arithmetica Universalis» Ньютона... —

Евклид — работавший в Александрии в 3 веке до н. э. древнегреческий математик, чей главный труд «Начала» (в 15 книгах) заложил основы античной математики. Философ Аристотель занимался проблемами числа, множества и единицы в трактате «Физика» (в восьми книгах). «Универсальная арифметика» — один из основных трудов английского математика, физика и философа Исаака Ньютона (1643–1727).

* У Ostwald'a: колорит, измеряемый посредством единицы. —

Речь идет о Вильгельме Фридрихе Оствальде (1853–1932), немецком физико-химике и философе-идеалисте, лауреате Нобелевской премии 1909 года за труды по теории растворов электролитов. Оствальд пытался придать теории цвета характер точной науки, написав книгу «Физическое учение о цвете» («Physikalische Farbenlehre», 1919) и издав пятитомное «Руководство по учениям о цвете» («Handbuch der Farblehre in fünf Bänden»).

* И, наконец, хотя бы по... Н.Радлову. —

Николай Эрнестович Радлов (1889–1942) — художник-график и плакатист, искусствовед, автор руководства «Рисование с натуры» (1935).

C. 551

* (Со слов [сотрудника] музея [имени] Пушкина.) —

Вероятно, Э. ссылается на наблюдение Евсея Иосифовича Ротенберга (р. 1920), старшего научного сотрудника, затем ученого секретаря Государственного музея изобразительных искусств им. Пушкина. О встрече и разговоре с ним см. в заметке Э. «Порыв к парению» («Метод», т. 2, с. 297–305).

C. 554

* Ср. разные стадии движения в разных частях фигуры Домье. —

См. об этом подробно: «Монтаж», с. 158–161.

* ...Делакура — Импрессионисты — Неоимпрессионисты d'après la table de Signac... —

Французский художник Поль Синьяк (1863–1935) был автором книги «От Эжена Делакура к неои́мпрессионизму» (1899), которую перевел на русский язык М. Дудин и опубликовало издательство Кнебель в 1913. В ней Синьяк предпринял попытку аналитически сопоставить принципы обращения с цветом у Делакура, импрессионистов и неои́мпрессионистов (к которым относил, в частности, Жоржа Сера и себя). Обосновывая свое понимание цвета, художник апеллировал к музыке, «уподобляя красочную шкалу нотам гаммы» (см.: Н.Калитина, «Поль Синьяк», Л., «Искусство», 1976).

* ...«Филер» и неизменность расстояния — пульсирующая константа сквозь изменяющееся... —

На занятиях по искусству мизансцены во ВГИКе Э., обсуждая со своими студентами этюд «Слежка», объяс-

нял, что шпик, преследуя свою жертву, будет держаться на таком расстоянии, чтобы не потерять преследуемого из виду и в то же время не обнаружить себя, так что это расстояние будет более или менее одинаковым (константным) при меняющихся обстоятельствах преследования.

* Вообще же *еmphasize* <подчеркивать> формулу о национальной по форме и социалистической по содержанию, где абсолютно точно прочтена схема истинного соотношения. —

Э. неоднократно пытался повернуть эту «полезную» в цензурных перипетиях «формулу социалистического реализма» в сторону своей «груднпроблематики», трактуя ее как соотношение «прагматических» и «идейно-обобщающих» устремлений в творческом процессе. Однако каждый раз он оказывался в противоречии с официальной доктриной, опровергая своими примерами псевдоэстетическую «установку» (см. «Метод», т. 2, с. 374–377).

С. 555–556

* *Использование дополнительных цветов... есть уже у El Greco... сине-желтый Маврикий, вишнево-зеленый [à la] Поль Веронез в «Молении о чаше», оливково-зеленый и кирпичный в «Сошествии Святого Духа»... —*

О картинах Эль Греко «Мученичество святого Маврикия» (1582), «Моление о чаше» («Христос в Гефсиманском саду», 1590–1598 и 1605–1610) и «Сошествие Святого Духа» (1605–1610) Э. подробно пишет в эссе «Эль Греко и кино» («Монтаж», с. 404–463).

Э. называет здесь «на французский манер» Паоло Веронезе (подлинная фамилия — Кальяри, 1528–1588), одного из крупнейших мастеров «венецианской школы», который завоевал признание богатством колористической разработки своих полотен и изысканным разнообразием гармоничных цветовых сочетаний. Среди его любимых «цветовых аккордов» было созвучие вишневого и зеленого. Эль Греко, обучавшийся в Венеции, испытал прямое влияние ее живописцев — среди них, наряду с Тицианом и Тинторетто, был Веронезе.

С. 556

* *Делакруа... обнаружил лиловый цвет тени якобы на желтом кабриолете. —*

Далее в тексте: «(см. цитату)». Однако выписка не приведена.

С. 558

* *Случка в «Генеральной линии» моей. Цвет и зеленый и красный! —*

В эпизоде «Свадьба быка» фильма «Генеральная линия» Э. использовал цветной (зеленый и красный) вираж виртуозно смонтированных коротких планов. Этот «взрыв цвета» в черно-белом изображении должен был не только образно-иронически передать «любовный экстаз» племенного быка Фомки, но и (как пишет Э. в исследовании «Пафос»), обеспечить зрителю патетический переосмысления зрелища в новое качество — из черно-белого изображения в цветное.

* «*Sangre y Arena*» <«Кровь и песок»>: Рудольфо Валентино и рефлекс от песка арены. —

Фильм «Кровь и песок» (1922) режиссера Фреда Нибпо с «латинским красавцем» Рудольфо Валентино (1895–1926) в роли матадора был экранизацией одноименного романа испанского писателя Висенте Бласко Ибаньеса.

* «*Расшифровка*» тайны рефлекса — как подсветки зеркалом. Фото в «*Motion Picture Classic*» с зеркалом подсветки. Отсюда зеркала в «Потемкине». —

Со времен раннего игрового кино операторы при дневной съемке на натуре часто использовали не осветительные приборы, а зеркальные отражатели, которые позволяли направлять рефлекс от солнца на определенные части пространства перед съемочной камерой. Э. увидел в американском журнале «*Motion Picture Classic*» фотографии рабочих моментов съемок с такими отражателями. При съемках «Потемкина» в Одессе для рефлексной подсветки использовались фанерные щиты с фольгевым покрытием, в работе над «Генеральной линией» — большие зеркала.

* *Увлечение твнтотом с зеркальной подсветкой. «Que viva [Mexico]!» par excellence. (Give credit to Grisha and Edward <Воздать должное Грише и Эдуарду>.) —*

Полотняные тенты над съемочной площадкой использовались для смягчения и рассеивания солнечного света, дававшего (особенно в Мексике) резкие контрасты освещенных и затененных плоскостей и объемов. Рефлекс от зеркальной подсветки, направленный «под тент», позволял создать нужный световой акцент в кадре. Э. подчеркивает, что его соратники по «мексиканскому фильму» — оператор Эдуард Казимирович Тиссэ и второй режиссер Григорий Васильевич Александров — мастерски владели этим способом освещения.

С. 559

* «*Москвин как «смягчитель» освещения, а не как композитор конфликта*». —

Оператор А.Н.Москвин славился тончайшей разработкой освещения. В фильмах «Новый Вавилон» (1929), «Одна» (1931), в трилогии о Максиме (1935–1939), снятых с режиссерами Григорием Михайловичем Козинцевым и Леонидом Захаровичем Траубергом, он, как правило, использовал градации белого, серого или черного, прибегая к резкой контрастности черного и белого в кульминациях таких экспрессивных фильмов, как «Шинель» (1926) и «СВД» (1927). Э., пригласив Москвина на фильм «Иван Грозный», рассчитывал на его незаурядное владение световой образностью кадра, поставив перед оператором и ряд новых для него задач.

* *Так же и Loie Fuller. —*

Американская танцовщица Лой (Мария-Луиза) Фуллер (1862–1928) на своих выступлениях использовала игру подкрашенного света на облегающих и окружавших ее вуалях.

С. 560

* «...гениальный смешной рассказ об *ibid's*... —

Ibid. — сокращение от *ibidem* (там же — лат.) в библиографических ссылках и сносках. К сожалению, пока не удалось установить название и автора юмористического рассказа, где обыгрываются подобные ссылки.

С. 561

* «...монтажу как произволу последовательности и выделения определителей явлений. —

Э. вспоминает здесь свои сравнения закономерностей монтажа в кино с принципами иероглифического письма. В статье «Четвертое измерение в кино» (1929) он утверждал: «Кадр никогда не станет буквой, а всегда останется многозначным иероглифом. И чтение свое по-

лучает лишь из сопоставления, как и иероглиф, приобретающий специфические значения, смысл и даже устные произношения (иногда диаметрально противоположные друг другу) только в зависимости от сочетаний изолированного чтения или маленького значка, индикатора чтения, приставленного к нему сбоку» (см. «Монтаж», с. 504, или ИП, т. 2, с. 46).

* Часто свора «бэб» работает как звуковые наслонения и напластования мельчайших тональных дроблений в музыке Дебюсси («*Reflets sur l'eau*» <«Отражения на воде»>). —

В кинематографическом жаргоне Голливуда, а затем и других стран самые маленькие осветительные приборы назывались «бэби» («малышами»). Э. сравнивает тут оптический эффект небольших «световых пятен» с музыкальными эффектами импрессионистической музыки Клода Дебюсси (1862–1918).

C. 562

* Достохвальные примеры этого — у Рафаэля в «*Stanza d'Elidoro*» (около 1512–1514) или у Пармиджанино в «Сретении»... —

«*Stanza d'Elidoro*» — одна из фресок Рафаэля Санцио (1483–1520) в Ватикане. Пармиджанино — прозвище художника Франческо Маццолы (1503–1540), родом из Пармы.

* Сияние ангела в «Поклонении пастухов»... — Лоренцо Монако... —

Лоренцо Монако (1370/1371–1422/1424) — флорентийский художник, родом из Сиены, сохранивший в своих фресках и картинах влияние готики.

* ...Таддео Гадди в Сант-Амброджо изображает Иоакима... —

Флорентийский художник Таддео Гадди (1300–1366), работавший многие годы в мастерской Джотто, создал около 1328 в церкви Святого Креста (Сант-Амброджо) цикл фресок, посвященных Деве Марии, в том числе фрески «Изгнание Иоакима» и «Благовестие Иоакиму».

C. 563

* Мы показывали, как эстетика монтажа немое кино повторяла основной феномен движения на экране. —

Э. посвятил связи монтажной эстетики с «основным феноменом» кинематографа (рождением в восприятии зрителя эффекта движения из ряда статических кадров) несколько глав книги «Монтаж» (с. 157–180).

C. 564

* По книге Головиной о свете в фильме. —

Оператор Анатолий Дмитриевич Головин (1900–1982), прославившийся своей работой с Пудовкиным («Мать», 1926; «Конец Санкт-Петербурга», 1927; «Потомок Чингиз-хана», 1929; «Суворов», 1941 и др.), издал в 1945 книгу «Свет в искусстве оператора».

C. 565

* Сетка, моноколь, размазанный вазелин на объективе. —

Перечислены способы достижения «мягкого» изображения на экране: съемка через «сетку», помещенную перед объективом, использование однолинзового объектива «моноколь», нанесение тонкого слоя вазелина на поверхность объектива. Э. и Тиссэ чрезвычайно редко

пользовались такими способами съемки, предпочитая им острую графичность кадров. Одно из исключений — снятый во Франции короткометражный фильм «Сентиментальный романс», где все эти средства применены достаточно иронически, на грани пародии.

C. 566

* Малоклеточный монтаж. —

Монтаж коротких кадров (с малым количеством кадров в каждом, вплоть до одной-двух «клеток») Э. использовал главным образом в «Октябре». В эпизоде «Расстрел июльской демонстрации» он склеил, многократно чередуя, кратчайшие (в 2 кадра) кадры ствола пулемета и лица пулеметчика, чисто монтажными средствами создав впечатление стрельбы. При таком монтаже имитируется также эффект «двойной экспозиции»: оба кадра воспринимаются как бы одновременно. Если они окрашены (вирированы), происходит наложение (смешение, «плавка») цветов.

* Урок витражей Шартрского собора (XIII век в противоположении XVI-ому). —

В исследовании «Пафос» Э. пишет о «тайне единственного в своем роде воздействия старинных витражей Шартрского собора» и о разнице витражного искусства двух веков: «Первый раз я посетил Шартр в пасмурный день и ничего не понял. Я разглядел только тот факт, что часть цветных витражей собора относится к тринадцатому веку, а другая часть — к шестнадцатому веку. Да кроме того, что в системе маленьких пестрых стекол, из которых состоят первые, очень трудно разглядеть связанное изображение, тогда как более крупные поверхности и гораздо менее интенсивная расцветка стекол, составляющих вторые, без всякого труда складываются в образы хорошо известных персонажей и традиционных сцен. Я на этом не успокоился. В погоне за разгадкой тайны сверхъестественного воздействия шартрских витражей, о которых я слышал так много, я в Шартр собрался еще раз — и на этот раз в солнечный день. И что же? Почти что так же, разве что немного ярче, светились персонажи и сцены на витражах шестнадцатого века. Но с наследием тринадцатого века — воистину совершалось чудо. И тут-то я понял, что казавшаяся техническая беспомощность мастеров XIII века, еще не способных производить большие стеклянные поверхности и находить тонкие нюансы раскраски, — отнюдь не беспомощность, но мудрость поразительно глубокого расчета. Витражи XVI века — не более чем прозрачная картина, просвечивающая на солнце, тогда как сноп солнечных лучей, проходящий сквозь россыпи цветных стекол, для которых сюжет и сцена служат лишь внешним поводом соприсутствия, внезапно претерпевает процесс оптического смешения хитроумно составленных отдельных лучей, внезапно сливающихся в единство сверкающего золотом и белизной единого «нематериально» окрашенного золотого столба. Таким был, вероятно, солнечный столб в экстатическом видении Катерины в «Грозе», столб, по которому нисходили и вновь взлетали к небу сонмы херувимов и серафимов. И таков, несомненно, экстатический зов этого чуда текучего золота, которое вливается сквозь таинственные витражи в темные недра содрогавшегося хорами древнего собора, как образ божественной благодати, разливающейся над головами поверженных грешников» (ИП, т. 3, с. 140–141).

С. 567

* О свете и рефлексе как состоящих в той же связи взаимодействия, как непосредственное и «биографическое» реагирование в выразительном движении. —

Под «биографическим» здесь имеется в виду сознательное, личностно и социально обусловленное реагирование, конфликт которого с иррациональным, импульсивным, непосредственным реагированием определяет, по концепции Э., выразительность движения (см. выше «Монтаж киноаттракционов», а также «Метод», т. 1, с. 169–183).

* Странно читать у Herbert Read «The Meaning of Art <Смысл искусства>». —

Герберт Рид (1892–1968) — английский искусствовед. В библиотеке Э. сохранилось несколько его книг, в том числе «The Meaning of Art» (London, Faber and Faber, 2nd edition, 1933).

* Ван Гог — к проблеме цвет-линия «Вертикального монтажа». —

Имеется в виду раздел «Движение цвета», написанный для «Вертикального монтажа».

С. 568

«Петя и Волк» (1936) — симфоническая сказка Сергея Сергеевича Прокофьева, который использовал различные группы музыкальных инструментов не только для характеристики сказочных персонажей, но и через них — для ознакомления детей с составом симфонического оркестра.

С. 569

* ...«Св. Себастьян» Антонелло да Мессина... — Итальянский художник Антонелло да Мессина (1430–1479) создал своего «Святого Себастьяна» около 1475–1476. В заметке «Порыв к парению» Э. называет это полотно, хранящееся в Дрезденской галерее, своим «любимцем» (см. «Метод», т. 2, с. 297).

* Или выписаны кувшины и чаны в «Кане Галилейской»... —

Ссылка на картину Паоло Веронезе «Пир в Кане Галилейской», хранящуюся в Лувре.

* ...симультанная картина со «станциями» Мемлинга сквозь отдельные части города в Страстной его Неделе, где в одном углу Тайная вечеря, в другом — Ессе ното, в третьей — предательство Иуды. —

Известны два варианта картины «Страсти Христовы» Ганса Мемлинга (1430/1440 — 1494), фламандского художника немецкого происхождения. И на первом полотне (около 1470), находящемся сейчас в Турине, и на полиптихе (1491) из Любека в одном пространстве совмещены разновременные моменты Страстной Недели.

* А Хогарт... «Mariage à la mode» через серию холстов. —

«Модный брак» (1745) — серия из шести холстов о жизни «высшего света», созданная Уильямом Хогартом (1697–1764).

* ...холсты его — не только целые анекдоты в себе, но еще и криптограммы, аллегории, шарady и ребусы (см. Lichtenberger и толкования всего этого).

Ссылка на написанную в 1784 в Гёттингене книгу немецкого исследователя Георга Кристофа Лихтенбер-

га «Рисунки У.Хогарта». В библиотеке Э. сохранился экземпляр двухтомного издания: «W.Hogarth's Zeichnungen» von Georg Christen Lichtenberg, Stuttgart, Literature-Comptoir, 1840).

* ...живописную прелесть его торговли рыбой с корзиной на голове. Когда же он в портрете актрисы хочет дать синтез творческой ее биографии и пароксизм исполнения роли... —

Э. ссылается на картину Уильяма Хогарта «Девушка с креветками» (1760-е) и, возможно, нравоучительную серию гравюр («драму в шести актах») «Карьера шлюхи», у героини которой, Мэри Хэкзбаут, был прообраз — актриса театра Дрюри-Лейн Кэт Хэкзбаут. В прямом смысле «синтез творческой... биографии и пароксизм исполнения роли», отмеченный Э. в искусстве Хогарта, характерен для портрета великого актера Дэвида Гаррика в роли Ричарда III (1746).

* ...каждый кадр — отдельный слог (слово, фраза) рассказа: в идеале однозначен. —

Э. еще в статье 1929 года «За кадром» (см. «Монтаж», с. 492–502) пришел к выводу о невозможности достичь «однозначности» кадра: даже простейший кинокадр не подобен слогу, а тем более — слову, принципиальную неоднозначность которого теоретически обосновал Тынянов в работе «Проблема стихотворного языка» (1924). Здесь, судя по контексту, имеется в виду скорее точность места и функции кадра в монтажном ряду, нежели «однозначность» смысла в себе.

С. 570

* Когда у меня построено crescendo последовательности клиентов из «Краха банков» или «Запорожцев». —

Картины «Крах банка» Владимира Егоровича Маковского и «Запорожцы пишут письмо турецкому султану» (1878–1891) Ильи Ефимовича Репина Э. использовал на своих занятиях во ВГИКе, предлагая студентам «раскадровать» их в последовательный «рассказ о событии».

С. 571

* ...двоящее понимание Бытия. Ян-Инь... —

Глубокий интерес Э. к этим категориям древнекитайской философии и попытка применить их в эстетическом анализе проявились в эссе «Чет–Нечет. Раздвоение Единого», который вошел в книгу «Метод» (т. 2, с. 150–191).

Филлис Аккерман (Phyllis Ackerman, 1893–после 1950) — американский искусствовед, прославившаяся своими исследованиями «Три ковра раннего XVI века, с обсуждением истории Мирового Древа» (1932) и «Древние религии. Ковровое искусство как зеркало цивилизации» (1933).

* Полный Yang–Yin в «Медном Всаднике» (переведенном на монтажный лист: пластическая рифма)... —

Попытку «перевода» финала поэмы А.С.Пушкина «Медный Всадник» в «монтажный лист» Э. предпринял в книге «Монтаж» (с. 318–319). В архиве сохранились наброски «раскадровки» этого текста, к сожалению, не получившие завершения.

С. 572

* ...на тему Блэк энд Уайт. —

Подразумевается публицистическое стихотворение Маяковского «*Блэк энд Уайт*» (1925) о расовых отношениях в США, которое и сопоставляется ниже с эпизодом из жизни Стефана Малларме (1842–1898).

С. 574

* Проблема монтажного тропа изложена в «Гриффи-те».

Э. ссылается на свое исследование «История крупного плана» (см. «Метод», т. 2), которое при его жизни было напечатано в сокращенном виде под названием «Диккенс, Гриффит и мы».

* «Тропизм» средствами абриса, контура, пятен, тона, борьбы цветов etc. —

Под словом «тропизм» Э. понимает здесь образное использование (для тропов — метафор, метонимий, синекдох и т. д.) перечисленных элементов изображения.

* ...О «метонимии», особенно применительно к сюжету «*Klein Zaches*» <«Крошки Цахеса»>, «Безобразная герцогиня» etc.) и... «Борис Годунов»: монолог — та часть, где все невзгоды приписывают Борису (!!!). —

В юнге «Метод» (т. 1, с. 396–419) этой проблеме посвящена «Глава о Достоевском (Метонимия и метафора в сюжете)». В качестве примеров сюжетной метонимии Э. приводит там два произведения немецкой литературы. В сатирической повести-сказке Эрнста Теодора Амадея Гофмана (1776–1822) «Крошка Цахес по прозвищу Циннобер» (1819) злобному карлику незаслуженно приписывают все, что случается доброго и чудесного. В романе Лиона Фейхтвангера (1884–1958) «Безобразная герцогиня» (1923) молва «отдаёт» все добрые дела героини ее сопернице. В известном монологе «Достиг я высшей власти...» из трагедии А.С.Пушкина «Борис Годунов» царь жалуется на чернь, обвиняющую его во всех случающихся бедствиях: в голоде, пожаре, смертях близких ему людей — жениха дочери, родной сестры, царя Федора.

С. 575

* Тут вопрос прекрасно иллюстрируется ошибочностью цветовой работы в картине «Шопен» (бархатные окрашенные занавески, а не переходы цвета в цвет. Взять из «Неравнодушной природы»). —

В Постскрипуме к исследованию «Неравнодушная природа» Э. подверг резкой критике цветное решение голливудского «биографического» фильма о Фредерике Шопене «Незабываемая песня» («A Song to Remember», режиссер Чарльз Видор, 1944): «Создать красочную симфонию нежной блеклости тонов (вступающей ноктурнам и прелюдиям Шопена) — задача, полная прелесть. Что же вместо этого мы видим в фильме «Шопен»? Окрошку цветowych осколков, не komponованных ни между собой, ни друг с другом, ни с логикой чувств, ни с настроением и атмосферой сцены, ни — прежде всего — важнее всего — нужнее всего — ни с единым ходом музыкальной мысли композитора! И снова перед нами упрямая цветная раскрашенность отдельных предметов вместо общей выдержанной цветовой пространственности слагающейся из них сюжеты. Снова игра цветными вещами, а не цветом вещей» (ИП, т. 3, с. 425–428).

* ...случай с «голой бабой» из «Земли» Довженко. ... (цитировать по «Гриффи-те»). —

Э. неоднократно сокрушался по поводу неточности режиссерского решения эпизода из фильма Александра

Петровича Довженко «Земля» (1930), в котором после убийства колхозника Васыля его обнаженная вдова мечется по хате. В разделе «Гриффит и мы» исследования «История крупного плана» он писал: «Здесь был такой же неучет того, что для образных и внебытовых «манипуляций» кинокусок должен быть абстрагирован от бытовой изобразительности. Такую абстрагированность от быта в известном случае может дать крупный план. <...> Умело проведенное монтажное сочетание по-рубенсовски снятых крупных планов, отделенных от быта и абстрагированных в нужном направлении, вполне способно подняться до подобного «плотоядно осязательного» образа. Но все это построение в «Земле» было обречено на неудачу, потому что вместо таких планов режиссер врезал в похороны общий план хаты и мечущейся в ней голгой женщины» (см. «Метод», т. 2, с. 116 или ИП, т. 5, с. 169).

* ...этой Рязанова... —

Э. обратил внимание на талантливого студента из мастерской Г.М.Козинцева, Эльдара Александровича Рязанова (р. 1927), впоследствии ставшего одним из самых популярных режиссеров отечественного кино.

С. 576

* Когда-то [снимались] трактора как танки и движение сельхозмашин как наступление военных машин в походе на покорение земли (в проекте «Старого и Нового»). —

В этой фразе отразилась драматическая коллизия в творческой жизни Э. — необходимость «поправок» в фильме «Генеральная линия» после встречи с И.В.Сталиным в Кремле весной 1929. Сталин предложил не только дать фильму название «Старое и Новое», но и изменить ряд эпизодов, в том числе заменить веселый финал с Марфой-трактористкой на «штурм земли» колхозными тракторами. В письме к французскому критику Леону Муссинаку от 4 июня 1929 Э. писал: «...совсем неожиданно (можно так сказать??) меня обязали приделать к «Генеральной линии» нечто вроде патетического полуэпизода. Фильм был уже смонтирован и сделано несколько копий. Я заканчивал фильм «лирическим» (несколько пародируя [«Парижанку»] Чаплина» (цит. по кн.: Леон Муссинак, «Избранное», М., «Искусство», 1981, с. 237).

* Или в «Зуттере» — в звуке бой, в действии — судебное разбирательство! —

Среди проектов, которые Э. предложил голливудской фирме «Парамаунт» в 1930, был сценарий «Золото Зуттера», написанный им совместно с Айвором Монтего и Григорием Александровым по роману Блэза Сандра «Золото». Героем фильма должен был стать швейцарский авантюрист Иоганн Август Зуттер (1803–1880), основавший одну из колоний в Калифорнии и ставший богатым человеком Земли. Когда в 1848 на его землях было найдено золото, тысячи людей ринулись в Калифорнию и, своевольно основав Сан-Франциско, разорили Зуттера, который подал в суд на целый город. Э. хотел решать эпизоды судебного процесса как битву, вводя в фонограмму звуки подлинной баталии. Несмотря на то, что Чарльз Спенсер Чаплин назвал «Золото Зуттера» лучшим сценарием, который он когда-либо читал, замысел был отвергнут хозяевами «Парамаунта» (см. о нем МЕМ, т. 1, с. 250–256. и т. 2, с. 202–204, 294–295).

Йорис Карл (Жорж Шарль) Гоисманс (1848–1907) — французский писатель, по происхождению голландец,

автор романов «Наоборот» (1884) и «В пути» (1895), которые Э. неоднократно упоминает в своих трудах и дневниках.

* *Degas, «Les Baigneuses» <Дега, «Купальщицы»>.* —

Этому циклу пастелей Эдгара Дегэ Э. посвятил оставшийся незавершенным этюд, входящий в исследование «MLB (Образ Материнского Лона)». Материалы его напечатаны в книге «Метод» (т. 2, с. 338–348).

C. 577

* *...интер-интестинный цвет...* —

Э. произвел определение цвета от слова *intestine*, означающего буквально «кишечник», в книжной речи — «внутренний». К его интерпретации «Купальщиц» ближе всего — перевод этого слова как «внутриутробный».

C. 580

* *Ведь первое, что было замыслено мною в цвете вообще (еще в «Чуме!»)...* —

Об этом сюжете Э. писал во «втором письме о цвете» — «Ключи счастья»: «Цветное прошлое непременно искали на рубеже Средневековья и Ренессанса. Эту тему, все по тому же признаку цветистости костюмов, как фокстерьер — туфлю в зубах, занес ко мне кто-то из референтов Комитета по делам кино. Тема была... чума. Зачем чума? Почему чума, а не холера? Черная оспа или тиф? Впрочем, эта тема, хотя и ненадолго, ровным счетом на время одного графического наброска, пленила меня не колоритностью, а вовсе другим. Это была возможность построить фильм на том, как милая сердцу руководства «цветастость» по мере разрастания чумы поглощается... черным» (MEM, т. 2, с. 201–202).

ИЗ ЛЕКЦИЙ О МУЗЫКЕ И ЦВЕТЕ В «ИВАНЕ ГРОЗНОМ»

Стенограммы лекций на режиссерском факультете ВГИКа, прочитанных 12, 18 и 19 марта 1947 (2–713, 714 и 715), не были выправлены Э. Фрагменты их, касающиеся цветомузыкального решения «Ивана Грозного», впервые появились в печати в ИП (т. 3, с. 591–610) в обработке Л.К.Козлова.

C. 584

* *...Мейерхольд работал с менее крупным художником над «Дамой с камелиями»...* —

Спектакль «Дамы с камелиями», поставленный Мейерхольдом по мелодраме Александра Дюма-сына (премьера — в марте 1934), оформлял художник Н.Лейстиков.

C. 585

* *...он написал песню «Океан-море, море синее», которая не вошла в фильм.* —

Эта песня, сочиненная С.С.Прокофьевым в фольклорном стиле для Пролога к фильму, где ее пела маленькому Ивану старая нянька, была музыкальным образом единственной светлой мечты будущего «грозного царя». Она же должна была трагически звучать в финале третьей серии, где Иван, «победивший» всех врагов и друзей, разрушивший страну и самого себя, выходит к Балтийскому морю. По свидетельству Игоря Николаевича Бира, ассистента Э. и исполнителя роля дьяка, Министрство кинематографии приказало начать фильм эпизодом «Венчание на царство», а не «слишком мрачным» Прологом, в котором Иван становился свидетелем от-

равления матери и убийства боярами ее любовника Телепнева-Оболенского, а затем сам обрушивал на бояр первые репрессии. Полагая эти мотивы важными для объяснения характера героя, Э. включил во вторую серию сокращенный вариант «Детства Ивана» — как «воспоминание» царя при встрече с митрополитом Филиппом. При такой композиции песня «Океан-море, море синее» тормозила действие, и ее пришлось вырезать из фильма.

C. 586

* *Есть монтаж, построенный на едином ощущении ритмического движения, и есть монтаж, построенный на метрических соотношениях.* —

Разницу между метрическим и ритмическим монтажом Э. подробно объяснял в статье «Четвертое измерение в кино» (см. «Монтаж», с. 508–510). Он критически относился к «метражной вычитке» в фильме Дзиги Вертова и Пудовкина, когда при монтаже учитывалась лишь длина кадров («метрический модуль»), а не разная насыщенность их смысловыми и чувственными «обертонами», которые определяют подлинно ритмическое построение «монтажной фразы» или сцены.

C. 587

* *...цвет у него «не работает» музыкально, даже в «Бэмби». Правда, я не занимался в этом смысле его «Фантазией».* —

Э. не раз критически высказывался о цветовом решении фильмов Уолта Диснея (см. выше исследование «Цвет», а также эссе «Дисней» и заметки к нему в книге «Метод», т. 2). Его не удовлетворял цвет даже в таких высоко оцененных им картинах, как «Бэмби» (1942). Однако оговорка Э. о фильме «Фантазия» (1940) не случайна. В создании этого фильма на темы классической музыки принимали участие крупные художники, в частности, эмигрировавший в США немецкий авангардист Оскар Фишингер (1900–1967), который в 1930-е годы снимал в Германии, а затем в Голливуде экспериментальные абстрактные картины, построенные на ритмических соотношениях музыки, пластики и цвета («Этюды» № 1–13, «Танец красок», «Композиция в синем», «Оптическая поэма» и др.).

C. 588

* *...красный цвет вызывает бешенство — в равной мере у быка и у Черчилля.* —

В этой фразе — отзвук «холодной войны», начавшейся в 1946 после резко антисоветской речи в Фултоне (США) лорда Уинстона Черчилля (1874–1965), недавнего премьер-министра Великобритании и союзника по антигитлеровской коалиции.

C. 590

Серафима Германовна Бирман (1890–1976) — актриса и режиссер, исполнительница роли Евфросины Старицкой в фильме «Иван Грозный».

C. 592

* *...это мне не дала сделать Фира Тобак, сказав, что это будет формализм.* —

Эсфирь Вениаминовна Тобак (1908–2004) — ассистент режиссера по монтажу на фильмах «Бежин луг», «Александр Невский», «Иван Грозный». Э. посвятил ей очерк «Стрекоза и муравей» в незавершенном эссе «Люди одного фильма» (см. MEM, с. 427–430).

С. 594

*... в Малом театре. —

Э. имеет в виду постановку в Малом театре пьесы Алексея Николаевича Толстого «Иван Грозный» («Орел и орлица»). Первый вариант спектакля, поставленный в 1942 Иллей Яковлевичем Судяковым, был снят с репертуара «за упрощенное раскрытие сущности исторической коллизии», премьера второй редакции состоялась в 1944.

С. 595

* Первое — фрески Феофана Грека. —

Э., посетив Новгород перед началом съемок фильма «Александр Невский» в конце 1937, несомненно видел фрески церкви Спаса Преображения, созданные византийским мастером Феофаном Греком (ок. 1330/40—ок. 1405/15), а также росписи церкви Феодора Стратилата, которые приписывались ему же, а ныне признаются творением новгородских учеников Феофана. Э. успел увидеть также один из самых выдающихся памятников новгородского искусства — фрески церкви Успения на Волотовом поле, вскоре варварски разрушенной во время войны.

С. 596

*... сняты ему, как Пимену, схватки боевые... —

Реминисценция из трагедии А.С.Пушкина «Борис Годунов», где монах Пимен признается Григорию Отрепьеву: «Мой старый сон не тих и не безгрешен, / Мне чудятся то шумные пиры, / То ратный стан, то схватки боевые, / Безумные потехи юных лет!»

«Сказание о невидимом граде Китеже и девице Февронии» (1904) — опера Николая Андреевича Римского-Корсакова.

* (Рисует на доске появление призрака Ивана перед Курбским.) —

Рисунки и схемы, которые Э. делал во время лекций, не фотографировались. Однако в его архиве сохранились эскизы к фильму «Иван Грозный» (1942) и циклы рисунков «Музыкальные идеи» (1938, 1946), в которых Э. с помощью цветных карандашей или разноцветных чернил пытался визуально передать звукозрительный и хромофонный контрапункт. Некоторые из них использованы в данном издании как иллюстрации к лекциям о музыке и цвете. Представление о схемах, о которых речь идет ниже, могут дать также диаграммы из исследования «Вертикальный монтаж» и разработки «Цвет и музыка», воспроизведенные перед исследованием «Цвет».

С. 598

* Для картины писалась музыка, и для оркестра она была сделана... те же музыкальные фразы, идущие наоборот, — для момента, когда она собиралась. —

Музыку к фильму «Октябрь» написал в 1928 немецкий композитор Эдмунд Майзель (1874–1930). В отличие от созданной до этого «превосходной», по словам Э., партитуры к фильму «Броненосец «Потемкин», музыка к «Октябрю» была не очень удачной и после премьеры фильма в Берлине исполнялась редко. «Музыкальный перевертыш» темы памятника более подробно описан Э. в мемуарной главе «Светлой памяти маркиза» (MEM, т. 2, с. 96–97).

С. 599

* Сравните конфликт в «Красных дьяволятах», где это дано почти как схема, и сложный конфликт в «Великом гражданине». —

«Красные дьяволята» (1923) — экранизация повести П.А.Бляхина о гражданской войне, созданная на студии «Госкинопром Грузии» режиссером Иваном Николаевичем Перестияни в жанре «авантюрного фильма». «Великий гражданин» (1937–1939) — снятый на киностудии «Ленфильм» двухсерийный фильм режиссера Фридриха Марковича Эрмлера, основанный сюжетно на реальном историческом факте — убийстве С.М.Кирова. Хотя убийство, совершенное по приказу Сталина, в фильме приписывалось, согласно официальной версии, «троцкистским заговорщикам», драматургически-режиссерская разработка действия отличалась глубоким психологизмом.

С. 603

* У нас есть художник Лебедев (он иллюстрировал книги Маршака)... —

Владимир Васильевич Лебедев (1891–1967) — живописец и график, один из основоположников советской школы иллюстрирования детской литературы. Особой популярностью пользовались его рисунки к стихам и сказкам Самуила Яковлевича Маршака (1887–1964). Созданные им образы Волка и Лисы воспроизведены в главе «Вятская лошадка» исследования «Цвет» (с. 231).

ЦВЕТОВОЕ КИНО

Рукопись (1–1388) была обнаружена на рабочем столе Э. 11 февраля 1948, наутро после его кончины. Форма «открытого письма» объясняется тем, что статья предназначалась для публикации в намечавшемся (но тогда не реализованном) втором издании учебника Л.В.Кулешова «Основы кинорежиссуры». Распространился слух, будто Э. умер, не успев дописать «письмо Кулешову о цвете в кино», но это не совсем точно. В последний день жизни режиссера на письменном столе лежали еще наброски к книге «Пушкин и Гоголь», заметки об истории кино, несколько рисунков, а также не относящиеся к статье о цвете три страницы о замысле «Ивана Грозного», на первой из которых остался след рокового инфаркта (см. «КЗ», № 38, с. 138–141). «Письмо Кулешову» доведено до строки, после которой должен был следовать «пост-анализ» цветового решения «Пира в Александровой слободе», сделанный еще в 1946. Этот текст, хотя бы частично дававший представление о замысле и художественных открытиях запрещенной второй серии фильма, ранее намечался для включения и в «Мемуары», и в «Цвет», и в «Mise en jeu и mise en geste» — теперь Э. пытался довести его до читателя через учебник Кулешова. Корректнее было бы считать, что статья дописана, но не отредактирована автором.

Впервые обнародованная в ИС (с. 311–320), она была воспроизведена в ИП (т. 3, с. 579–588). В нашем издании восстановлена купюра в начале текста и сделаны уточнения по автографу.

С. 604

* Вы знаете, что ошибки в этом фильме касались идейной интерпретации образа Грозного и неверной обрисовки причин. Об этом сказано в постановлении ЦК по картине «Большая жизнь»... —

В рукописи — пробел для цитаты из опубликованного в газете «Правда» 4 сентября 1946 Постановления ЦК ВКП(б) «О кинофильме «Большая жизнь» (2-я

серия)», в котором «объяснялись» мотивы запрета к выпуску на экран второй серии фильма Леонида Лукова «Большая жизнь» и второй серии «Ивана Грозного». Вопреки названию постановления, основным объектом критики был именно фильм Э., а не картина Лукова (аналогично тому, как полтора года спустя в постановлении об «ошибочности» оперы Вано Мурадели «Великая дружба» острей критики было направлено против музыки Сергея Прокофьева и Дмитрия Шостаковича). Постановление ЦК (отражая, разумеется, мнение Сталина) объясняло запрет «Ивана Грозного» тем, что режиссер представил «прогрессивное войско опричников в виде шайки дегенератов, наподобие американского Ку-Клукс-Клана, а Ивана Грозного <...> чем-то вроде Гамлета». Э. был вынужден напечатать в газете «Культура и жизнь» (от 20 октября 1946) «покаянную» статью «О фильме «Иван Грозный» (письмо в редакцию)». Но и в условиях вновь нависшей угрозы репрессии он попробовал обосновать мнимый «гамлетизм» своего героя: «Мы знаем Ивана Грозного как человека с сильной волей и твердым характером. Исключает ли это из общей характеристики образа царя возможность наличия у него отдельных сомнений? Трудно допустить мысль, чтобы этот человек, творивший для своего времени неслыханные и беспрецедентные дела, никогда не задумывался над выбором средств, никогда не сомневался, как поступить в том или ином случае».

С. 605

*...морем огня, охватывающего языками пламени горящую нашу древнюю столицу? —

Данный пример — отголосок разработки цветовой концепции фильма «Москва 800» (см. ИП, т. 3, с. 568–578).

С. 606

* Иногда это будет монолог («Миллион терзаний»), иногда — слова — возглас («И ты, Брут!»), иногда — отсутствие слова («Народ безмолствует»). Иногда — массовое перемещение («Наступление [Бирнамского] леса»), иногда — еле заметный жест («И слабым мани-ем руки / На русских двинул он полки»)...

В этом пассаже — реминисценция первого теоретического манифеста Э. «Монтаж аттракционов», в котором провозглашались «равноправными» перед общей задачей воздействия на зрителя «все составные части театрального аппарата: «говорок» Остужева не более цвета трико примадонны, удар в литавры столько же, сколько монолог Ромео...» (см. «Метод», т. 1, с. 57). Здесь Э. лишь заменил примеры, указывая на монолог Чацкого из комедии А.С.Грибоедова «Горе от ума», на реплику умирающего Цезаря из трагедии Шекспира «Юлий Цезарь», на финальную ремарку трагедии А.С.Пушкина «Борис Годунов», на кульминацию трагедии Шекспира «Макбет», на описание жеста Карла XII в поэме Пушкина «Полтава».

С. 612

*...в захватывающую звукозрительную атмосферу законченного звукозрительного эпизода. —

Далее в рукописи намечен переход к тексту «постанализа» цветового решения сцены «Пир в Александрийской слободе»:

«Я думаю, что показать подобный принцип в действии на конкретном примере будет методологически наиболее наглядно.

Поэтому я вкратце изложу тот процесс, которым, в частности, строился цветовой эпизод в картине «Иван Грозный».

Рисунки на с. 229: американский Волк (рисунок Уолта Диснея в книге «Практичный поросёнок»), французский Лис (из иллюстраций Гранвиля в книге «Частная и общественная жизнь животных»), русские Волк и Лиса (из иллюстраций Владимира Лебедева к «Сказкам» Самуила Маршака).

На с. 230 и 234: вятские глиняные игрушки «Кормилица» и «Всадники» из коллекции С.М.Эйзенштейна.

На вкладке: «Вертикальный монтаж» (схема к разделу «Форма и содержание: практика», с. 133–163).

Оглавление

5	<i>Наум Клейман. Пафос Эйзенштейна</i>
33	ЧУВСТВО КИНО
35	Из дневника
37	От автора
44	МОНТАЖ 1938
84	ВЕРТИКАЛЬНЫЙ МОНТАЖ
85	I. Синхронизация чувств
111	II. Цвет и смысл (Желтая рапсодия)
133	III. Форма и содержание: практика
164	ОПРЕДЕЛЯЮЩИЙ ЖЕСТ
200	ДВИЖЕНИЕ ЦВЕТА
228	ЦВЕТ
229	Вятская лошадка
242	И сюжет, и цвет
263	Цветовая разработка сцены «Пир в Александровой слободе» из фильма «Иван Грозный» (пост-аналитическая работа)
280	Хуан Грис
307	«Психология композиции» Эдгара По
323	Александр Блок и цвет
336	О СТЕРЕОКИНО
386	«MISE EN JEU» И «MISE EN GESTE»
387	Мизанжест персонажа
410	Мизансцен-резонэ
423	Мизанкадр и монтаж
426	Мизанжест цвета

	Приложения
441	СТАТЬИ И НАБРОСКИ (1924–1948)
443	Монтаж киноаттракционов
461	Констанца (Куда уходит «Броненосец «Потемкин»)
465	О форме сценария
467	Кино и литература (Об образности)
477	«Убийство короля Дункана» (геометризм и натурализм)
485	Станиславский и Лойола
511	Жест и композиция (практикум)
514	Письмо Ю.Н.Тынянову
519	Письмо С.К.Скворцову
522	Несколько слов о пластической и звукозрительной композиции
522	[Превращения паруса]
529	Неповторимость Галины Сергеевны (Улановой)
533	Мелодия и жест
540	[«Кармен» и Киплинг]
544	Из заметок о цвете
544	[Цвет и предмет]
555	Цвет и рефлекс
565	Цвет и музыка
568	Драматургия цвета
582	Из лекций о музыке и цвете в «Иване Грозном»
604	Цветовое кино
613	<i>Комментарии</i>

Сергей Михайлович
Эйзенштейн

НЕРАВНОДУШНАЯ ПРИРОДА

Том первый

Чувство кино

Набор текста

Н.В.Гвоздева

Н.Б.Жаркова

Оригинал-макет

М.Б.Дашкова

Сканирование

и обработка иллюстраций

В.Ю.Добрынин

Младший редактор

С.М.Ишевская

Корректурa

Ю.Д.Зайцева

В.С.Левитова

Издательский цикл

К.К.Огнев

О.И.Баранчикова

Л.В.Иванова

П.К.Огнев

Эйзенштейн-центр, 103009, Москва, Дегтярный пер., 8

Л.Р. № 04001 от 12.02.2001

Музей кино, 123242, Москва, Дружинниковская ул., 15

Налоговая льгота – общероссийский классификатор продукции

ОК-005-93, том 2; 953000 – книги, брошюры

Подписано в печать 30.03.2004

Формат 70х100 1/16

Бумага офсетная. Гарнитура Arial

Тираж 3000 экз. Заказ № 9234

С компьютерного набора и оригинал-макета

Напечатано в ППП «Типография «Наука»

121099, Москва, Шубинский пер., 6