

Серия
антологий
Е. Я. БАСИНА

СЕРГЕЙ
ЭЙЗЕНШТЕЙН

О СТРОЕНИИ
ВЕЩЕЙ



Сергей Эйзенштейн

О строении вещей

«Алетейя»

Эйзенштейн С. М.

О строении вещей / С. М. Эйзенштейн — «Алетейя»,

ISBN 5-89357-114-2

В книгу включены наиболее важные материалы по психологии искусства, содержащиеся как в опубликованных произведениях С. М. Эйзенштейна, так и в его архивных материалах («Метод», «Основная проблема» и др.). Вступительная статья и подробно разработанный предметный указатель представляют взгляды С. Эйзенштейна на психологию искусства как феномен художественной культуры в систематическом, целостном виде. Издание может представлять интерес для студентов и преподавателей творческих учебных заведений, старшеклассников; для гуманитарных факультетов, для научных работников; может быть рекомендована как пособие по курсу культурологии.

ISBN 5-89357-114-2

© Эйзенштейн С. М.

© Алетейя

Содержание

Психология искусства С.М.Эйзенштейна	5
Монтаж аттракционов (1923)	16
К вопросу о материалистическом подходе к форме (1925)	17
С.Эйзенштейн о С.Эйзенштейне, режиссере кинофильма «Броненосец «Потемкин»» (1926)	18
Будущее советского кино (1927)	19
Перспективы (1929)	20
Четвертое измерение в кино (1929)	21
Принципы нового русского фильма. Доклад С.М.Эйзенштейна в Сорбоннском университете (1930)	23
Выступление С.М.Эйзенштейна на обеде, данном в его честь Академией кинонауки и искусства в Голливуде (1930)	24
«Одолжайтесь!» (1932)	25
Динамический квадрат (1932)	26
Родится Пантагрюэль (1933)	27
Через революцию к искусству – через искусство к революции (1933)	28
Режиссура. Искусство мизансцены (1933—1934)	29
С.М.Эйзенштейн – В.Райху (1934 г.?)	59
Выступление и заключительное слово на Всесоюзном творческом совещании работников советской кинематографии (1935)	35
Программа преподавания теории и практики режиссуры (1936)	38*
Монтаж (1937)	39
Монтаж 1938 (1938)	41
«Александр Невский» (1938)	42
О строении вещей (1939)	43
Еще раз о строении вещей (1940)	45
Вертикальный монтаж (1940)	46
Бедный Сальери (1940)	47
Гордость (1940)	49
Диккенс, Гриффит и мы (1942)	50
Charlie the Kid (1943—1944)	51
Сергей Эйзенштейн (1944)	52
Как я стал режиссером (1945)	53
Неравнодушная природа (1945)	54
Пафос (1946—1947)	56
Истинные пути изобретания (1946)	58
Автобиографические записки (1946)	60
[Из неоконченного исследования о цвете]	70
О стереокино (1947)	71
Цветовое кино (1948)	72
«Метод»	73
«Основная проблема» («Grundproblem»)	74
Психология искусства	75
Конспект лекций по психологии искусства	86

Сергей Эйзенштейн О строении вещей

Психология искусства С.М.Эйзенштейна

С.М.Эйзенштейн не написал специального труда, который можно было бы озаглавить «Психология искусства», но после выдающейся книги Л.С. Выготского (равной которой по глубине идей и изяществу изложения нет во всей психологической литературе XX в.), пожалуй, не было в отечественном искусствознании автора, уделившего столь большое внимание психологическим проблемам искусства, как Эйзенштейн. Особый интерес его взгляды представляют потому, что он был не только пытливым, энциклопедически образованным исследователем, ученым, но и великим художником: гениальным кинорежиссером, выдающимся рисовальщиком и театральным художником, оригинальным мастером слова.

Эйзенштейна называли «человеком Возрождения». Подобно Леонардо да Винчи, это был художник-ученый. Сам феномен сочетания в одном лице художественных и аналитических способностей был предметом постоянных размышлений Эйзенштейна. Отсюда его интерес к таким личностям, как Леонардо да Винчи, Пиранези, Гете.

Эйзенштейна, безусловно, можно назвать пионером «комплексного подхода» в изучении искусства. Он смело стыковал с искусствознанием смежные и несмежные науки – философию, биологию (Дарвин, Спенсер и др.), физиологию (Гельмгольц, Павлов, Бехтерев и др.), антропологию (Кашинг, Леви-Брюль и др.), языкознание (Потебня, Марр Вандриес и др.). Вспоминая режиссерские уроки Эйзенштейна, М.Ромм отмечает, что для осмысления эстетических явлений «учитель» привлекал «грандиозное количество» материала из самых различных областей знания (IV, 10)¹

По удачному образному выражению киноведа Р.Юренева, «Эйзенштейн-теоретик напоминает огромный прожектор, собирающий свет из многих источников и мощно направляющий его на предмет исследования» (V, 7).

* * *

«Чрезвычайно легко показать, – писал Л.С. Выготский, – что всякое исследование по искусству всегда и непременно вынуждено пользоваться теми или иными психологическими предпосылками и данными. При отсутствии какой-нибудь законченной психологической теории искусства эти исследования пользуются вульгарной обывательской психологией и домашними наблюдениями»².

Эйзенштейн больше, чем кто-либо до него из великих мастеров искусства, опирался в исследовании искусства на психологическую науку.

Понятие «психология» многогранно. В частности, различают донаучную, философскую и научную психологию. «Только как исключение встречаются удивительные формы синтеза различных психологий, например у Л.Н.Толстого, К.С.Станиславского, А.Франса и Сент-Экзюпери»³. Среди этих имен по праву должно стоять и имя Эйзенштейна. Знания Эйзенштейна в области психологии (как отечественной, так и зарубежной) были обширны. Чтобы

¹ В скобках римская цифра будет обозначать том, арабская – страницу по изданию: С. Эйзенштейн. Избранные произведения: В 6 т. М., 1964-1971

² Л.С.Выготский. Психология искусства. М., 1968. С. 34.

³ М.С.Роговин. Введение в психологию. М., 1969. С. 19—20.

убедиться в этом, достаточно ознакомиться с обзором по теории и истории выразительного проявления, составленного Эйзенштейном для «Программы преподавания теории и практики режиссуры» (1936). Этот обзор, по словам автора, «базируется на материале предшествующей ему специальной дисциплины психологии и поведения человека и является специальным приложением этих данных к специфической области выразительных проявлений» :.(II, 143).

Следует подчеркнуть тесную связь Эйзенштейна с отечественной психологической наукой, в особенности, со школой Выготского. С самим Выготским Эйзенштейна соединяла личная дружба. Эйзенштейн писал, что любил «этого чудного человека со странно подстриженными волосами. Они казались перманентно отраставшими после тифа или другой болезни, при которой бреют голову. Из-под этих странно лежащих волос глядели в мир небесной ясности и прозрачности глаза одного из самых блестящих психологов нашего времени»⁴.

Психология искусства» Выготского, законченная в 1925 г., была опубликована в 1965 г. Однако, она была известна Эйзенштейну задолго до этого⁵. Во всяком случае, близость психологических идей Эйзенштейна и Выготского в области искусства очевидна. Представляется важным обратить внимание на совпадение взглядов двух выдающихся теоретиков искусства XX столетия по целому ряду принципиальных моментов.

Эйзенштейн был не только эрудитом в сфере философской и научной психологии, но и замечательным «практическим» психологом – знатоком человеческой природы, человеческой души, о чем ярко свидетельствуют, например, его лекции по режиссуре, прочитанные во ВГИКе (они составили третий том собрания его сочинений).

Назвав эти лекции «совершенно неповторимым и невиданным явлением», М.Ромм, в частности, отмечает, что в них с точки зрения осмысленности, силы и драматической выразительности действия строго и последовательно «выверяются каждый шаг# каждое движение, каждый микроскопический элемент психологии человеческих отношений...» (IV, 7#8).

Ромм не случайно употребляет выражение «строго и последовательно выверяются». Эйзенштейн считает, что художник – будь это режиссер или актер» писатель или художник – должен и в «человековедении» опираться не только на опыт и интуицию, но и на научные приемы таких прикладных психологических дисциплин, которые сейчас получили название «психодиагностики» и «психопрогностики». Первые попытки перейти от интуиции и эмпирики к научным приемам в этой области связаны с появлением физиогномики (пропагандистом которой в XVIII в. был И.Лафатер, утверждавший, что имеются надежные корреляции между особенностями лица и психическим складом личности), графологии и др. Эйзенштейн проявлял большой творческий интерес к трудам физиогномистов, графологов, полагая, что они как «материал эмпирики и статистики вне их научных и наукообразных построений и обобщений#...# в разрезе художественного их подсобного использования никак не противоречат разумности их привлечения в нашей работе» (IV, 372).

Режиссер, конечно, был прав. «Все последующее развитие психодиагностики вплоть до наших дней связано также с выявлением статистически достоверных соответствий между признаками соматическими и психическими, а также между самими психическими признаками различного порядка»⁶. Психодиагностика и психопрогностика, зародившись в практике повседневной жизни общения, совершенствуются во многих видах деятельности, в частности, «в горниле педагогической и медицинской практики» (Там же,132). Труды Эйзенштейна лишней раз убеждают в том, что горнило художественной практики представляет большую ценность для совершенствования психодиагностики и психопрогностики.

⁴ Цит. по В.В.Иванов. Очерки по истории семиотики в СССР. М., 1976. С. 66.

⁵ Известно также, что рукопись другой большой работы Л.С.Выготского «Трагедия о Гамлете, принце датском, В.Шекспира», над которой он работал до 1916 г. и продолжением которой в известном отношении» явилась «Психология искусства», сохранилась в его архиве с многочисленными пометками Эйзенштейна. (См. В.В. Иванов. Указ. соч., с. 74, сноска 2.)

⁶ М.Г.Ярошевский. Психология в XX столетии. М., 1971. С. 133

Эйзенштейн-психолог широко использовал наблюдения и над произведениями искусства, и над процессом творчества, и просто жизненные наблюдения. От природы он был наблюдательным человеком⁷, что особенно эффективно было в соединении с его склонностью к обобщениям, без которых, как отмечал Ч. Дарвин, «невозможны хорошие и оригинальные наблюдения»⁸.

В автобиографической статье «Сергей Эйзенштейн» (1944) автор так пишет об этой способности, занимающей громадное место в разборе и осознании методики работы в искусстве: «Частный случай наблюдения мгновенно мчится к обобщению; к желанию установить общие закономерности, без которых данный частный случай # одно из возможных проявлений этой всеобщей закономерности». Совершенно очевидно в этой связи, что «горы и горы выводов и наблюдений над методикой искусства» (I, 93— 94), сделанные Эйзенштейном, представляют громадную научную ценность для психологии искусства.

Большое значение исследователь придавал методу самонаблюдения, полагая, что «самонаблюдение» может «убедить», когда речь идет о выяснении условий творчества. Позиция Эйзенштейна близка точке зрения тех современных ученых, которые считают, что, «прибегая к результатам самонаблюдения, психолог может получить такую информацию, какую он не способен получить никаким иным путем»⁹. Самонаблюдения Эйзенштейна-художника имеют для психологической науки об искусстве выдающееся значение.

Искусство Эйзенштейна было во многом экспериментальным. В известном смысле можно сказать, что его фильмы – это «естественный эксперимент», позволяющий исследовать проблемы наиболее эффективных средств психологического воздействия произведений искусства на зрителя. Сам Эйзенштейн считал, что его фильмы «несут одновременно с нагрузкой ответа на непосредственный социальный запрос попытки экспериментального практического опосредования тайн творчества и возможностей киновыразительности для овладения путями максимальной действенности революционного искусства» (I#83; ср.: Т. III, с. 421).

* * *

Психология была для Эйзенштейна не просто одной из того комплекса наук, которые он привлекал для исследования искусства, – она была главной. Объяснялось это в первую очередь социально-практическими устремлениями художника-революционера. «Годы нашей жизни – годы неустанной борьбы не могли не вызвать к жизни и разновидности подобного агрессивного искусства и своеобразной "оперативной эстетики" искусствопонимания.

И поле приложения агрессивности в моей работе уходило далеко за пределы ситуации фильма – в область методики воздействия фильма. Вопросы управления психикой зрителя неизбежно влекли за собой углубление в изучение внутренних механизмов воздействия» (I#86).

В своих исследованиях Эйзенштейн опирался на лучшие образцы мировой классики, а не только на «агрессивное» искусство, но все же его эстетику в целом действительно можно назвать «оперативной» в том смысле, что вопрос о «внутренних», то есть психологических, механизмах и закономерностях наиболее эффективного воздействия искусства на человека является главным в его теоретических изысканиях. С этим и связано центральное место психологии в его учении об искусстве – учении, которое по праву можно назвать теорией психологического воздействия искусства, Разумеется, в его исследованиях много места отводится изучению творческого процесса, структуры произведения искусства и другим важным вопросам,

⁷ См. об этом: Эйзенштейн в воспоминаниях современников. М., 1974. С. 84, 255

⁸ Ч. Дарвин Избранные письма. Т. VII. 1950. С. 42.

⁹ Д.И. Дубровский. Психологические явления и мозг. М., 1971. С. 237. Ср.: М.С. Роговин. Указ. соч. С. 158.

но освещение всех этих вопросов в конечном счете подчинено решению главной проблемы – поисков того, в чем заключается психологическое воздействие искусства на человека¹⁰.

* * *

Каковы же методологические принципы исследования психологии искусства, которыми руководствовался Эйзенштейн-психолог, осуществляя свои наблюдения, самонаблюдения и «экспериментальное опосредование»?

Характеризуя общую ситуацию в отечественном искусствоведении и отечественной психологии в первые десятилетия XX века # в годы, когда формировалось мировоззрение Эйзенштейна, – следует выделить «тенденцию к объективизму, к материалистически точному естественнонаучному знанию в обеих областях». Подобная тенденция отчетливо выявлена в подходе к анализу искусства у Эйзенштейна: «Вооруженный инженерно-техническими методами, все глубже и глубже стараюсь проникнуть в первооснову творчества и искусства, где я инстинктивно предвижу ту же сферу точных знаний, увлечение которыми умел мне привить мой недолгий опыт в области инженерии» (I, 82). Режиссер упорно накапливал «материалы точного знания», искал единицы измерения» (I#103), «формулы». (I#271).

Эволюционизм Дарвина и Спенсера, рефлексорная теория Сеченова, Павлова, Бехтерева заложили фундамент его естественнонаучных представлений о психике человека. Бихевиоризм (Лешли и др.) заострил внимание ученого на объективном методе исследования (акцентирующем внешнее поведение, действия человека как индекс его психической жизни), фрейдизм – на бессознательных механизмах человеческой деятельности. Эйзенштейн плодотворно использует понятия установки (направленности), структуры (введенной в психологию Вундтом и Титченером и экспериментально исследованной в гештальтпсихологии) с такими ее характеристиками, как целостность и изоморфизм (соответствие нейрофизиологическим эквивалентам и физическим объектам). Ему были близки основные идеи психологической школы Выготского – примат социального (перед биологическим), принцип интериоризации (преобразование внешних действий в действия внутренние, психические), «управление» психикой с помощью систем культурных «знаков» и ряд других важных принципов и идей отечественной психологической науки.

А.Н.Леонтьев в предисловии к книге Выготского «Психология искусства» пишет о том, что автор не всегда находит для выражения мысли точные с точки зрения современного состояния психологической науки психологические понятия. Этот упрек в еще большей мере может быть адресован Эйзенштейну, который не был профессиональным психологом. При описании психологических явлений он не всегда придерживается строгой терминологии, часто пользуется образными выражениями («выдумка»#«захват», «звучание», «кристаллизация», «внедрение» и др.). Оправданием ему может служить тот факт, что и «система понятий современной психологии (которую с очень большими оговорками можно назвать системой) представляет довольно пеструю картину, «имеется огромное число понятий, выведенных из повседневного опыта и определяемых только через систему языка». «В результате психологи вынуждены оперировать чрезвычайно неопределенными понятиями, испытывая от этого значительные неудобства»¹¹.

Теория искусства 20-х годов, писал Выготский, обнаруживает явные тенденции к тому, чтобы вопросы теоретической эстетики свести к психологии. При этом он ссылаясь на Луначарского (на его «Основы позитивной эстетики»), для которого «эстетика является просто

¹⁰ См. об этом: *Е.Басин*. С.Эйзенштейн о психологических механизмах воздействия искусства // *Художники социалистической культуры*. М., 1981

¹¹ *М.С.Роговин*. Указ. соч. С. 28.

одной из отраслей психологии». Сам Выготский полагал, что «эстетику можно определить как дисциплину прикладной психологии». Однако он делал оговорку, что нигде не ставил этого вопроса в целом, «довольствуясь защитой методологической и принципиальной законности психологического рассмотрения искусства наряду со всеми другими, указанием на его существенную важность»¹².

Эйзенштейн также специально не рассматривал этот вопрос, но некоторые его высказывания и общий характер рассмотрения им искусства позволяет сделать заключение, что его позиция во многом совпадает с точкой зрения Выготского. Так, в работах 1936—1937 гг., определяя искусство как «высокую форму социального поведения выразительного человека» (П# 484), Эйзенштейн в сущности учение об искусстве рассматривал как специальное приложение данных психологии к «специфической области выразительных проявлений» (П#143).

Выготский разделял с Утицом его взгляд, что искусство «начинается с эстетической стихии», и потому считал, что «психология искусства должна иметь отношение и к эстетике, не упуская из виду границ, отделяющих одну область от другой»¹³. Он критиковал экспериментальную эстетику за неумение найти «то специфическое, что отделяет эстетическое переживание от обычного»¹⁴. Эту, на наш взгляд, верную методологическую позицию нелегко, однако, совместить с пониманием эстетики как прикладной отрасли психологии. И это хорошо видно на примере «психологии искусства» Эйзенштейна. В его трудах действительно трудно найти границы, отделяющие психологию искусства от эстетики, эстетическое переживание — от обычного. Он вообще почти не пользуется терминами «эстетика», «эстетическое», «прекрасное», «красота». Ценность исследований Эйзенштейна главным образом состоит в выяснении общепсихологических предпосылок искусства. В противовес тем, кто склонен отрицать всякую закономерность в искусстве и психологической жизни, Эйзенштейн дает утвердительный ответ на вопрос о том, можно ли установить какие-либо психологические законы искусства. Эйзенштейн-педагог стремился научить будущих режиссеров находить такие «средства воздействия», которые «необходимы в данных конкретных условиях». При этом он исходит из убеждения, что «все сведется в конце концов в строгую закономерность» (IV, 28) #в частности, в закономерность «воз действия пространственных и пластичных форм» (IV, 158). В 20-е годы, когда молодой режиссер отдал дань увлечению конструктивизмом, когда его художественным принципом было «не интуитивное творчество, а рациональное, конструктивное построение воздействующих элементов», он считал, что «воздействие должно быть проанализировано и рас считано заранее» (I#544). Причем он считал, что зрителя надо подвергать «психологическому воздействию, опытно выверенному и математически рассчитанному на определенные эмоциональные потрясения воспринимающего...» (П#270).

В статье «Как я стал режиссером» (1945) Эйзенштейн, вспоминая этот период, пишет о том, что «молодой инженер» «из всех пройденных им дисциплин усвоил то первое положение, что, собственно, научным подход становится с того момента, когда область исследования приобретает единицу измерения. Итак, в поиски за единицей измерения воздействия в искусстве! Наука знает “ионы”#“электроны” “нейтроны”. Пусть у искусства будут “аттракционы”!#Сочетание единиц воздействия в одно целое получает обозначение «монтаж аттракционов». «Если бы я больше знал о Павлове в то время, — пишет Эйзенштейн в статье, — я назвал бы теорию монтажа аттракционов “теорией художественных раздражителей”» (I, 103—104)¹⁵.

В статье «Люди одного фильма» (1947) Эйзенштейн не без фонического лукавства говорит о том, что он давно провозгласил «подозрительную программу математического расчета в

¹² Л.С.Выготский. Психология искусства. С. 16

¹³ Л. С.Выготский. Психология искусства. С. 16.

¹⁴ Там же. С. 33.

¹⁵ См. А.И.Литков. Проблемы художественного воздействия: принципы аттракциона. М., 1990.

кинопроизведениях, расчета, столь же строгого и априорного, как в конструкциях мостов или заранее заведомо работающих станков». Эти программные лозунги были выкрикнуты «в эпоху общего увлечения машинизмом, урбанизмом, конструктивизмом и инженеризмом». «Многим приходило в голову брать под сомнение программные пункты тезисов. Но почему-то никто не брал под сомнение приверженность автора этих тезисов... к самим тезисам " (V, 490).

Нам кажется, что есть основание поставить под сомнение другое – истинность этого самопризнания. Хотя в зрелые годы своей жизни и творчества Эйзенштейн в достаточной мере оценил роль «интуиции», «непосредственности», «случайности» в творческом процессе, однако все же он по складу своего таланта принадлежал к художникам по преимуществу рационалистического типа. Но не в этом суть вопроса.

Заранее ли рассчитано воздействие произведения или его воздействующая сила родилась в ходе интуитивно найденного художественного решения, главное, что в основе воздействия лежит закономерность. Разбирая серовский портрет Ермоловой, Эйзенштейн пишет: «Я глубоко убежден, что принцип композиции, разобранный нами, конечно, выбран не умышленно и возник у Серова чисто интуитивно. Но это нисколько не умаляет строгой закономерности в том, что им сделано в композиции этого портрета» (П#382).

Уже упоминалось, что Эйзенштейн взял на вооружение идею изоморфизма в психологии. Суть ее состоит в том, что наблюдается соответствие закономерностей во всех трех основных звеньях художественного процесса: закономерность воздействия связана с закономерностью «созидательного процесса», то есть творчества, и с закономерностью «строения его результата художественной формы». Причем «сверху донизу» эта закономерность одна и та же» (IV, 300).

В акты творчества и восприятия – воздействия вовлечен весь психический аппарат человека, все его процессы ощущения, восприятия, мышления и т.д., механизмы, свойства, функции и т.д., подчиняющиеся общим психологическим законам, разумеется, в том их специфическом преломлении, которое обусловлено особенностями – акта творчества и акта восприятия соответственно. Что же касается произведения искусства, то и его фундаментальные структурные особенности «базируются на общих психологических законах» (IV, 294).

Эйзенштейн-теоретик во многом опережал эстетическую теорию своего времени. Поэтому сегодня его теория искусства так современна и актуальна. Современна своей прогнозирующей направленностью, своей проблематикой, своими методами. В понимании искусства как мощного фактора воздействия, фактора формирования личности, индивидуальности раскрывается гуманистический, гражданственный характер теории искусства Эйзенштейна.

Великим «обогабителем искусства и литературы», по мнению Эйзенштейна, «явился лозунг, сказавший вместо "искусство для искусства", вместо "культура для культуры" – "всё для человека!", культуру для человека, искусство для человека». (П#329).

* * *

В настоящем издании приводятся целиком или в извлечениях (по преимуществу) все основные опубликованные работы Эйзенштейна, где затрагиваются психологические вопросы искусства. Тексты приводятся по изданию: Сергей Эйзенштейн. Избранные произведения в шести томах. Изд-во «Искусство», Москва, 1964 – 1971 гг. Это солидное научное издание снабжено вступительными статьями к каждому тому (из которых с точки зрения проблематики данного издания хотелось бы выделить статью к тому II И.Вайсфельда: «Художник исследует законы искусства») с обширными комментариями.

Письмо С.М.Эйзенштейна Вильгельму Райху приводится по: «Социологические исследования», № 1#1977. С. 181 – 183. Публикация, перевод, предисловие и примечания Л.Г.Ионина. В предисловии и примечаниях комментируется отношение Эйзенштейна к психоанализу.

Извлечения из двух неопубликованных последних больших работ С.Эйзенштейна «Метод» и «Grundproblem» («Основная проблема») приводятся по изданию: В.В.Иванов. Очерки по истории семиотики в СССР. М.: «Наука», 1976 г. Автор затрагивает в книге и психологические проблемы искусства в интерпретации Эйзенштейна.

В основу расположения материала настоящей антологии положен хронологический принцип. Исключения сделаны для двух неопубликованных работ: «Метод» и «Основная проблема» – они помещены в конце, хотя отдельные выдержки из них относятся и к более ранним годам. Для того, чтобы легче было ориентироваться в проблемном содержании, антология снабжена предметным указателем.

Е.Я. Басин

Монтаж аттракционов (1923) ¹⁶

Употребляется впервые. Нуждается в пояснении.

Основным материалом театра выдвигается зритель; оформление зрителя в желаемой направленности (настроенности) # задача всякого утилитарного театра (агит, реклам, санпросвет и т.д.). Орудие обработки # все составные части театрального аппарата («говорок» Остужева не более цвета трико примадонны, удар в литавры столько же, сколько и монолог Ромео, сверчок на печи не менее залпа под места ми для зрителей), во всей своей разнородности приведенные к одной единице # их наличие узаконивающей – к их аттракционности.

Аттракцион (в разрезе театра) – всякий агрессивный момент театра, то есть всякий элемент его, подвергающий зрителя чувственному или психологическому воздействию, опытно выверенному и математически рассчитанному на определенные эмоциональные потрясения воспринимающего, в свою очередь в совокупности единственно обуславливающие возможность восприятия идейной стороны демонстрируемого – конечного идеологического вывода. (Путь познания – «через живую игру страстей» – специфический для театра).

Чувственный и психологический, конечно, в том понии мании непосредственной действительности, как ими орудует, например, театр Гиньоль: выкалывание глаз или отрезывание рук и ног на сцене, или соучастие действующего на сцене по телефону в кошмарном происшествии за десятки верст, или положение пьяного, чувствующего приближение гибели, и просьбы о защите которого принимаются за бред, а не в плане развертывания психологических проблем, где аттракционом является уже самая тема как таковая, существующая и действующая и вне данного действия при условии достаточной злободневности. (Ошибка, в которую впадает большинство агиттеатров, довольствуясь аттракционностью только такого порядка в своих постановках).

Аттракцион, в формальном плане я устанавливаю как самостоятельный первичный элемент конструкции спектакля # молекулярную (то есть составную) единицу действительности театра и театра вообще. В полной аналогии – «изобразительная заготовка» Гросса или элементы фотоиллюстраций Родченко.

«Составную» # поскольку трудно разграничить, где кончается пленительность благородства героя (момент психологический) и вступает момент его личного обаяния (то есть эротическое воздействие его); лирический эффект ряда сцен Чаплина неотделим от аттракционности специфической механики его движений; так же трудно разграничить, где религиозная патетика уступает место садистическому удовлетворению в сценах мученичества мистериального театра, и т.д.

Аттракцион ничего общего с трюком не имеет. Трюк, а вернее, трик (пора этот слишком во зло употребляемый термин вернуть на должное место) # законченное достижение в плане определенного мастерства (по преимуществу акробатики), лишь один из видов аттракционов в соответствующей подаче (или по-цирковому – «продаже» его) в терминологическом значении является, поскольку обозначает абсолютное и в себе законченное, прямой противоположностью аттракциона, базируемого исключительно на относительном # на реакции зрителя.

*Настоящий подход коренным образом меняет возможности в принципах конструкции «воздействующего построения (спектакль в целом): 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*

¹⁶ С. Эйзенштейн. Избр. произведения: в 6 т. М.: «Искусство», 1964 – 1971. Т. 2. С 269 – 273. В дальнейшем при ссылках на это издание указываются только том и страницы.

сюжетной сценки действующих) воздействий (аттракционов), но с точной установкой на определенный конечный тематический эффект – монтаж аттракционов.

Путь, совершенно высвобождающий театр из-под гнета до сих пор решающей, неизбежной и единственно возможной «иллюзорной изобразительности» и «представяемости», через переход на монтаж «реальных деланностей», в то же время, допуская вплетание в монтаж целых «изобразительных кусков» и связно сюжетную интригу, но уже не как самодовлеющее и всеопределяющее, а как сознательно выбранный для данной целевой установки сильнодействующий аттракцион, поскольку не «раскрытие замысла драматурга», «правильное истолкование автора», «верное отображение эпохи» и т.п., а только аттракционы и система их являются единственной основой действенности спектакля. Всяким набившим руку режиссером по чутью, интуитивно аттракцион так или иначе использовался, но, конечно, не в плане монтажа, или конструкции, но «в гармонической ком позиции», во всяком случае (отсюда даже свой жаргон – «эффектный под занавес», «богатый выход», «хороший фортель» и т.п.), но существенно то, что делалось это лишь в рамках логического сюжетного правдоподобия (по пьесе «оправдано»), а главное, бессознательно и в преследовании совершенно иного (чего-либо из перечисленного «вначале»). Остается лишь в плане разработки системы построения спектакля перенести центр внимания на должное, рассматриваемое ранее как привходящее, уснащающее, а фактически являющееся основным проводником постановочных ненормальных намерений, и, не связывая себя логически бытовым и литературно-традиционным пиететом, установить данный подход как постановочный метод (работа с осени 1922 года в мастерских Пролеткульта).

Школой монтажера является кино и главным образом мюзик-холл и цирк, так как, в сущности говоря, сделать хороший (с формальной точки зрения) спектакль – это построить крепкую мюзик-холльную – цирковую программу, исходя от положений взятой в основу пьесы.

К вопросу о материалистическом подходе к форме (1925)¹⁷

[...] В нашем понимании **произведение искусства** (по крайней мере в двух сферах его, в которых я работаю,— театр и кино) есть прежде всего **трактор, перепаживающий психику зрителя в заданной классовой установке.**

[...] Такое легкомыслие ставит киноков в довольно смешное положение, так как, формально разбирая их работу, приходится установить, что работы их очень и очень принадлежат к искусству, да еще к одному из **наименее идеологически ценных выражений его # примитивному импрессионизму.**

Воздейственно не учтенным монтажным набором кусочков подлинной жизни (подлинной жизни (подлинных – у импрессионистов # тонов) Вертов ткет ковер пуантилистской картины.

¹⁷ Т. 1.С. 109-116.

С.Эйзенштейн о С.Эйзенштейне, режиссере кинофильма «Броненосец “Потемкин”» (1926)¹⁸

[...] Моим художественным принципом было и остается не интуитивное творчество, а рациональное, конструктивное построение воздействующих элементов; воздействие должно быть проанализировано и рассчитано заранее, это самое важное.

¹⁸ Т. 1. С. 543—546.

Будущее советского кино (1927)¹⁹

[...] Новое понимание психологической роли и деятельности фильма основным положением устанавливает, что важно провести через ряд психологических состояний аудиторию, а отнюдь не показывать ей ряд психологических состояний, в каковых себя изображают исполнители.

Но большой вопрос, правилен ли этот путь вообще и имеем ли мы право далее обращаться к аудитории со столь примитивными и кинематографически сомнительными приемами, как театральное «сопереживательство». Полагаю, что почва теоретически достаточно взрыхлена, чтобы стать на этот совершенно новый путь психологической обработки аудитории. И сейчас время за практическим экспериментом. От слов к делу.

¹⁹ Т. 5. С. 29—31.

Перспективы (1929)²⁰

[...] Наступающей эпохе нашего искусства предстоит взорвать китайскую стену и между первой антитезой «языка логики» и «языка образов».

Мы требуем от вступающей эпохи искусства отказа от этого противопоставления. *Качественно* дифференцированное и разобщенно индивидуализированное мы желаем вернуть в *количественно* соотносительное. Науку и искусство мы не желаем далее качественно противопоставлять. Мы хотим их количественно сравнивать и, *исходя из этого, ввести их в единый* новый вид социально воздействующего фактора.

²⁰ Т. 2. С. 35—44.

Четвертое измерение в кино (1929) ²¹

В отличие от ортодоксального монтажа по частным доминантам «Генеральная линия» смонтирована иначе.

«Аристократизму» единоличной доминанты на смену пришел прием «демократического» равноправия всех раздражителей, рассматриваемых суммарно, как комплекс.

Дело в том, что доминанта является (со всеми оговорками на ее относительность) если [и] наиболее сильным, то далеко не единственным раздражителем куска. Например, сексуальному раздражению (*sex appeal*) от американской героини-красавицы сопутствуют раздражения; фактурные – от материала ее платья, светоклебательные – от характера ее освещенности, расово-националистические (положительные: «родной тип американки» или отрицательные: «колонизатор-поработительница» для аудитории негритянской или китайской), социально-классовые и т.д.

Одним словом, *центральному* раздражителю (пусть, например, сексуальному в нашем примере) сопутствует всегда целый комплекс второстепенных.

В полном соответствии с тем, что происходит в акустике (и частном ее случае # инструментальной музыке). Там наравне со звучанием основного доминирующего тона происходит целый ряд побочных звучаний, так называемых обер- и унтертонов. Их столкновение между собой, столкновение с основным и т.д. обволакивает основной тон целым сонмом второстепенных звучаний. Если в акустике эти побочные звучания являются лишь элементами «мешающими», то в музыке, композиционно учтенные, они являются одними из самых замечательных средств воздействия левых композиторов (Дебюсси, Скрябин).

Точно то же и в оптике. Присутствуя в виде aberrаций, искажений и прочих дефектов, устраняемых системами линз в объективах, они же, композиционно учитываемые, дают целый ряд композиционных эффектов (смена объективов от «28» до «310»).

В соединении с учетом побочных же звучаний самого заснимаемого материала это и дает в полной аналогии с музыкой зрительный *обертонный* комплекс куска.

На этом приеме и построен монтаж «Генеральной линии». Монтаж этот строится вовсе не на частной доминанте, а берет за доминанту сумму раздражений всех раздражителей.

Тот своеобразный монтажный *комплекс внутри куска*, возникающий от столкновений и сочетания отдельных присущих ему раздражителей ...

[...] Таким образом, за общий признак куска принято физиологическое суммарное его звучание в *целом* как комплексное единство всех образующих его раздражителей.

Это есть то особое «ощущение» куска, которое производит кусок в целом.

И это для монтажного куска является тем же, чем являются приемы Кабуки для отдельных его сцен ... За основной признак куска принят суммарный конечный его эффект на кору головного мозга в целом, безотносительно # по которым путям слагающие раздражения к нему добрались.

Так достигаемые *суммы* могут ставиться друг с другом в любые конфликтные сочетания, вместе с тем открывая совершенно новые возможности монтажных разрешений. Как мы видели # в силу самой генетики этих приемов # должна сопутствовать им необычайная *физиологичность*.

Как и той музыке, которая строит свои произведения на сугубом использовании обертонов.

Не *классика* Бетховена, а *физиологичность* Дебюсси или Скрябина. Необычайная физиологичность воздействия «Генеральной линии» отмечается очень многими.

²¹ Т. 2. С. 45-59.

[...] В уже цитированной вначале статье, указывая на «нежданный стык» # сходство Кабуки и звукового кино, я писал о контрапунктическом методе сочетания зрительного и звукового образа.

«...Для овладения этим методом надо выработать в себе новое *ощущение: умение приводить к «единому знаменателю» зрительные и звуковые восприятия...*».

Между тем звуковое и зрительное восприятия к одному знаменателю *не приводимы*.

Они величины разных измерений.

Но величины *одного измерения* суть зрительный обертон и обертон звуковой!

Потому что, если кадр есть зрительное *восприятие*, а тон – звуковое *восприятие*, то как *зрительный, так и звуковой обертоны суть суммарно физиологические ощущения*.

И, следовательно, одного и того же порядка, вне звуковых или слуховых *категорий*, которые являются лишь проводниками, путями к его достижению.

Для музыкального обертона (биения), собственно, уже не годится термин: «слышу».

А для зрительного # «вижу».

Для обоих вступает новая однородная формула: «*ощущаю*»²².

Теория и методология музыкального обертона разработана и известна (Дебюсси, Скрябин).

«Генеральная линия» устанавливает понятие обертона зрительного. На контрапунктическом конфликте между зрительным и звуковым *обертнами* родится композиция советского звукового фильма.

[...] Является ли метод оберточного монтажа каким-то посторонним и искусственно привитым к кинематографу приемом или он просто такое количественное перенакопление одного признака, что он делает диалектический скачок и начинает фигурировать новым качественным признаком?

Другими словами, есть ли оберточный монтаж последовательный диалектический этап развития общемонтажной системы приемов и существует ли стадийная преемственность его по отношению к другим видам монтажа?

Известные нам формальные категории монтажа сводятся к следующим. ([Существует] категория монтажа, так как характеризуют монтаж с точки зрения специфики процесса в разных случаях, а не по внешним «признакам», сопутствующим этим процессам).

1. Монтаж метрический.

Имеет основным критерием построения абсолютные длины кусков. Сочетает куски между собой согласно их длинам в формуле-схеме. Реализуется в повторе этих формул. Напряжение достигается эффектом механического ускорения путем кратных сокращений длины кусков с условием сохранения формулы взаимоотношения этих длин («вдвое», «втрое», «вчетверо» и т.д.).

[...] Простые соотношения, обеспечивая отчетливость восприятия, обуславливают тем самым максимальное воз действие.

И потому встречаются всегда в здоровой классике во всех областях:

архитектура, цвет в живописи, сложная композиция Скрябина — всегда кристально четкие в своих «членениях»; геометризация в мизансценах...

²² В черновом автографе сноски: «Тут имеет место такая же дезиндивидуализация характера категории ощущения как, напр[имер], при другом "психологическом" феномене: при ощущении наслаждения, возникающем от чрезмерного страдания (до известной степени всем знакомое ощущение). О нем пишет Штеккель: «Боль при аффективном перенапряжении перестает восприниматься как боль, а ощущается лишь как нервное напряжение... Всякое же сильное напряжение нервов оказывает тонизирующее действие. Повышение же тонуса вызывает чувство удовольствия и наслаждения».

Отрицательным примером может служить «Одиннадцатый»... Дзиги Вертова, где метрический модуль настолько математически сложен, что установить в нем закономерность можно только с «аршином в руках», то есть не восприятием, а измерением.

Это отнюдь не значит, что метр при восприятии должен «осознаваться». Совсем наоборот. Не доходя до сознания, он тем не менее непреложное условие организованности ощущения.

Его четкость приводит «в унисон» «пульсирование» вещи и «пульсирование» зрительного зала. Без этого никакого «контакта» обоих быть не может.

Слишком большая сложность метрических отношений взамен этого дает хаос восприятия вместо четкого эмоционального напряжения.

2. Монтаж ритмический.

Здесь в определении фактических длин кусков *равноправным* элементом вступает внутрикадровая их наполненность.

[...]

3. Монтаж тональный.

Термин этот вступает впервые. Он является следующей стадией за ритмическим монтажом.

В ритмическом монтаже *за движение* внутри кадра принималось фактическое перемещение (или предмета в поле кадра, или перемещение глаза по направляющим линиям неподвижного предмета).

Здесь же, в этом случае, движение понимается шире. Здесь понятие движения обнимает собой *все виды колебаний*, исходящих от куска.

Здесь монтаж идет по признаку *эмоционального звучания куска*. Причем *доминантного*. Общий *тон* куска.

Если со стороны восприятия он характеризуется эмоциональной тональностью куска, то есть, казалось бы, «импрессионистическим» измерителем, то это простое заблуждение.

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

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

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

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

В другом случае, обозначая кусок как «резко звучащий», весьма легко свести это обозначение на подавляющее количество остроугольных элементов кадра, превалирующих над дугообразными (случай «графической тональности»). Игра на комбинировании степеней софт-фокусности или разных степеней резкости # типичнейший пример тонального монтажа.

Как сказано выше, этот случай строится на *доминирующем* эмоциональном звучании от куска. Примерами могут служить: «Туманы в одесском порту» (начало «Траура по Вакулинчуку» в «Потемкине»).

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

4. Монтаж обертоновый.

Как видим, оберточный монтаж, охарактеризованный в начале статьи, является органическим дальнейшим развитием линии монтажа тонального.

От него он отличается, как указано выше, суммарным учетом всех раздражений куска. И этот признак выводит восприятие из *мелодически эмоциональной окрашенности в непосредственно физиологическую осязаемость*.

[...] Следует еще отметить, чем характеризуется воздействие отдельных разновидностей монтажа на «психофизиологический» комплекс воспринимающего. Первая категория характеризуется грубой моторикой воздействия. Она способна приводить зрителя в определенные внешнедвигательные состояния. Так смонтирован, например, «сенокос» («Генеральная линия»). Отдельные куски взяты # «однозначно» – одним движением из бока кадра в бок, и я от души смеялся, наблюдая за более впечатлительной частью аудитории, мерно раскачивающейся из бока в бок с возрастающим ускорением по мере укорачивания кусков. Эффект такой же, как от барабана и меди, играющих простой походный марш.

Вторую категорию мы называем ритмической, ее можно было <бы> еще назвать примитивно эмоциональной. Здесь движение более тонко учтенное, ибо эмоция есть тоже результат движения, но движения, не допускаемого до примитивно внешнего путем перемещения.

Третья категория – тональная – могла бы назваться мелодически эмоциональной. Здесь движение, уже во втором случае переставшее быть перемещением, отчетливо переходит в эмоциональное *вибрирование* еще более высокого разряда.

Четвертая категория – новым приливом чистого физиологизма как бы повторяет в высшем разряде интенсивности категорию первую» снова обретая стадию усиления непосредственной моторики,

В музыке это объясняется тем, что с моментом вступления обертонов параллельно основному звучанию вступают еще так называемые биения, то есть такой тип колебаний, которые снова перестают восприниматься как тона, а воспринимаются скорее как чисто физические «смещения» воспринимающего. Это относится к резко выраженным тембровым инструментам с большим превалированием оберточного начала.

Ощущения физического «смещения» они достигают иногда почти буквально: очень большие турецкие барабаны, колокола, орган.

[...] Я думаю, не встретит возражения и следующий разряд монтажа, устанавливаемый как еще более высокая категория монтажа, а именно интеллектуальный монтаж. Интеллектуальный монтаж это есть монтаж не грубо физиологических оберточных звучаний, а звучаний обертонов интеллектуального порядка,

то есть конфликтное сочетание интеллектуальных сопутствующих эффектов между собой.

Стадиальность здесь устанавливается тем, что нет принципиальной разницы между моторикой качания человека под влиянием грубо метрического монтажа (см. пример сенокоса) и интеллектуальным процессом внутри его, ибо интеллектуальный процесс есть то же колебание, но лишь в центрах высшей нервной деятельности.

И если в первом случае под влиянием «четочного монтажа» вздрагивают руки и ноги, то во втором случае такое вздрагивание при иначе скомбинированном интеллектуальном раздражении происходит совершенно идентично в тканях высшей нервной системы мыслительного аппарата.

И если по линии «явлений» (проявлений) они кажутся фактически различными, то с точки зрения «сущности» (процесса) они, конечно, идентичны.

Принципы нового русского фильма. Доклад С.М.Эйзенштейна в Сорбоннском университете (1930) ²³

[...] В наше время возник страшный дуализм между мыслью, чисто философским умозрением, и чувством, эмоцией.

В былые времена, во времена господства магии и религии, наука была одновременно эмоциональным элементом и элементом, который духовно целиком поглощал людей. Ныне произошло разделение, и теперь существуют умозрительная философия, чистая абстракция и чистая эмоция.

Мы должны вернуться к прошлому, но не к примитивизму, в основе которого была религия, а к синтезу эмоционального и духовного элементов.

Думаю, что только кино способно достигнуть этого синтеза, снова облечь духовный элемент в формы не абстрактные и эмоциональные, а конкретные и жизненные. Такова наша задача и таков путь, по которому мы идем в нашей работе.

[...] Я считаю, что стопроцентно говорящая картина – чепуха, и думаю, что все со мной согласны. А вот звуковое кино очень интересно, и у него большое будущее. В звуковом кино, вернее, в этой области есть картины, которые интересны не только сами по себе, но и принципом, на котором они основаны. Кто-то уже выкрикнул до меня название такой картины – «Микки-Маус». «Микки-Маус» – это рисунки, которые показывают, как мышь играет на пианино и проделывает всяческие номера. В «Мулен-Руж» я видел фильм в этом роде # пляска смерти – тоже мультипликационный. Интересно, что в этих картинах звук не является натуралистическим элементом, он преследует, как и изображение, эмоциональную цель. Это же интересное явление я наблюдал в другом виде искусства, японской драме, где музыкальные и звуковые иллюстрации работают в одном направлении. Для каждого жеста или пластической сцены подбирают звуковой эквивалент, именно эквивалент этому зрительному впечатлению. Жест сделанный рукой, даёт акустическое ощущение, и, комбинируя эти две вещи, можно добиться совершенно замечательных результатов. В японском театре сцены харакири сопровождаются звуками, которые «соответствуют» тому, что вы видите, эмоциональной реакции, которую они у вас вызывают. То же самое сделано в «Микки-Маусе», где движения сопровождаются звуками, подобранными по ассоциациям или же с соблюдением полной эквивалентности. Я считаю, что каждому движению должен соответствовать определенный звук. Голос # это тоже жест, произведенный органами, которые находятся у нас в горле. Он звучит в воздухе, в котором мы находимся, так же, мне кажется, жест должен звучать и в другой среде, например по радио. Вы знакомы с системой Термена? Если должным образом подготовить среду, в которой делается жест, он может стать звуковым. Я думаю, что у японцев это не просто ассоциация (хотя они чувствуют, как передать пластику акустический), а соответствие этих двух явлений.

Что вы думаете о сюрреализме?

Это очень интересный вопрос. Сюрреализм работает в направлении, диаметрально нам противоположном.

[...] Все подсознательные и автоматические моменты, которые должны произвести впечатление на зрителя, совершенно противоположны нашему методу. Сюрреалисты не считают, что – чувство это частное дело, выраженное серией изображений. Я читал декларации сюрреалистов, они считают, что лучше всего непосредственно воспроизводить те вещи, которые происходят на наших глазах.

²³ Т. 1. С. 547—559.

Если вы испытываете эмоцию, которая передается или выражается при помощи ряда изображений, то обратное невозможно. Когда вы показываете на экране этот ряд кадров, человек, который смотрит на них и комбинирует их, не испытывает те же чувства, ту же эмоцию, которую испытывал режиссер, снимавший картину. Здесь весь вопрос в замысле. Если вы стремились при помощи вашего произведения высказаться, сюрреалистическая система великолепна. Но у нас иные намерения. Мы хотим при помощи ряда изображений добиться эмоционального, интеллектуального или идеологического воздействия на зрителя, и поэтому для нас система сюрреалистов неприемлема. Мы должны комбинировать такие вещи, которые, когда их комбинируешь, вызывают ряд чувств, эмоций и т.д. Понятно я выражаюсь?

Мы делаем то же самое, но в ином направлении, подыскивая слова и кадры с тем, чтобы воздействовать на подсознательный мир человека, и таким образом добиваемся желаемого результата. В «Генеральной линии», например, так же используется исторический материал, есть целый ряд элементов, которые воздействуют путем ассоциаций и не имеют прямого отношения к сюжету. Кадры подобраны и смонтированы с тем, чтобы вызвать желаемые эмоции. Результаты, которых вам удалось добиться, вы направляете на другой сюжет, и обычные вещи приобретают патетический характер. Цель «Генеральной линии» была – придать пафос фактам, которые сами по себе не патетичны, не героичны. Очень просто и легко сделать пафосной такую сцену, как встреча «Потемкина» с эскадрой, потому что сюжет сам по себе патетичен, но гораздо труднее добиться пафоса и вызвать большое чувство, когда дело вдет о молочном сепараторе.

Итак, чтобы воздействовать на подсознание и вызвать восторженное и патетическое отношение к данному сюжету, вы должны найти какие-то новые способы.

Выступление С.М.Эйзенштейна на обеде, данном в его честь Академией кинонауки и искусства в Голливуде (1930) ²⁴

[...] Вы знаете, выражение лица на экране # всегда относительно. Оно зависит от того, что идет дальше. Если мы показываем улыбающееся лицо и даем после него крупным планом ребенка, вы всегда скажете, что это добродушный мужчина или добрая женщина, полные отцовских или материнских чувств. Если мы даем то же самое улыбающееся лицо и показываем убийство, выражение этого лица приобретает оттенок садизма.

Вот так мы используем естественные движения и монтируем их в иной последовательности, достигая наибольшей выразительности. Возьмите, например, сцену в «Потемкине», где люди плачут над трупом матроса, # это люди, которые даже не знали, что к чему. Мертвое тело снимали в одном месте, а люди были сняты в другом месте, в другой день, и многим из них пришлось направлять блики в глаза, чтобы создать впечатление плачущих людей. Помните человека с мешком на голове – он и понятия не имел о содержании картины. У него просто резало глаза от солнечного блика, направленного на него зеркалом. Всегда можно использовать относительность выражения, сопоставляя два монтажных куска. Движения естественны, потому что они естественны, а вы комбинируете их в своих целях.

[...] Когда вы смотрите игру актеров на сцене, перед вами живое существо, из плоти и крови, и здесь немалую роль играет живой, физиологический контакт между актером и зрителем, при помощи которого актер – если только он не очень плохой – может все время держать зрителя в напряжении. Но с того момента, как вы лишаете актера непосредственного физического контакта со зрителями, перенося его на экран, перед нами уже не живое существо, а только серая тень. Иногда она цветная но это еще хуже. Вам необходимо изобрести другой метод показа, чтобы действия актера производили такое же впечатление на зрителя.

Каков же этот метод? Вы можете сделать это только при помощи накопленных ассоциаций, показывая действия актера отрывками и организуя ассоциативный материал вокруг этих отрывков. Вот почему показать убийство на сцене очень легко: человек умирает как можно более натуралистично # вот и все. Но если вам нужно показать то же самое убийство в одной непрерывной сцене на экране # это провал, это захватывает. Вам придется разбить сцену на детали, каждая из которых сама по себе незначительна: рука с ножом, полный ужаса глаз, рука, простертая куда-то. Конечно, каждая деталь в отдельности ничего не значит, но она вызывает у зрителя серии ассоциаций – серии образов, приходящих вам в голову в то время, как вы смотрите. Комбинируя все эти ассоциации, располагая их в правильном порядке, вы можете вызвать у зрителя такое же чисто физиологическое ощущение, как и во время спектакля в театре. Более того, продолжительность этих кусков, темп и порядок их чередования передают зрителю быстроту ассоциаций при помощи чисто физиологического процесса. Это вызывает у публики настоящее волнение.

[...] Если мы сможем пробуждать у публики чувство, сможем заставить ее чувствовать идею, мне кажется, что в будущем мы получим возможность управлять мыслительным процессом зрителя. Это будет одно из великих достижений фильмов будущего.

²⁴ Т. I. С 560-568.

«Одолжайтесь!» (1932) ²⁵

Очень меня расстраивают разговоры о «развлекательности» и «занимательности»...

Потратив немало трудов в деле «увлечения» и «вовлечения» аудиторий в единый порыв общего захвата, мне в... «развлечении» слышится что-то противоположное, чуждое и враждебное.

[...] Захватывать, а не развлекать, снабжать аудиторию зарядкой, а не транжирить энергию, принесенную зрителем с собой.

[...] Пока у нас были захватывающие картины, не говорили о занимательности.

Скучать не успевали.

Но затем «захват» куда-то потерялся.

Потерялось умение строить захватывающие вещи, и заговорили о вещах развлекательных.

Между тем не осуществить второго, не владея методом первого.

[...] Но «случайностей» здесь гораздо меньше, чем кажется, и «закономерность» внутри творческого процесса ощутима и обнаружима. Есть метод. Но вся подлость в том, что от взятая методологической установки ни фигу не родится. Совершенно так же, как из бурного потока творческой потенции, не регулируемой методом, родится еще меньше.

[...] Теперь любопытно проследить, как таким образом взятая установка начинает определять лепку отдельных частных и как она, и именно она, своими требованиями оплодотворяет вопросы ситуационного решения, психологического углубления, «чисто формальную» сторону конструкции вещи в целом, как наталкивает на совершенно новые, «чисто формальные» приемы, которые, обобщаясь, собираются даже в новые теоретические осознания...

[...] Восхождение к атавизму первичных космических концепций, сквозящих через сегодняшнюю случайную ситуацию, всегда есть одно из средств для «вздыбления» драматической сцены до высот трагедийности.

²⁵ Т. 2. С 60-80.

Динамический квадрат (1932) ²⁶

[...] Как мы видим, действительность # в формах природы, как и в формах промышленности, и в соединении этих форм – порождает борьбу, конфликт обеих тенденций. И экран как верное зеркало не только эмоциональных и трагических конфликтов, но также и конфликтов психологических и оптически пространственных должен быть полем битвы обеих этих – оптических внешне, но глубоко психологических по смыслу— пространственных тенденций зрителя.

[...] Совсем другое дело нахождение подобия в методах и принципах различных искусств, соответствующего психологическим явлениям, идентичным и основным для всякого художественного восприятия...

[...] Точно так же появление широкого экрана означает еще один этап огромного прогресса в развитии монтажа, законы которого должны будут подвергнуться критическому пересмотру, будучи сильно поколеблены изменением абсолютных размеров экрана, которое делает невозможным или непригодным очень многие монтажные приемы прошлых дней. Но, с другой стороны, это дает нам такой гигантский новый фактор воздействия, каким является ритмически подобранное сочетание различных форм экрана, воздействующее на сферу нашего восприятия эффективными импульсами, связанными с последовательным геометрическим и размерным изменением различных возможных пропорций и очертаний.

²⁶ Т. 2. С. 317-328.

Родится Пантагрюэль (1933)²⁷

[...] Так, нам кажется, что театр является в первую очередь *реконструкцией действий и поступков социально проявляющегося человека.*

И этот факт определяет и определил специфику театрально-драматургической концепции, членения, структуры и строения, развивающихся и видоизменяющихся неразрывно с ходом социального развития, сохраняя, однако, черты своей специфики как разновидности зрелища.

Кино же нам кажется по своей специфике воспроизводящим явления по всем признакам того метода, каковым про исходит отражение действительности в движении психического процесса.

(Нет ни одной специфической черты кинематографического явления или приема, которое не отвечало бы специфической форме протекания психической деятельности человека).

²⁷ Т.2.С. 300-303.

Через революцию к искусству – через искусство к революции (1933) ²⁸

Октябрьской революции – пятнадцать лет, моей художественной деятельности – двенадцать.

[...] Зато я с жадностью и, вооруженный инженерно-техническими методами, все глубже и глубже стараюсь проникнуть в первоосновы творчества и искусства, где я инстинктивно передвижу ту же сферу точных знаний, увлечение которыми успел мне привить мой недолгий опыт в области инженерии.

Через Павлова, Фрейда, сезон у Мейерхольда, беспорядочное, но лихорадочное восполнение пробелов знаний по новой отрасли, чрезмерное чтение и первые шаги самостоятельной декоративной и режиссерской работы на театре Пролеткульта – идет это единоборство против ветряных мельниц мистики, которые поставлены заботливой рукой услужливых сикофантов вокруг подступов к овладению методами искусства, навстречу тем, кто здравым умом хочет овладеть секретами его производства.

Поход оказывается менее донкихотским, чем кажется сначала. Крылья мельниц обламываются, и постепенно нащупывается в этой таинственной области та единая диалектика, которая лежит в основах всякого явления и всякого процесса.

Материалистом к этому моменту я был уже давно по внутреннему складу.

[...] Опыт личной исследовательско-творческой работы по частной ветви человеческой активности сливается с философским опытом социальности основ всех и всяческих общественно-человеческих проявлений...

²⁸ Т. 1. С. 81-83

Режиссура. Искусство мизансцены (1933—1934) ²⁹

[...] Знаменитый «мистический» творческий процесс тоже в основном и главным все время состоит в отборе, в выборе.

[...] На данном этапе из творческого процесса постановки вам важно усвоить пока следующий его признак: отбор и комбинирование наиболее выгодных и интенсивных элементов воздействия. Не каких-либо средств воздействия «вообще», а необходимых в данных конкретных условиях, исходя из данного конкретного задания, разрешаемого в условиях данного конкретного творческого объединения людей.

[...] Все сведется в конце концов в строгую закономерность. Но только при условии, если каждое возникающее предложение будет базироваться на едином строжайшем, пусть даже не сформулированном, ощущении исходной ситуации, исходного задания.

[...] Происходит «вдалбливание» темы всеми средствами.

Вам не важны явления «в себе» и «для себя» – они лишь средства для обнаружения тематически разворачиваемого содержания.

И каждое явление, действие или предмет, сохраняя свою реальную предметность, несет двойную задачу # показать свое содержание и выразить соответствующий участок общего содержания.

[...] Стилистическая формулировка может и должна всегда возникать.

Задача состоит не в том, чтобы вычислить или приду мать ее заранее. Тогда всегда есть риск вместо нее задумать стилизационную схему. Напротив того – следует пустить в движение ряд элементов действия, и, если только они все будут решаться на последовательно оформленном правильном *ощущении* самого содержания драмы, они сами неминуемо подскажут стилистическую ключевую фигуру. Когда она возникает, мастерство состоит в том, чтобы ее заблаговременно уловить, отчеканить, где нужно, по пройденным этапам и уже сознательно иметь ее в виду при оформлении последующих этапов.

[...] Работа над формой в нормальном процессе никогда до называния формулы, до формулировки не доходит. Недаром же есть и разные термины: формула, форма, формулировка.

Но это несколько не значит, что та часть работы, которая выражается не в сформулированных сентенциях, а в размещении мебели, в подборе аллитераций или цвета костюмов, почему-либо ищет адекватного заданию решения в меньшей степени и не с той же железной обусловленностью.

Странность звучания, может быть, какая-то неловкость, смущающая наивность сопутствуют моменту, когда вы внезапно словесно, «грубым словом», как сказал бы поэт-романтик, хотите очертить эту неосознанную деятельность творчества. В этом несомненно есть что-то от того чувства, как если бы вы перед многочисленной аудиторией с важным президиумом стали во всей синтаксической и интонационной полноте произносить фразы, которые накануне шептали наедине любимой девушке.

[...] Не соучаствуя в творчестве и не проследив самому, как это происходит, никогда не понять до конца работы больших мастеров.

[...] И если отказный взмах нужен для удара по шляпке гвоздя, то для «удара» по психике зрителя, когда в нее надо «вонзить» тот или иной сценически выразительный элемент, действие ваше вынуждено прибегнуть к тому же принципу отказа и в той же принципиальной направленности (хотя, конечно, и в несравнимой качественности).

²⁹ Т. 4. С. 13-652.

[...] Отказ должен быть, что называется, «завуалирован». В его задачу входит несколько схожее с тем, что мы старались уяснить, говоря об элементах рассчитанного воздействия на сознание и не менее рассчитанного воздействия на то, что мы называли бессознательным.

Пластическая задача отказа, его технически прикладная функция # снабдить необходимую по действию деталь максимальной действенной отчетливостью.

Закон построения отказа есть необходимое условие для выразительного разрешения. Это как бы элементы контраста, одного из наиболее резких средств привлечения внимания, элементы, включенные внутрь самого действия, – некий «самоконтраст» в производимом акте.

Поэтому отказ – это техническая опора и условие выразительности, не имеющее самостоятельно изобразительной ценности. Как костяк или остов, призванный держать сооружение. Как манекен под нарядом.

Его роль в облегчении восприятия такова; не загружать сознание, а бессознательно внедрять зрелище в ощущение.

[...] Для разворачивания процесса выдумки в полную реализацию нужен этот переходный этап отрицания выдумки, здесь выражаемого в «сомнении»...

[...] Видимо, этот момент отказного сомнения играет роль вовсе не по существу, а является лишь необходимой фазой в творческом процессе.

[...] *Когда же вы сталкиваетесь с искусством, то явление следует подавать в максимально развернутом виде.*

Вот где кроется один из критериев сходства и различия между реальным явлением в быту и реальным явлением, оформленным в искусстве. Ошибочно поэтому принципиально противопоставлять эти две сферы.

[...] Как на путях познания, по Энгельсу, недостаточно пределов одного лишь бытового здравого смысла, так и в сфере искусства явление в композиции должно представлять не в ущербленном своем виде, а в полноте связей и фаз процесса, свойственного данному явлению.

Совершенно то же происходит в судьбе какого-либо Ивана Ивановича, спокойно проживающего где-то на Тверской-Ямской, или господина Шалюмэ с улицы Сент-Оноре до того момента, пока одному из них не вздумается стать героем повести в качестве социального типа. Тогда ему уже приходится представлять во всей полноте типического в типических обстоятельствах и взаимосвязях, без чего не утвердиться ему в пантеоне литературы. Конечно, полного разворота и здесь не может быть и нет, но экономия, которая предпишется в искусстве, – совсем иная и отнюдь не совпадает с экономией движения в быту, а чаще будет прямо ей противоположной.

В быту будет экономно, то есть проделано с наименьшей затратой энергии, просто подойти к столу, а на сцене для экономии нужно предварительно отбежать в противоположный угол. Попробуйте проделать *не* так и сравните, насколько нецелесообразная затрата зрительской энергии внимания превысит то, что «сэкономит» лицедей, не соблюдая этого условия отчетливости в своей работе.

[...] Второй секрет необходимости подобного разворота в условиях произведения искусства состоит в том, что развернутый процесс больше отвечает условиям менее экономного, менее рационализованного – чувственного мышления, то есть мышления максимально эмоционально насыщенного.

Того типа мышления, к которому в первую очередь и апеллирует произведение искусства в отличие от научного трактата.

Я думаю, вам ясно, что чувственный эффект при развороте процесса всегда сильнее.

[...] Так или иначе, и в этом случае прямо противоположные решения оказываются в одинаковых условиях одинаково выразительными. И это можно проследить всегда и всюду.

И здесь невольно хочется сослаться на закон единства противоположностей, находящий свое приложение в этом кажущемся феномене композиционной закономерности.

[...] Одинаково верны два противоположных *верных*, то есть во всем отвечающих данным условиям, решения, но *никогда* # верное разрешение и ошибочное.

[...] Обычно острее работает не то решение, которое приходит первым, а то, которое вырастает противоположностью ему.

Это противоположно инерции, автоматизму, то есть тому, что непосредственно «направляется» и, будучи еще не изысканно оформлено, делает решение просто шаблонным.

Берите то, что противоречит шаблону, непосредственно возникшему «по линии наименьшего сопротивления». Это решение будет сильнее.

Конечно, и это может перейти в простую стилистическую манерность. Из решения диалектически противоположного можно впасть в просто механически-контрастное.

Так иногда, например, случается у Мейерхольда, этого величайшего мастера неожиданной и противоположной трактовки.

[...] Общие соображения, способные несколько объяснить это явление, на мой взгляд, кроются в том, что движение консонансное первичнее и непосредственнее. Всегда вначале есть тяга к единству, к общему и его деривативу – одинаковому.

Дифференциация вступает позже...

[...] Необходимый первый этап процесса творчества – ощущение будущего произведения в общем и целом, предшествующее отработке деталей, – отвечает дологической стадии развития мышления, отмеченной Энгельсом. В дальнейшем, в диалектическом мышлении оно участвует в снятом виде, в элементах общего интегрирующего начала.

Последующий этап – сугубая «казуистика» логического разбора отбора возможных вариантов # отвечает логической стадии, в дальнейшем – логической составляющей внутри единого процесса диалектического мышления.

И, наконец, окончательное решение, обнимающее оба элемента, предстает перед нами в диалектической форме.

Этот же процесс по такому же графику проходит и в стадии выдумки: ведь каждый из нас, предлагая то или иное решение, сперва смутно ощущает некоторое моторное хотение # неясное, не очерченное, не сознательно сформулированное, а... чувственное. Общетональное. Затем мы стараемся это хотение преломить в конкретную формулировку – как бы в словесную пропись для постройке поступков.

[...] «Геометрическая» же легкость восприятия будет способствовать четкости и облегченности восприятия сюжета»

[...] Но есть большая разница в понимании этого слова «почувствовал». Одно # «переживальческий» термин. «Почувствовал» как «пережил» # это, конечно, один из способов натурально произвести действие, но не лучший и не единственный способ. За одно достижение расплачиваешься другим, и «переживаемое» место редко бывает четким по композиции. Об этом подробно дальше.

Другое же понимание – «почувствовать» как *ощутить ритмически выразительную закономерность действия и излить творческое волнение своего исполнения в строгой очерченности формы*. Поверьте, для этого нужно не меньше искусства, если не больше.

[...] Геометризм основной композиционной схемы так перерастает в ткань мелодии живописной разработки, что, например, треугольники традиционного расположения мадонны и младенца или мадонны и волхвов кажутся растворившимися в многообразии живописных вариаций на эту тему. Четкость внедрения разработки в сознание делает свое дело, но геометрия сознанием не регистрируется.

[...] Закономерности, появляющиеся только в тех случаях, когда содержание проявилось максимально выразительно.

[...] Геометризм есть предел, к которому стремится выразительно решенная форма, не совпадая статически, «намертво» с его схематикой.

[...] Графический символизм, столь же безнадежный и произвольный, как символическая иероглифика выразительных поз в системе Дельсарта, тогда как все дело в *выразительном процессе*, способном пройти через любую позу и придать ей совсем иное осмысление, чем то, которое она приобретает, рассматриваемая изолированно.

[...] Главное # в контекстной обусловленности целостного восприятия отдельного такого элемента, который может в *ином* контексте и в иных условиях читаться со всем иначе.

[...] То же имеет место в графическом создании и в прочтении росчерков пути мизансцены.

[...] Здесь мы отнюдь не имеем принципиально несводимого противопоставления нашей подвижной графики – графике статического начертания. Воздействие и там покоится во многом на том, что зритель воссоздает жестативный процесс, лежащий в основе рисунка.

[...] Здесь к месту заикнуться о повторах вообще и о том, чем и почему они неизбежны совершенной или приближающейся к совершенству захватывающей композиции.

Ведь фигура повтора пронизывает области всех искусств.

На принципе идентичного повтора построены все средства «завораживания», то есть предельного захвата аудитории – от ритуального пляса гаитянского культа Ву-Ду до пассов гипнотизера; от исступленных повторных возгласов фанатиков Лурда в честь мадонны до фацинирующего эффекта повтора колоннад Парфенона и аркад Шартрского собора, до бесчисленных рядов каменных баранов в аллеях древнеегипетских Фив.

На данном этапе рассуждений мы можем остановиться.

И скрещивание фацинирующих элементов повторности, зачаровывающих восприятие, со всем многообразием явлений действительности создает то ощущение жизненной правды, но с превосходством над ней, которое испытываешь при столкновении с настоящим произведением искусства.

Таким образом, ритм, повтор, единством пронизывающий многообразие всех вариаций, является одним из наиболее могучих средств композиционного воздействия. Соприкасаясь с техникой культовых эксцессов, но не впадая в них, повтор заимствует часть их «магических» эффектов.

[...] В отчетливом разрешении, повторяю, игровая и пространственная схемы всегда совпадут. Но процесс разрешения вы всегда должны вести с обоих концов разом, в их взаимном корректировании, не давая закусить удила ни тому, ни другому. Под поток лавы настроенческого переживания потом не загнать остова строгой формы, а угловатый костяк никак потом не обошется плотью живого ощущения.

[...] По существу (производство творческого объекта) есть особый вид познания, в котором процесс этот протекает с той специфической особенностью, что этапы познания не откладываются формулировками в сознании, а предстают закономерностью сменяющихся форм произведения.

[...] В сознательно направленном творчестве неразрывны подобное ощущение и строжайший идеологический формирующий контроль над ним.

...Ощущения, с которыми оперируем мы, также не оторваны от объективных причин. Это не простое бессвязное «реяние», а совершенно конкретное воздействие от основного определителя – «материи» темы.

Ощущение здесь «не от бога», а из реальности оформляемого содержания – той специфической материальной среды и условий, в которых оно воплощается, и из того общего запаса социального опыта, которым располагает творец.

Поэтому в конкретизации этих «недосказанных ощущений» мы все время обращаемся к материальным условиям, их производящим: к социальной характеристике общественного бытия, к закономерностям сознательного и аффективного поведения человека и к закономерности течения, становления и воздействия пространственных и пластических Форм.

И если в процессе познания ощущение приводит к «факту сознания», то такими же путями в произведении искусства ощущение приводит к факту воздействующего выражения.

[...] Теперь о самом характере воздействия на зрителя и в этом случае. Ведь подавляющему большинству зрителей те вещи, о которых мы здесь толковали, совершенно неизвестны. Боюсь, что найдутся даже некоторые профессионалы нашего дела, тоже не знающие этого.

Как и почему, именно эти сочетания окажут на зрителя наиболее убедительное воздействие? По той простой причине, что это входит в тот контингент «органических восприятий», которые эмоционально воздействуют и без регистрации их сознанием.

[...] Даже в восприятии профессионалом сознательный анализ того, чем именно произведен тот или иной эффект, может иногда прийти лишь со второго или третьего раза.

И именно тогда, когда эмоционально эффект особенно силен, он воспринимается с минимальным осознанием.

[...] Все это происходит потому, что мы орудуем здесь так называемым чувственным мышлением. И зритель эту часть воплощения так и воспринимает в чувствах, не возводя восприятие в стадию отчеканенной логической концепции.

[...] Закрепляя закон строения содержания во всех элементах, по всем областям выразительности, он вполне допускает и случай непосредственного сходства между внешними видимостями.

Но это будет *одним* из возможных *случаев* – случаем гротескного заострения...

[...] В практике театра это может означать явление, происходящее чаще, чем вы думаете, когда полное осознание и овладение образом может прийти уже на премьере, а иногда и через много спектаклей после нее.

Глубоко ошибочно представление, будто образ обязательно готов и достроен заранее, до написания пьесы или до начала репетиций, и затем, как заводная фигурка, пущен по перипетиям драмы или по росчерку мизансцен. Ошибочно, конечно, как принцип.

К сожалению, в практике новейшей драматургии мы это встречаем нередко. Поэтому многие современные персонажи # будто вырезанные из газеты человечки с паспортами, биографиями, послужными списками, историями болезни и определенными заранее оттенками «уклонов» – так похожи на персонажей средневековых моралите, где в одну дверь из-под таблички с соответствующей надписью выходила Гордыня, из другой – Смирение, чтобы встретиться у третьей под вывеской Добродетель.

Заранее сложившийся субъект вписывается в некое действие, почти не модулируя его, хотя с ним должно что-то происходить от близости других персонажей и от столкновения с образующимися непредвиденными им комбинациями возникающих событий.

В становлении образа процесс должен происходить, как с живым человеком в живом окружении, – с обоих концов: образ влияет на развитие действия, исходя из своих предпосылок, но исходно действие определяет эти предпосылки, и образ есть, по существу, продукт этого действия, на которое он сам воздействует обратно.

Образы дорабатываются, достраиваются и проясняются на всем процессе их реализации. Повторяю # это не заводные куклы, пущенные по пьесе. Возникают случайные возможности, входят случайные неожиданности. Реплика с места. Замечание на лету. Случайное движение. Это может войти в оформление и в разработку. И заметим, что ведь далеко не все, не всякая деталь и случайность соответствует тому, что вы хотите. Одно подходит, другое – нет.

[...] Вот это умение развить из двух-трех данных полнокровную сцену – действие, прежде чем в деталях оформлять ее, я и называю термином «амплификация» (обогащение).

[...] Великое искусство амплификации предначертано еще Флобером, писавшим, что произведение должно слагаться не как творение мозаиста, инкрустирующего свои драгоценные камни извне, но изнутри, как ветвь, разрастающаяся вширь своими отростками и листьями. (Не «от нутра», а изнутри и из основы правильного ощущения идеи, темы, содержания).

[...] Еще одно мы извлекли из метода и методики творческого оформления своих замыслов и заданий – необходимость до конца эмоционально войти в освещение ситуации, в охват и ощущение идеи. Дело не удавалось нам тогда, когда мы недостаточно остро ощущали то, что хотели воплотить. По этому вопросу Флобер писал:

«...Вот в чем я теперь убедился: если упорно держишься за какой-нибудь оборот или выражение, которые не удаются, это значит, что не *овладел идеей*. Если ясно представляешь себе известный образ или чувство, то слово само выльется на бумаге. Одно вытекает из другого...»³⁰.

«...Форма выступает из основы, как жар из огня...»³¹, – писал в другом месте этот удивительный старик.

Вторым этапом творческого процесса была, как мы видели, мучительная стадия, когда отчетливо сформулировавшееся ощущение судорожно ищет форм самоопределения в материале.

[...] Образ может работать как образ только тогда, когда есть основание для его создания и восприятия, то есть только на определенном градусе эмоционального накала. Тогда выступает органически обоснованное, правильное образное решение.

Лишь определенный градус возбужденности способен снова включить в вас элементы мышления чувственного вида. Только при наличии его органически возникает образное строение. И только на известном градусе происходит полноценное восприятие образа. Сам способствуя включению чувственного мышления, образ тем не менее нуждается в некотором «предварительном» действии, приводящем восприятие к приятию темы-тезы в формах чувственного мышления. Если же образ начинает «делаться» не на определенной стадии подхода к чувственному мышлению – переход на образное представление не создастся и не воспримется так, как надо. Будет ерунда – «литературное» сравнение. Сравнение натянутое, аллегорическое и условно-символическое.

[...] Во «всех случаях применения таких «поэтических» приемов в кино мы должны считаться с основным законом: в основе более сложных построений лежит сравнение – параллельность двух явлений (молоко # фонтан), но при неправильной обработке сплава их в единство образа может и не получиться, и сопоставленные явления так и могут остаться рядом, как непересекающиеся параллельные.

Когда же сравнение удастся, то уже не говорят умозрительно-информационно: «По своим темпам вытекавшее молоко имело несомненное сходство с водой, извергающейся из фонтана». Восприятие становится эмоционально-метафорическим: «Било молоко # фонтаном».

Чем это технически осуществляется? Сравнение нуждается в подготовке ритмом вводящей сцены и, конечно, в ритмической обработке самого построения. Иначе говоря, при взаимном «перерезании» двух монтажных кусков длина их должна быть строго определенной... Но, когда эти куски сведены по длительности до определенных размеров и скованы соответствующей интенсивностью ритма, – это начинает уже читаться не как параллельное перечисление явлений, а как сплав нового качества.

[...] Итак, если монтажные куски достаточно коротки по длительности и правильно ритмически поставлены, то уже сама дробь подобного монтажного построения подготавливает восприятие необходимого эффекта. Но этого еще недостаточно. При отсутствии подготовительной «раскачки» зрителя получается все-таки не монтажный образ, а механический параллелизм.

[...] Я потому так подробно ответил товарищу, остановившись на вопросе физиогномического восприятия, что если для научного познания оно никак не подходящий метод, то

³⁰ Из письма Луизе Колэ от 30 сентября 1853 г. (Гюстав Флобер, Собрание сочинений, т. 7. М. – Л.: ГИХЛ, 1933. С. 377).

³¹ Там же. С. 26.

для искусства это явление лежит совершенно в тематике того, о чем мы говорили и о чем надо говорить.

Физиогномическое восприятие, если не вдаваться в мотивировки этого ощущения, есть, по существу, непосредственное, чувственное, комплексное восприятие явления или вещи в целом.

Как мы видели, физиогномика явления, предмета или термина способна приводить восприятие к непосредственным и чувственным выводам, совсем не соответствующим его истинному содержанию. А эти выводы, оказывается, крайне сильно впечатляют. У нас, оказывается, очень обостренно работает физиогномическое восприятие.

[...] И это умение физиогномически ухватывать явление и воплощать тезу задания # свойство, в высшей степени необходимое режиссеру, да и всякому творческому работнику вообще.

Содержание оформленного произведения надлежит переводить в систему предельно физиогномических представлений. Поэтому мы устремились к тому, чтобы каждая деталь до конца выражала основную концепцию вещи.

[...] Нужно же первым делом ухватить явление, образ человека, образ литературного персонажа – физиогномически. Ощутить в целом. И на *втором* этапе надо подходить аналитически: проверять, достраивать и выправлять первое броское ощущение целого.

[...] Рассматривая произведения двух замечательнейших фотографов прошлого Давида Октавиуса Хилла и Атже, видишь, что основная сила в них – это поразительный ухват физиогномии человека у одного и физиогномии лестницы, угла, двора, улицы, лавчонки у второго. Это в них – ценнейшее. Затем в это основное целостное восприятие они включают выверяемые общим восприятием детали, чем углубляют или контрастно оттеняют основное.

Залог режиссерской бездарности во многом кроется в отсутствии подобного физиогномического восприятия явлений. Такой режиссер бухгалтерски разберет произведение, бухгалтерски, на счетах просуммирует его черты. Затем математически обоснует и докажет все что угодно. Все получится как будто верно, а в конечном восприятии – мертво, не выразительно. У такого режиссера нет первичного восприятия органического целого. Он складывает детали. У него есть формула: человек *состоит* из таких-то и таких-то признаков. А надо так: человек имеет такие-то и такие-то признаки; человек проявляет себя такими-то признаками. Выстраиваем человека и достраиваем его до отдельных признаков.

[...] *В патетическом построении каждый элемент в своей структуре должен отвечать экстатическому состоянию, то есть либо находиться в состоянии перехода в новое качество, либо переходить в него* [по сравнению с предыдущими элементами].

[...] Знание помогает тогда, когда сделаешь первый настоящий практический бросок (в нашем случае – когда вы до конца прониклись пафосом содержания). С этого момента знание помогает: меньше мечешься на ощупь, становишься увереннее в выборе средств, отчетливее выправляешь структуру произведения.

Знание и опыт помогают в отборе решений.

[...] В состоянии большого аффекта, большой «вдохновенности» творит и художник, когда переводит холодную формулу понятий в игру образа. Потому что образное изложение по отношению к формулированию понятия стоит по линии общего развития мышления несколько позади. Но это несколько не значит, что при создании произведения искусства в какой-то мере происходит уход в низший разряд инстинктов, что оно чем-либо отрывается от сознания. Вовсе нет.

В произведении искусства работают оба разряда мышления в единстве: с одной стороны, обостреннейшее идеологическое осознание темы и, с другой стороны, – выражение ее путем перевода в разряд образного ощущения, то есть чувственного мышления.

Мне кажется, что в этом единстве двух противостоящих рядов внутри единого сознания и состоит диалектика процесса художественного творчества.

[...] Обратим здесь внимание на то обстоятельство, что ходом сцены и ее построением мы определенным образом стилистически настраиваем зрителя. Я сказал бы больше # воспитываем. Мы его вводим в определенный тип реагирования. [...] Внутри же одной сцены или одной постановки это необходимо обязательно учитывать. Если зритель не подведен к моменту кульминации окончательно «обработанным» и пронизанным единой стилистикой – никогда, вопреки самым верным расчетам, не сумеет его пронзить и потрясти решающим моментом нашей постановки.

[...] С возрастанием практического опыта, тренажа и сноровки этот процесс отбора и отбрасывания вариантов часто даже не доводится до стадии сформулированного вывода.

Правильно отобранное решение непосредственно выливается в правильную форму так же естественно и непосредственно, как человек при подлинном аффекте не ошибается, «выбирая» для грусти – слезу, а не танцевальное «па» из канкана.

Развернутый со всем педантизмом, во всех мелочах, процесс отбора имеет целью лишь показать, в чем состоит работа по сценическому оформлению замысла, как сложно бывает найти верное решение, исключая другие решения, какой большой тренаж, запас сведений и наблюдений надо иметь наготове к любому случаю и как ответственна каждая мелочь. Дискуссионная же сторона # не более как леса, необходимые на то время, пока не встало во всей крепости и законченности само здание. Дискуссию с педантичной ее придирчивостью в дальнейшем заменит личная лихорадочная примерка, подгонка, критическое рассмотрение, отбрасывание решений, замена вариантом варианта, когда часами придется мучиться, метаться между монтажным столом и просмотровой будкой или на минуту задумываться при планировке под сотнями глаз осветителей, администраторов с часами на руках, утомленных актеров и рабочих сцены; или, наконец, накануне съемки, ночью, в бессоннице кататься по постели, отрабатывая в мыслях и заносая на листки блокнота бессвязные иероглифы или зарисовки, обдумывая планировку на завтрашний день.

Я видел у Чарли Чаплина диктофон, поставленный для этой цели рядом с ночным столиком. В него он выкрикивает обрывки вариантов разрешения, приходящих ему на ум ночью. В него он напевает мотивы, наворачивающиеся в процессе обдумывания этих вариантов. С диктофоном или без него – процесс отбора один. И то, что кажется магией озарения, есть не больше как результат длительного труда, иногда при большом опыте и большом запале энергии (при «вдохновении») сводимого по длительности в мгновение.

[...] Сейчас же я познакомлю вас с моим другом Соломоном Вениаминовичем Шерешевским.

Этот замечательный человек известен главным образом своей феноменальной памятью...

[...] Для нас здесь интересен прием, которым Шерешевский боролся с собственной непосредственностью.

[...] И метод этой борьбы оказался примечательным: он стал представлять себя перед собой с тем выражением, которое он желал бы иметь. Он ставил себя перед собой с выражением сдержанным и копировал мимику с этого воображаемого изображения. Ему, например, очень хотелось смеяться, но он представлял себя серьезным, «списывал» это серьезное выражение и обретал серьезное лицо.

Это может показаться смешным и невероятным. Однако здесь точь-в-точь то же самое, что делаем все мы. Разве только в более развернутом процессе. Среди нас имеется достаточное количество специалистов имитировать друг друга и в первую очередь своих педагогов. Да и сам я по ходу моих занятий неоднократно копировал людей, о которых шла речь.

Вы меня поймете, зная по опыту, что имитация, особенно спонтанная, происходит от скрупулезного анализа. Вы внезапно и очень резко представляете себе человека, которого вы хотите сымитировать. И тут же, в самом процессе видения, воспроизводите его. Живой ли перед вами человек или отчетливо представленный в максимальном обобщении образ его # техника «рисовывания» будет одна и та же.

Но даже незачем брать такие экстраординарные примеры. Возьмем любой наш поступок. Прежде чем зайти поговорить к какому-нибудь человеку # разве мы не обдумываем, как мы это сделаем, особенно когда вопрос важный? Вы почему-то поправляете воротничок, одергиваете пиджак: вы почему-то приводите свое «оформление» в соответствие с некоторым образом своей желаемой внешности.

Взгляните на себя перед свиданием. Или, наоборот, возьмите, к примеру, случаи с обывателями или с немалым числом интеллигентов в первые годы революции, ходивших чуть ли не занимать пальто позатрепаннее, шляпу позадрипаннее и старательно сохранявших трое суток свою небритость, прежде чем решиться пойти в комиссариат.

Если это тоже случаи сильно подчеркнутые, то ведь и расписание наших действий на день # совершенно того же порядка. Вы, по существу, «прочерчиваете» себе действие, мысленно видите себя действующими, а затем воспроизводите это в реальных деяниях. У Шерешевского этот процесс происходит буквально и в полной наглядности, но не менее конкретно он происходит и у нас. Мы ведь тоже «берем себя в руки», скрываемся под маской безразличия проявляем «напускную веселость».

И притворством неприятного оттенка это становится лишь в определенных дозах и в определенной целенаправленности.

Затем это имеет место, по существу, и при каждом нашем поступке. Мысленная «пропись» поступка всегда предшествует ему с большей или меньшей осознанностью, длительностью и отчетливостью, вплоть до сведенности на нуль при так называемых рефлекторных действиях.

В этом случае, как и всегда, у нас, вернее, у наших пра родичей была стадия совпадения в тождестве и в единовремении этих обоих этапов единого действия. То есть была стадия развития, на которой мысль и непосредственное действие едины. Правда, это относится к такому состоянию мышления, когда содержанием его является только двигательный акт. Хотя субъективный опыт в таких явлениях и недоказателен, я хочу все-таки указать, что подобное ощущение мне пришлось однажды пережить, правда, в состоянии чрезвычайно тяжелого психического регресса.

Это было в Батуми в декабре 1930 года. У меня было зверское воспаление надкостницы. Я истреблял невероятное количество недозированной хины, особенно в ночь кризиса. Наутро я был в состоянии полубеспамятства. Но каким-то «посторонним» чувством я сохранил все же впечатление о моем тогдашнем статусе.

Самое отчетливое в нем то, что подъем руки одновременно был содержанием мысли и действием. Намерение было одновременно и осуществлением. Действие – намерением.

В дальнейшем я зубы вылечил.

Если Шерешевский конкретно и отчетливо-предметно видел себя перед собой, то наше видение # менее отчетливое и более усложненное. И это происходит в большой степени потому, что в этих случаях вы не столько видите себя, сколько ощущаете себя в какой-либо ситуации, то есть вы ощущаете себя как бы моторным видением. Вы видите себя не зрением, а движением.

Ведь так примерно вы «видите» себя и во сне, то есть тоже неосознаваемом действии, только развернутом в длительный и полный процесс.

Во сне редко видишь себя разгуливающим перед собой, как на некоем экране. Во сне как будто ощущаешь себя в той картине, которая развертывается перед тобой, и вместе с тем чувствуешь себя вне ее. Видишь и слышишь себя как-то неотчетливо, иначе, чем других. Чем-

то схоже с тем, что обыкновенно одергивают окриком: «Слушай ухом, а не брюхом». Если под «брюхом» понимать «нутро», то во сне какое-то такое «нутряное» видение себя изнутри.

Это видение находится на моторной стадии. Если вы слепы и вам нужно узнать форму предмета, вы его ощупываете, если он маленький, или обходите, если он большой. В том и другом случае вы «видите» не глазами, а движением.

Известно выражение «ощупывать глазами». В этом выражении отчетливо сохранилась традиция более ранней стадии «обозрения» – моторики ощупывания.

И если для ответственного случая вы подробно планируете, обстоятельно прорисовываете линию своего действия и поведения, как бы отчетливо видя себя в будущих действиях перед «духовным» взором, то в большинстве случаев вы делаете некоторую недоводимую до отчетливой прописи-картинки частичную прикидку.

У моего отца в период его «просперити» было сорок восемь пар ботинок – на все оттенки погоды и необходимых ситуаций.

У многих бывают столь же отчетливо подобранные схемы выработанного поведения – «строного, но справедливого начальника» с одними, «рубахи-парня» с другими, «нежного семьянина» с третьими, «человека, что-то про вас знающего» с четвертыми и т.д. Выработанность поведения бывает такая, что даже не нужно вызывать соответствующее представление. Просто как бы диктуют себе «поведение № 5» и копируют себя в нужном «образе» в одно мгновение и помимо всякого осознания самого процесса, совершенно в соответствии с рефлексом слюнных желез собаки на звоночек.

Вот почему, может быть, трудно вернуть себя к ощущению полного предварительного процесса, который на первых порах вырабатывается именно так, как его и сейчас видит Шерешевский.

Если не хватает своей «прописи» и своего прообраза, ходят за чужими. Наполеон учился императорскому жесту, глядя на Тальма, Керенский – глядя на каминные статуэтки Бонапарта.

В процессе актерской игры, в процессе исполнения роли закрепляется в художественной форме именно этот феномен нашего общего поведения – авторепродукция, самовоспроизведение.

В период же построения роли идет другой процесс – образование сложнейшего синтетического сплава отражений и репродукций бесчисленных элементов, определяющих образ.

Когда актер сначала делает жест, проигрывая содержание пантомимой, а затем играет его голосом, – что он по существу, делает? Он как бы выстраивает содержание сперва в движении, затем повторяет его уже игрой голосом. Происходит буквальное вынесение в действие всего процесса становления этого действия.

На более ранних стадиях развития процесс так и протекает – целиком, развернуто. И только на более высоких ступенях, в условиях «экономной» выразительности в быту, этот процесс сведен в мгновенность. Жест уже не предшествует слову. Слово не предшествует жесту (ибо есть и такие варианты, отвечающие совершенно отчетливой разновидности выразительных проявлений). И разве только в состоянии большого аффекта процесс предстает во вполне развернутом виде

В произведении же искусства мы непременно должны иметь процесс в развернутом виде: этот древний образ мышления и образ действия закрепляется в нем определенной закономерностью форм. Закономерностью, тянущейся из глубины столетий и проходящей от актерского жеста до сложнейших структур произведений, на которые мы бегло укажем.

[...] Комизм базируется на таком отчетливом – выделенном психологическом феномене. Это признак всякого по-настоящему смешного приема.

[...] Вообще, то же, как строжайшее «правило» актерской техники, приводит наш знакомый патер Франциск Ланг, так блистательно писавший и об отказном движении (подробную выписку я приводил выше):

«Жест (игра) должен предшествовать речи. Это надо понимать так. Актер, прежде чем ответить на услышанные слова, должен игрой изобразить то, что он хочет сказать, чтобы зритель по одной игре мог тотчас понять, что происходит в душе актера и что он скажет затем словами. Например, один просит у другого, чего тот не хочет или не может исполнить: отрицательным движением он должен ему показать это прежде, чем скажет на словах, и т.п.

Это правило основано на требовании природы. Это видно из того, что во всяком разговоре слушатель замечает в себе естественное побуждение обнаружить, приятно или неприятно ему то, что он слышит, прежде чем придут ему на ум слова, которыми он сможет высказать свое внутреннее чувство. Причина этого явления заключается в том, что члены тела подвижнее в исполнении своих обязанностей относительно чувства, чем душа относительно рассудка. И легче объясниться знаком, чем словами, так как в последнем случае надо затратить больше душевных сил чем в первом. Ощущения пробуждаются направленной на них фантазией непосредственно, а слова должны сначала, так сказать, быть выработаны мыслью в мастерской чувства, пока, наконец, осознанные вполне, они смогут быть произнесены языком». (Всеволодский-Гернгросс, «История театрального образования в России», с. 34, или в полном переводе см. сборник «Старинный спектакль в России», изд. «Academia», 1923, с. 132—183).

Последнее почти дословно сходится с тем, как описывает соответствующий процесс Шерешевский. Например, при назывании по памяти пятидесяти запоминаемых цифр он делает задержки перед тем, как каждую из них назвать. Не «почему-либо» он помнит их спонтанно и непосредственно, а потому, что он запоминает их осязательно, предметно. Он видит их вещно, и время уходит на то, чтобы их переложить на общеупотребительный язык # подобрать к ним их общепринятые названия. Так, например, восьмерка существует у него в памяти как предмет, в котором один кружок поставлен на другой (8). Время, хотя и очень короткое, уходит тем не менее на то, чтобы подобрать к ним соответствующее слово «восемь», обозначающее эту фигуру как цифру. (Из записи моей беседы с ним от 6 октября 1933 года).

Самое разительное, что этой закономерностью определяются не только игра или частные реплики и даже не только определенные элементы структуры драмы, но и форма спектакля в целом.

Можно ли привести пример, когда спектакль, играемый словами, текстом и всем прочим, сперва проигрывается пантомимой?

С места. «Гамлет»

– Не только «Гамлет», но весь елизаветинский театр отличался тем, что в спектакле в качестве предварительного действия проигрывалось пантомимически краткое содержание драмы.

Вы вспомнили «Гамлета» потому, что эта традиция показана внутри самой трагедии, когда дело касается представления спектакля внутри спектакля.

Проблема психологических предпосылок к возникновению подобной техники долго мучила меня. И, собственно говоря только после того, что Шерешевский рассказал мне о том, как он преодолевал свою непосредственность, мне стало отчетливо ясно, как глубоко заложены эти предпосылочные элементы, причем, сколько бы это нам ни казалось непонятным или смешным, как некое *reductio ad absurdum* явления, в основе своей вполне психологически закономерного, следует твердо помнить, что для уровня развития елизаветинской аудитории это работало совершенно нормально.

Здесь любопытно было бы проследить, как эта «общечеловеческая» предпосылка человеческого поведения по-разному реализуется на театре в зависимости от тех социальных условий, в которых ей приходится проявляться,

[...] Психологическая действенность и глубокая органическая ее обоснованность # слишком ценные факторы впечатления.

[...] Само же явление филогенеза и онтогенеза, как таковое, имеет очень широкое приложение. Имеет место оно и в произведениях искусства # в том отношении, что развертывающаяся структура произведения искусства повторяет собой процесс возникновения и становления произведения, как такового.

Это особенно отчетливо относится к тем фундаментальным структурным особенностям произведений, которые базируются на общих психологических законах.

[...] Мы сейчас сделаем опыт разворачивания и амплификации некоей единицы, некоей клеточки содержания, развивая ее в целую сцену. Но исходной клеточкой подобного же процесса часто может оказаться другая клетка – клеточка формы, то есть будет налицо тот случай, когда первым импульсом к созданию вещи явится не теза, которую вы хотите воплотить, а некоторый клубок чувственных восприятий. Этот клубок затем начинает развиваться, разделяться и разрабатываться в вещь. Это чаще бывает не в тех случаях, когда творит общественно сознательный художник, художник-борец, а в тех случаях, когда художник не ставит себе подобных задач, но творит «вольно», как художник прежде всего. При этом он, как представитель своего класса, хотя бы и «невольно», но неизбежно выражает в произведении установки своего класса, вернее, той общественной группы, к которой примыкает, часто вне собственного признания и вне зависимости от биологически-паспортной или сословной своей предопределенности.

[...] В этапах самого творческого процесса мы узнаем то же самое, что видим в уже готовой форме произведения: сконцентрированное предначертание и полный разворот его в дальнейшем.

И, с другой стороны, не осознанный еще комплекс социально отраженных восприятий лихорадочно ищет своего «включателя» – какой-то такой один простейший образ, знак, через который этот комплекс может излиться во всей полноте и во всю ширь.

Вот где реальная предпосылка к завету великого старца Леонардо да Винчи своим ученикам – всматриваться в пятна сырости на стене или в смутные очертания облаков. И в них находить мотив к живописным образам будущих произведений. Не мотивы и содержание находить в них, но нащупывать возможный образ, за который может зацепиться весь хаос еще не высказанных содержаний, бушующих в подлинно живом авторе. Отсюда проистекает и то, что в каждом пятне сырости разные люди видят разные образы: они вписывают в этот зрительный предлог свою тему, видя в нем свое содержание.

[...] Рыскаешь с армией ассистентов по разным уголкам, среди встречных сотен лиц стараешься найти именно ту ноту звучания физиогномического выражения, которую на основе изучения материалов уловил в историческом или классовом событии.

[...] Как видим, сверху и донизу закономерность созидательного процесса и закономерность строения его результата # художественной формы # одна и та же.

[...] Вы упускаете из виду, что это детали, работающие так, чтобы дело никак не доходило до зрительской формулировки, до осознанного учета зрителем значимости этой детали.

[...] Деталь эта должна быть подана так, чтобы зритель ее заметил, но недоформулировал

[...] Это область полувидения. тот случай, когда действие регистрируется оптически, но во всей полноте своей гностической значимости не воспринимается.

Это может показаться неожиданным, а между тем известно, что наше оптическое зрение и наше видение гностическое, то есть познающее и регистрирующееся сознанием, гораздо самостоятельнее и разобщеннее, чем нам это может показаться.

[...] То, что мы говорили здесь о «полувидении» в формах композиции, чрезвычайно близко феноменам видения, прослеженным Петцлем.

Оптически, чисто зрительно какое-либо действие уложилось в сознании, но познавательной обработке, введению в систему осознания оно может быть еще и не подвергнуто. В гностическую сферу введен элемент его основной сюжетной содержательности. Но оптическая энграмма не пропадает. Она удерживается где-то в границах промежуточной области между обеими сферами и при вступлении основного мотива содержания, для которого она работала провозвестником, форшлагом, подхватывается и определяет этот элемент не как чужой и невероятный, но как «предвиденный», хотя и неосознанный.

В этом корень убедительности и неубедительности действия. Неубедительным нам кажется явление или показ его, когда нет всей предварительной подготовки и когда не было невинно подсказано несколько раз то, что в конце совершится целиком, во всей полноте.

Совершенно то же происходит во всех областях композиции. Возьмем, например, классическую диагональ саней в композиции суриковской «Боярыни Морозовой».

В хорошей книге, посвященной этой картине, Виктор Никольский³² подробно описывает, как непосредственность этой важнейшей для эффекта линии «разверстана» по ряду «диагоналеобразных» элементов, участвующих в картине.

Он заканчивает анализ так:

«Необходимость именно диагонального строя в композиции в данном случае представляется достаточно очевидной. Без диагонального строения было бы очень затруднительно создать в картине ту глубину, которая необходима для передачи движения саней и самой толпы. Правда, эти сани даны художником в ракурсе – в форме, наиболее четко передающей движение. Но одного этого ракурса, как мы знаем, было недостаточно для передачи движения, которое усиливается именно диагональным строением композиции – строем настолько органическим, что именно сани, именно правый их саноотвод составляет существеннейшую часть той диагонали, по которой построена вся картина.

Вот почему Суриков и выявил в картине с такой четкостью эту часть основного стержня композиции. Он как бы показывает зрителю секрет композиционного строения картины, но показывает так искусно, что зритель и видит и **не видит его в одно и то же время**³³. Именно эта диагональ и усиливала динамику саней, втягивала их вглубь картины, создавая иллюзию [...] необходимого пространства...» (В.Никольский, С. 67— 68).

Если таково положение в одном композиционном звене, то совершенно то же мы можем найти и в самой серьезной части композиции, в строении сюжета и содержании вещи в целом.

Кроме непосредственно видимого сюжета во многих произведениях имеет место еще вторичное углубленное содержание. И обычно основное «захватывание зрителя» тематикой идет как раз по этой «неназванной» линии.

Так, например, в «Потемкине» эмоции зрителя захвачены не только сюжетными перипетиями мятежного броненосца, но основной, «неназванной» линией – темой коллективизма, на которой, в конечном счете, базируется фильм.

Обычно эта вторая, подпочвенная и, по существу, основная тема является каким-либо большим обобщением, большой идеей, и сила ее в том, что она «стихийно» сквозит через частное ситуационное представление той же темы.

[...] У нас действие не приобрело еще той интенсивности, чтобы прямо вылиться в поступки. Но в самом законе строения уже соблюдена характеристика основного психологического мотива. В данном случае – колебания.

³² В.Никольский. Творческие процессы В.И.Сурикова. «Всекохудожник», 1934.

³³ Выделено С.Эйзенштейном.

Снова на маленьком конкретном случае мы столкнулись с явлением громадной важности: мотив содержания может играть не только сюжетом – мотив может играть законом построения, структуры вещи.

[...] «Дух» – общий физиогномический облик искомого лица, общая закономерность его строения.

[...] Актер и типаж находятся в таком же поступательном единстве и качественном противопоставлении, как образ и понятие. Это сравнение идет гораздо глубже простой внешней аналогии.

[...] Категорически отвергая смысловую неподвижную иероглифику выразительных линий, я отнюдь не думаю заводить вам здесь неподвижную иероглифику классифицированных черт лица: «Такой-то признак на лице говорит о том-то».

Во-первых, ни один признак безотносительно от других, сам по себе еще ничего не «обозначает» – закон контекста верен и здесь. Во-вторых, ассоциация возникает потому, что данные черты характера чаще других совпадают с наличием данных признаков. Но условность этих «со-признаков», конечно, столь велика, подвергнута стольким случайностям социального, наследственного и вегетативного порядка, что в жесткие рамки нерушимой классификации «словаря» их загнать, конечно, трудно и не до конца правильно.

Когда это делает наука # это всегда спорно, будет ли это Лафатер XVIII или Кречмер XX века.

Уже Гегель разделялся с мертвой «систематикой» физиогномистов как наукой «абсолютного знания»: «На этом основании справедливо оставлено преувеличенное внимание к физиогномике, возникшее тогда, когда ею пускал пыль в глаза Лафатер и от нее ожидали всевозможных успехов в хваленом знании человека. Гораздо лучше можно узнать человека по его поступкам, чем по наружности. Даже язык может служить в такой же мере для утаивания, как и для обнаружения человеческих мыслей...».

Я не берусь научно критиковать Лафатера и Кречмера с точки зрения сущности и обоснованности их теорий. Но я не могу удержаться от того, чтобы не отметить, что они (не более, однако, чем мы в разобранных примерах) верны в одном. Они верны если не научно, «по существу», то несомненно – «физиогномически». В их классификации «сбегаются» наиболее частые физиогномические восприятия. И... чудесно! Ведь подбирая облик или типаж, мы же не стараемся создать атлас обликов из естественной истории человеческих пороков и добродетелей... Мы стараемся как раз вызвать в зрителе реакцию на физиогномические черты явления...

Вполне естественно, что, подходя к лицу (и облику персонажа), мы ищем в нем в основном соответствия не научным обоснованиям характерологии, а прежде всего... физиогномическому эффекту, причем еще такому, на который откликнется максимальное число носителей соответствующего физиогномического опыта.

Но, раз так, # примат социального здесь совершенно очевиден. Нас занимают не объективные «в себе» образы и данности, а прежде всего комплекс физиогномического восприятия определенной классовой аудитории. Поэтому и опыты – от Лафатера до Кречмера # в разрезе художественного их подсобного использования никак не противоречат разумности их привлечения в нашей работе. Их книги # прежде всего коллекторы опыта физиогномического реагирования максимального числа людей на определенные признаки. В таком плане никакого вреда в них нет. Научно не приемлемыми для нас делают их отрыв от условий социального формирования облика в самом возникновении той или иной характерной структуры, снижение роли деятельности в соответствующей социальной среде и условий труда в изменении этой «метафизической» априорной заданности и тд. Но как материал некоей систематизации физиогномических эффектов восприятия они, конечно, допустимы.

По линии образной и эмоциональной труды физиогномистов нам пригодны как материал эмпирики и статистики вне их научных или наукообразных построений и обобщений. Они пригодны нам как... поэтические антологии. И, собственно говоря, хотелось бы сказать о Кречмере, что в своей системе он, скорее, выступает не как ученый, а как художник. Во всяком случае # не менее. Свои эмоционально-ассоциативные реакции на определенную видимость и ощущение людей он собрал не в поэму, а в наукообразную систему. Его система как бы служит средством оформления определенного комплекса эмоциональных восприятий. А сколько у Фрейда субъективно-эмоционального под видом объективно-научного! У них попадаются зерна объективной системы, блистательное многообразие подлинных фактов. Они частично помогают познанию. Ну так что же! Ведь в произведении искусства есть элементы факта, объективной истины. И произведение искусства есть тоже в некоторой своей части средство познать объективную действительность. Эта же группа ученых – «наукообразных» – прокладывает соединительный мост между качественно полярными точками – искусствами и науками. Но и в этих пределах их «системы», как и большая часть книг о выражении характеров, конечно, в основном узкобиологичны. И если многое в них правильно замечено и «всеобщее», то, конечно, лишь потому, что анатомио-физиологическая составляющая вообще широко всеобща. Но никак не исчерпывающа и крайне относительна. Если же привлечь к физиогномической оценке, как полагается, весь социальный комплекс воспринимающей аудитории – на долю этих «систематиков» остается очень немногое.

[...] Если, с одной стороны, мы видим, как относительно чтение даже комплексных выразительных явлений, то, с другой стороны, никак не следует отрицать и того, что под рядом физических признаков «характерности» есть и вполне эволюционно обоснованные основания к подобным предположениям. И здесь мы снова и в последний раз скажем о подбородке.

Как ни странно это будет казаться после всех наших оговорок, но ко всем нашим рассуждениям о подбородке есть, однако, и анатомические если не предпосылки, то некоторые подтверждающие обоснования,

[...] Как видите, даже по линии мускульно-анатомических предпосылок в пользу нашего квадратного подбородка есть целый ряд достаточных подтверждений и оснований. «Физиогномическая» расценка оказывается совсем уж не такой необоснованной и висящей в воздухе.

Мимоходом не забудем отметить, что в эмбриональной стадии у человека нижняя челюсть не многим превышает объем рыбьего подбородка.

Говоря о квадратном подбородке «волевого типа», мы этим никак еще не даем ни окончательного уточнения, ни полного определения облика. Сюда укладывается по меньшей мере двадцать, если не сорок типовых разновидностей.

Представьте себе все оттенки между хотя бы такими двумя крайними признаками одного и того же массива челюсти, как квадратная большого размера или округлая. Сколько оттенков и какие нюансы здесь возможны!

Есть волевой тип, тянущий в сторону упрямства. И у него подбородок разрастается на всю дугу нижней челюсти «челюсть ниже колен!»). Но упрямство, в свою очередь, есть одна из крайностей, внутри которой снова имеется любое количество разновидностей.

Ведь упрямство как таковое может быть глубоко различным – тупой неповоротливостью на одном полюсе и на другом – концентрированностью на одной какой-либо проблеме, изобретении, реализации плана. Для различения этих двух разновидностей «упрямства» одной челюсти с любым контурным очертанием может уже не хватить. И не зря. Это уже компоненты, кочующие по другим центрам становления человека. В частности, для выражения второго случая пришлось бы подняться в верхние этажи лица. И, пожалуй, решающим в различении обеих разновидностей (при одной челюстной основе) оказались бы верхние части лица – сильно развитые костные выступы над глазами и главным образом лоб. Это бы смягчило, уравнесило размеры челюсти. Показало бы, что не на одной физической силе их базируется упрямство,

переходящее в упорство. При той же челюсти скошенный низкий лоб наводил бы на совсем иные представления. Есть ли под этим основание? Совершенно также несомненно и так же относительно. Верное в очень общих положениях, оно, конечно, сразу становится смешным, так только становится френологической картой черепа с рассадкой умственных способностей по бугоркам черепной коробки. Объем и скос черепа наводят на предположение большого мозга. Эволюционно оно так и подтверждается.

[...] Но в общем же и целом все время помните; решающим для нас является отнюдь не паспортизация признака и его документальное наличие, а его физиогномически образное звучание. Звучание, отвечающее восприятию наибольшего количества членов классово воспринимающей аудитории.

[...] Ни один признак сам по себе никакой определяющей роли еще не несет. Ни физиогномически, ни образно. Наши характеристики от линии «приметных» перечислений будут отличаться еще и физиогномическими обобщениями общей выразительности, общего физиогномического выражения облика.

[...] Но тут надо иметь в виду, что помимо изобразительного света, то есть фонаря, который зажигают на сцене, свечей, которые вносят, костров, которые разгораются, – есть еще целый ряд возможных световых воздействий, «изобразительно» не локализуемых. Технически это свет рампы, свет софитов, подвесных или выносных, всякие «бережки» и пр. с меняющимся характером света.

В большинстве случаев они только вторят натуралистическому поводу на сцене, прибавляя степень освещенности при появлении свечи или включая «красный» рубильник при пожаре. Самые же интересные возможности сценического света не протокольные, не «изобразительные», а образные: передача его средствами эмоциональной нюансировки самого содержания действия. Этот свет будет столь же сюжетен в своей основе, хотя и не «анекдотичен» по внешности. Он войдет в число тех выразительных средств, которые воздействуют на зрителя, но не осознаются им.

[...] Может быть, тут не вредно еще раз вспомнить этапы процесса воплощения спектакля. Тем более что им можно дать здесь вырасти до размеров принципиальной формулировки в отношении существующих и утверждающихся систем воспитания и игры актера.

Вспомним, как мы находили разрешение любого момента в нашем построении. Я предлагал вам:

- 1) остро ощутить содержание ситуации;
- 2) остро представить себе эту ситуацию;
- 3) в этом абрисном и недифференцированном представлении:
 - а) разобраться в деталях и
 - б) найти закономерность внутри этого представления (для этого мы обычно разводили дело к двум крайностям и, отталкиваясь от обеих, приходили к нужному нам решению, чаще всего включавшему принципиальные элементы обоих полярных разрешений);
- 4) эту основную закономерность мы брали за основу построения – за «закон строения», то есть за основу формы разрешения, и старались, чтобы это выражение содержания было бы воплощено нашими средствами до конца.

Этого мы достигали, идя с двух концов, пользуясь все время материалом из запаса нашего личного («пережитого») и благоприобретенного («вычитанного») опыта, мы из многообразия возможного выбирали то, что наиболее выражает наше содержание. И в оформлении соподчиняли его с общей вырабатывающейся композиционной закономерностью.

Так мы поступали все время со сценическим построением на любом этапе оформления # будь то декорации, мизансцена, облик действующего лица, наконец, даже самый образ действующего лица и т.д.

С того момента, как нам удавалось остро ощутить – «почувствовать» ситуацию, состояние действующего лица, нам уже сравнительно легко было на втором этапе увидеть перед собой то, что нам было нужно, хотя еще и абрисно, неотчетливо, контурно, но уже с совершенно точным ощущением звучания его.

Если вы еще не могли точно прорисовать детали того, что вам представилось, вы уже с успехом могли отвергнуть любую неподходящую деталь (негативное утверждение), остро ощущая ее асинхронность вашему представлению.

Затем начинался процесс уточнения. Он представлял трудности лишь постольку, поскольку не хватало конкретного запаса знаний. Потому что вы уточняли и достраивали облик или линию перехода, опираясь на элементы вашего запаса опыта (или отталкиваясь от него). Для этого вам приходилось глубоко черпать из памяти и из фонда культурного наследия, которым вы располагали.

Оставался последний этап «естественного отбора». Отбора элементов в условиях определяющего хода всего нашего действия, его общих закономерностей, а также предшествующих и последующих построений. Процесс сводился к тому, что с момента острого ощущения и первого абрисного представления мы шли последовательными этапами все сужающегося кольца отбора и выбора каждый раз исходя из специфики общего построения и специфики той части его, которая включает наш объект разрешения в данный момент.

Гибкое управление запасом опыта, постоянное снабжение практики конкретными данными из его фонда и целенаправленный ответственный отбор из него применительно к каждому требованию – вот к чему сводилось все время содержание нашей работы.

Иногда это требовало хорошей ориентированности в пластическом выражении линий. Иногда – кое-каких познаний из области психологии. Иногда # кое-какого опыта по обликам определенных социальных группировок и т.д.

Так или иначе, мы все время касались фонда нашего опыта и раскрывали, лишь, каким многообразным он должен быть для грамотного разрешения хотя бы такого малого и простого эпизода, как наш.

В основном же и главным требовался и требуется опыт... эмоциональный: отчетливая способность остро ощущать.

Основные затруднения стояли перед вами именно на этом пути. Стоило раз правильно ощутить # и дальнейшее уже шло сравнительно легко. При достаточном запасе практического опыта жизни и опыта оформления техника его не представит чрезмерной трудности.

Но как обстоит дело с этим первым этапом – с умением правильно «ощутить»? Причем ощущение здесь не какое-либо «общечеловеческое», ощущение так же социально и классово обусловлено, как любое движение или проявление нашей психики.

Мы уже неоднократно говорили и об этом. О необходимости уметь перевести язык логики на язык чувств. Уметь выразить мысль, логику содержания строем чувственного мышления.

Когда мы не знали, как быть дальше, как конкретно разрешать какое-нибудь положение, – к какому приему мы прибегали немедленно? Мы старались, пусть коряво, пусть «поэтически» мало удачно, пусть никак не литературно, но тем не менее образно «обозвать» то, что мы задавали себе логической формулировкой.

Называя явления образно, мы переводили определение явления с формулировки логического мышления на рельсы мышления чувственного. Закономерность, закрепленная внутри образа в тех случаях, когда он адекватно выражал то, чего мы добивались, – служила нам исходным указанием для оформления. Дальше все шло благополучно.

Значит, режиссеру (и актеру) требуется умение выражать содержание средствами не только логическими, но еще и средствами чувственного мышления. Мало того – нужно уметь при любом задании перескальзывать из одного в другое. Погружать формулировку в область

чувственного мышления и представления. Но в то же время не давать ей уплыть от строгой ответственности логически сформулированной идеологической тезы содержания и его требований.

Мало того # процесс должен быть сквозным, целиком выражаясь и двигаясь обоими ходами мышления неразрывно, в их взаимном проникании.

Те этапы, которые мы здесь описали, срисовав в деталях процесс становления выдумки от первой вспышки до оформления, суть лишь переходные стадии одного и того же процесса «кристаллизации» (слово Стендаля), от момента «захвата» темой до готового оформленного произведения.

На первом этапе – упор на чувственное содержание захватившего нас задания; на втором этот разливающийся поток полуконкретных образов и видений берется в берега логического анализа и отбора, одевается набережными и шлюзами, чтобы, наконец, стройно сочетая мощь чувственного тока с его целевой и до конца рассчитанной направленностью, мчать идеологический закал в сознание зрителя.

Процесс развертывающегося спектакля или сцены несет в себе эти пронизывающие друг друга элементы – отчетливость формулировки, сквозящей через чувственные формы её выражения.

Совершенно так же в самой форме спектакля сквозь конкретную непосредственность происходящего все время сквозит закон строения, формулирующий тематическую подоплеку действия.

[...] Есть полное основание предположить, что и в методах истолкования творческих процессов, а также в методах обучения творческим процессам отдельные фазы этих процессов должны были бы закрепляться исторически сменяющимися «системами».

[...] Речь идет о пласте театральной культуры так называемого «нутра» и о пласте театральной культуры так называемой «внешней формы». Оба названия, конечно, обывательски-обиходно вульгаризированы. Но в основе, поскольку «глас народа # глас божий», эти клички, к тому же бросаемые друг другу и самими оппонентами, правильно отмечают специфические крены обоих учений.

Систематизация принципов первого и некоторое приведение их в «систему» выпали на долю К.С.Станиславского, вернее, тех, кто от его имени говорит и их формулирует. В этом, быть может, и немалая доля неотчетливости – ученики обычно гораздо нетерпимее и уже учителей.

Неписаная систематизация, но громадный набор образцов и достижений и известная систематика работы для второй тенденции воплотились в театре им. В.Э.Мейерхольда.

[...] Школы «нутряные» и школы «конструктивные» (чтобы не называть имен) находятся не в «метафизическом», а естественном этапном противопоставлении. Причем каждая в системе своей и в методах поэтапно отвечает определенной фазе в развитии мышления, не только художественного, но и мышления вообще.

[...] В едином процессе становления спектаклей школа «нутра» останавливается на том творческом этапе реализации, с которого начинает свой сознательный процесс школа «внешней формы». Это отнюдь не так странно.

Первая группа вполне удовлетворяется, когда она до конца овладеет темой средствами чувственного мышления. Две- три поправки на решающие моменты жеста. Но основное готово. Его уже можно нести публике. Период «внутренний», «за столом» несоизмерим по длительности и значительности с репетиционным периодом на фактическом плацдарме композиции сценического действия – на сцене.

(Иногда на всем своем протяжении такой спектакль «застольным» и остается. Например, «Мертвые души» # вплоть до последних картин, для которых, по существу, в постановке МХАТ площадка сцены просто не нужна.)

Вторая группа после ряда беглых замечаний и общего обмена мнениями вокруг стола начинает последовательную конструктивную работу на площадке. С железной логикой выстраивает ситуацию, находит ей формы пластического воплощения и пр. и пр.

Перед рядовым «прозелитом» той или иной системы процессы творчества такими и предстают, кажутся исчерпанными. Но совершенно при этом упускается из виду одно важнейшее обстоятельство. А именно то, что мастер одной или другой школы проделывает полный процесс в обеих фазах. (Потому и результат, включающий диалектически обе стороны противоречия, стопроцентно благополучен в обоих случаях.)

Вся беда в том, что мастер оговаривает, подчеркивает и обращает внимание лишь на ту фазу творческого процесса, которая ему теоретически дорога. Принимая вторую за... очевидную, за неизбежно сопутствующую, за не заслуживающую внимания.

[...] В своей эстетике обе системы держат по клоку истины.

[...] Возвращаюсь к рассмотрению кажущейся односторонности употребляемых ныне систем.

[...] Этот ухват «зерна», основной чувственной цельности всего будущего развивающегося построения в этой эмоциональной клеточке ощущения, и есть то нужнейшее и необходимейшее, из чего и разворачивается «конструкция».

[...] Правильный показ есть не подсовывание ранее выдуманного, а есть акт нахождения сценического разрешения. Из описания он становится показом в условиях предельного представления того, что хочешь сообщить другому.

[...] Но здесь в создании образа участвуешь весь целиком. Думаешь всей полнотой своего «я».

Еще Золя кричал: «Кто сказал, что думают одним мозгом!.. – Всем телом думаешь».

[...] Но что происходит в первой школе? Нет, конкретизирующееся ощущение и представление не находят сразу же возможности полной экспансии. Наоборот: оно искусственно удерживается в пределах тех средств, которыми можно работать и проявлять себя, находясь в сидячем положении около стола. Не мудрено поэтому, что эстетика выразительных средств в Художественном театре делает упор на два «решающих» средства # интонацию и глаза. Игнорируются жест, движение и воздействие сценическим размещением и перемещением.

[...] Как творческий акт, как творческий процесс, «застольный» метод есть метод односторонний, ущербленный. Какой-то ложный биологизм лежит в прообразе всех выражений, с ним связанных, # всех этих «ношений», «вызреваний», этих «незримых лотосов» произрастания зерна роли внутри себя и т.д.

[...] Творчество в процессе мизансцены, во всем богатстве реального движения, перемещения в пространстве # вот та обстановка, в которой ищется, примеряется, пробуется, обретается и находится полнота разрешения.

Незабываемый вбег Шаляпина в «Борисе Годунове» # «Чур, дитя!» – невозможно сочинить за столом. Тут столько же фантазии мысли, сколько и выдумки рук и ног. «За них» не сочинить этих бесподобных движений. Они ими сочиняются. Выскиваются. Выбираются.

Мизансцена не есть «перенос» геометрических чертежиков на площадку сцены. Мизансцена # это акт всестороннего воплощения идеи и замысла сцены в конкретное действие.

[...] «Перенос» мизансцены как раз имеет место при «застольном» методе.

[...] Отсюда и избегание пространственного построения. Отсюда и боязнь пространства.

[...] «Сценический конструктивизм, чаще всего иначе понимающий творческий процесс, также односторонне не прав и никогда верного тона, звучания и выражения не приобретает, если он занят пространственным танцем и сменой пластических поз там, где нужна страстная и напоенная чувством игра.

[...] Актер получает готовый результат, который ему предлагается воспроизвести. Но актер не снабжен процессом прихода к этому результату. Он лишен показа или указаний к приходу в этот нужный результат.

«Левый» режиссер # неисправимый эгоист. И он крайне переоценивает своего актера. Он разрешил для себя и на себе эту задачу, и ему дело кажется очевидным. Его нервирует, злит, как же другой не видит этого. Не понимает. Не улавливает.

Я никогда не работал сам по «системе» Станиславского, но мне совершенно отчетливо и понятно в ней одно: «система» прежде всего направлена к воспитанию этой способности «вступать» в чувственное мышление, в переживание, в ощущение. Она разработала большой фонд тренировочно-воспитательных приемов, помогающих овладеть чувственным мышлением, в него «погружаться».

И в своем основном репетиционном периоде она целым рядом методических приемов способствует этому переводу формулировок содержания на язык чувственного мышления.

Но не забудем, что ведь есть еще мышление «всем существом» – нелокализованное мышление.

Актер воспитывается в течение определенного процесса. Звено за звеном выстраивается перед ним роль, он в нее вступает и сперва на медленном самоощущении проходит процесс становления роли на себе.

До сих пор дело обстоит благополучно и блестяще: в подведении актера к частному решению и в подведении человека к овладению чувственным мышлением «система» Станиславского несомненно снабжает его громадными возможностями. Но, достигнув этого, систематика останавливается. Забывая, вернее, не осознавая, что это есть первая половина процесса, представители «системы» гипертрофируют ее. Они считают этот этап исчерпывающим.

Настоящая искренность, владение неподдельной интонацией подлинного чувства и пр. # все достижения пропадают в хаосе скомканной мизансцены, сбивчивой к неотчетливой жестикуляции. Ритмическая отточенность сцены расплывается из-за неучета временного строя. Стихотворный ритм и музыкальный строй текста расплываются в неотчеканенность «говора». Театр клеймят ярлыком «внутренней техники».

Лишенная этапа дальнейшего разрастания роли и обнаружения ее вовне, методика имеет опасность обращения против себя же. Пример: прекрасным средством для обретения всепронизывающей одержимости темой может служить воспитание концентрации. Мы имели случай не раз убеждаться, как правильное разрешение насквозь пронизано тематической структурой. Единая тематическая линия звенит через все многообразие материала, попадающего в сферу его действия.

Воспитание подобной одержимости, воспитание умения видеть все и всяческие явления оформленными в тематическом единстве нам крайне нужно.

В арсенале методики «системы» Станиславского имеется раздел, помогающий этому, # мечтания.

Я думаю, что в основе это очень правильный воспитательный прием.

[...] Таким образом, мечтание имеет целью приведение к основной мысли, к основной теме. Оно имеет смысл в воспитании единства мысли и содержания во всем многообразии его преломлений через изобретаемые ситуации, положения и прочее.

Между тем у многих преподавателей «системы» вместо этого появляется нечто совсем другое. Они растекаются в две крайности. С одной стороны, эти мечтания становятся мечтательством. То есть из средства центрирования помыслов, мыслей и чувств вокруг одной темы с постоянным к ней возвращением, со сживанием с ней они становятся самоцелью, плаванием по всяческим извилинам, возникающим «в связи» и «по поводу». С децентрализующим эффектом.

Если частично и получается пронизанность единой темой, то крайне нерационально: какой-то утилитарный малый процент из невероятного объема ненужного. Крайне нецелесообразная дистилляция.

[...] Перегиб «мечтаний» по этой линии очень возможен. Недаром многие сторонники «системы», хотя никак не основоположники ее, имеют и имели такую отчетливую склонность и близость к оккультизму теософии и т.п. Близость методологии. И, конечно, общность концепции.

Где же основы этих возможных уходов от правильного в себе, уместного, резонного и рационального – в иррациональное и нерезонное?

Причину мы уже указали. Она состоит в том, что процессу конкретизации роли или постановки не дают своевременно и органически переливаться и перерастать в свой следующий этап становления.

К этому прибавляется то, что мечтанию, оторванному от конкретности действенного воплощения и приложения к совершенно конкретным элементам, подлежащим оформлению, мечтанию только и остается или растекаться по древу фантазии без берегов и границ, или впадать в «медитации», ведущие не к конкретному миру, а в далекие «духовные» абстракции!

Концентрация на мысли, на основном содержании темы # обязательна. Приведение себя в состояние одержимости # непременно.

Но это # не концентрация Калиостро на световом блике хрустального графина, или христианского экстастика на букве Священного писания, или индусского аскета на созерцании своего пупа. Концентрация должна быть не уводящей мысль и идею от всякого конкретного воплощения, в пустую абстракцию. Это должна быть концентрация, немедленно же устремляющаяся во всю ширь: чтобы проникнуть во всю окружающую реальность – оформляя и преображая ее под знаком своей ведущей мысли, своей идеи.

Это должна быть концентрация на конкретном «делании», на конкретном «производстве» произведения.

Не диван мечтателя Обломова. Не коврик курильщика гашиша. Не столп столпника или циновка йога.

Это конкретизация, направленная в реальность и в реальности еще более спружинивающаяся и неумолимо заостряющаяся.

Прекрасно упражнение на так называемое публичное одиночество. На умение выключать себя из окружающего. Но оно хорошо только в известных пределах.

Несколько лет тому назад мне пришлось держать в руках серьезный академический учебник на немецком языке. Учебник «оккультной практики». Со всей педантичностью немецких учебников он был разделен и разделан на параграфы и номера упражнений. На первых страницах стояли и упражнения на внимание. И упражнения на концентрацию, и – публичное одиночество. Так же педантично последние параграфы трактовали о... левитации, то есть о подъеме на воздух одним концентрированным пожеланием.

Где-то на середине книги происходил сдвиг из объективно полезного и воспитательного в бред субъективных интроспективных озарений и смешения реального с бредовым.

Возгонка всех этих крайне разумных воспитательных методов и средств на степень самодельного может привести совсем не в ту сторону. И из предельного реального владения собой это может уводить в область оторванных от реальности и жизни бесконтрольно трансовых состояний.

Повторяю, «система» Станиславского # хранилище ценнейших приемов и методов воспитания и тренажа в овладении чувственным мышлением, и многое может быть почерпнуто из «системы» с величайшей пользой.

Хотите – называйте это «внутренней техникой», но помните, что это не всеобъемлющее и никак не исчерпывающее.

Это техника только одного, самого первоначального (хоть и крайне важного) этапа. Ведь «внешняя» техника – лишь этап в отношении «внутренней». Как «внутренняя» – лишь этап по линии внешней. Разрыв между ними и противопоставление «внутренней техники» и «техники внешней», методологически безграмотны и фактически неверны. Они лишь могут быть этапами в обработке роли.

Как мы видели – диспропорциональными по длительности и по придаваемому значению в обоих случаях. С гипертрофией излюбленного этапа в каждом из случаев.

Но служить направленческим *credo* они никак не могут.

Я думаю, пришел момент поставить системы «конструктивные» и «внутренние» в нормально осознанное положение поэтапного сотрудничества в одном процессе становления образа – будь то в роли актера, будь то в композиции режиссера.

Неисчерпаемый опыт воспитания и отработки частного задания в пределах чувственного мышления несет одно крыло культуры театра. Не меньше в области композиции, пластической культуры, культуры ритма и формы несет второе крыло. И не в противопоставлении или сшибании они сейчас нужны пролетариату, выстраивающему свою линию зрелищной культуры, а в одинаковом использовании. Во взаимном проникновении этих «непримиримостей» в снятом виде. В отчетливом осознании каждой частности и точного места каждой из них по всем фазам единого и цельного процесса.

[...] Мы уже неоднократно указывали, что если мы имеем дело с каким-либо случаем образного оформления, то этот нынешний прием художественной формы когда-то, на определенном этапе развития общества, являлся пределом... «логического» мышления (так что в том социальном периоде, когда мышление было еще пралогическим, подобное построение служило бы нормой поведения).

[...] Комическое, наравне с серьезным, базируется на системе ранних – чувственных форм мышления.

[...] Вы представили дело «наоборот». Оно и резонно. Было серьезно – надо представить смешным. Смешное – «наоборот» от серьезного.

[...] Непосредственно таким внезапным, на мгновение, раскрепощением от установленных моральных норм поведения (в этом, кстати, Фрейд видит основной эффект и воздействие остроты, однако очевидно, что это только одно из частных и относительных условий, но никак не основное).

[...] Остроумие же работает на том, что нарочито совмещает обе несовместимые крайности. Оно заставляет сознание сегодняшнего уровня вести себя сознанием периода черт знает на сколько отставшего. Но при этом удерживает все признаки и все знания, свойственные сегодняшнему уровню (вне этого условия мы имели бы вместо юмора простое погружение в беспросветный мрак первичных представлений того типа, в котором держат сознание религия и мистика, при наличии же только его мы имели бы несчастного филистера, никак не способного «понять» смешное). К этому направлены приемы умышленной обработки воспринимающего сознания зрителя или читателя, когда мы ставим себе задачей насмешить его. В условия именно такого соотношения представлений сверстывается стечение обстоятельств, когда мы сталкиваемся с произвольным комическим положением.

Стало быть, комические построения этого типа направлены на то, чтобы одновременно включить атавистический тип представления и столь же остро сегодняшний уровень сознания.

[...] Действительно, по какой же иной причине во все времена и эпохи сотни тысяч зрителей во всех концах земного шара находят интерес в одном и том же канатном плясуне или в жонглере – этом зеркальном отображении балансера. И это происходит, в отличие от прочих видов искусств, всем многообразием сменяющихся идеологий и стилей вторящих зигзагам «графика развития» социальных формаций?!

Почему так общечеловечен эффект этого «бессюжетного», «беспредметного» номера?!

[...] Дело в том, что номер этот работает на одной эмоции, действительно общей всему... человечеству. И будущий король, и будущий пролетарий, и будущий буржуа, и будущий социал-демократ на стадии колыбели ищут физического равновесия. И комплекс этих ощущений в детском возрасте громадного впечатляющего воздействия вновь и вновь включается, когда перед до конца захваченным зрителем, как некая мистерия, проходит не великий образец трагического искусства, а странный, вне логики здравого смысла, акт человека, десять минут играющего на том, чтобы завоевать ту вертикальную стойку, которую мы все «носим при себе»!!!

Может показаться странным, что мы приписываем такой эмоциональный захват такому сравнительно мало способному волновать нас факту, как эволюционное распрямление! Не преувеличено ли значение, которое мы ему придаем в разрезе отклика наших чувств, не говоря уже о помыслах? Думаю, что нет.

Я думаю, что в нас глухо и несформулированно, но очень интенсивно звучат отклики на то, что можно было бы назвать «пафосом истории нашего распрямления». Наличие этого вполне законно допускать в толще и гуще инстинктивных и непроизносимых эмоциональных реакций. Это вполне законно.

[...] Отчетлив фонд, на котором базируется и смех при виде взрослого, поскользнувшегося на гладком месте. Или при виде пьяного, ползающего на четвереньках. Мы имеем налицо тот же механизм формального сведения полюсов в крайних точках, как в случае взрослого, одетого ребенком, и ребенка, одетого взрослым.

[...] Как видим, закономерность смехотворности падения базируется на том же основании. Но почему оно нам кажется иным по своим основаниям? По той простой причине, что здесь объектами сличения и приравнивания служат не два явления вне воспринимающего, а один объект и в качестве пары к нему # сам воспринимающий.

Действительно, в факте наблюдаемого падения происходит в первую очередь сравнение и уравнение с самим собой: потому ли, что я сопротивляюсь лучше ветру, или потому, что я трезв, а он пьян, но я могу удержаться на ногах, а он валится. И т.п. Эта проекция на себя, это уравнение и различие с собой (он такой же, как я, но он же и не такой, как я, а «четвероногий»), # это и есть основание к тому, что кажется, будто отсутствует второй член уравнения. Тогда как этим объектом уравнительного сличения являемся мы сами. Полюсом вертикального стояния, противоположным по отношению к ползающему на четвереньках, служим мы сами, когда тверды на ногах.

На этом же базируется другой случай смешного: четвероногие, ставшие на задние лапы. Здесь то же уравнение: оно подобно мне # оно стоит на двух ногах, и оно противоположно мне – оно четвероногое. Поэтому и смехотворность возрастает с увеличением числа моментов приравнивания. Собачки на задних ногах особенно смешны, когда еще одеты в человеческий костюм. Один из самых древних сарказмов звучит на различии двуногого человека с двуногой же птицей. Сарказм гласит: «Человек – двуногое, лишенное перьев».

Вообще же это восприятие через проекцию на себя, то сличение с собой вместо сличения явлений и объектов между собой отвечает наиболее ранним этапам познания.

[...] Расширение и сжатие с приятием и быстрым выталкиванием воздуха и есть та основная картина механики смеха, которую дает любое описание. Расширение и сжатие образно закреплены в двух терминах, характеризующих пароксизмы смеха: «лопнуть со смеха» и «задышаться от смеха» (von Lachen platzen», «etouffer de rire»).

Эта схема закреплена в особом условии, сопутствующем смехотворности эффекта, а иногда и в основной композиционной закономерности некоторых частных видов смешных построений: сжатие – нагромождение ситуаций, деталей, элементов – внезапно разрешается взрывом.

Фетишизация этого обстоятельства перешла и в «философию» смешного, проповедуемую фрейдистами. Там это предвзрывное сжатие становится repression # подавлением бессо-

знательного, якобы прорывающегося толчками. Но мы знаем, что в терминологии и «системе, фрейдизма подобное высвобождение подсознательного происходит в любой деятельности, творческой прежде всего, И потому само это обстоятельство еще ничего не объясняет в сущности комического.

[...] Если, как мы видели, таков закон построения комического и такова закономерность, по которой происходит процесс реагирования на нее, то этой же закономерности оказываются подчиненными и условия, при которых получается воздействие комического.

[...] В общем, способность юмористически воспринимать самого себя нас интересует здесь меньше всего. Нас интересует момент, когда этот тип восприятия восходит на следующий этап, когда субъективное «Я» разрастается в понятие субъективное «свои». «Свои» – это близкие члены своей семьи. Свои – это группа. Свои – это нация. Свои – это класс. В разные стадии социального развития это понятие покрывает все более и более общественно осознаваемый коллектив.

Закономерность условий эффективности сохраняется и здесь по тому же признаку.

«Наших бьют» – это как бы алгебраическая формула, куда каждый этап истории подставляет по-своему социально осмысленное значение. Но для всех них это понятие определяет некоторое соединение, предполагающее в то же время отъединение. В «мы» всегда скрыт смысл «мы – другие». В нашем языке этот оборот речи, вскрывающий первичную ситуацию, исчез даже из образной или подчеркнуто выразительной формы. Во французской речи наравне с нашим «мы» («nous») сохранилась и подчеркнутая форма – «nous autres» (дословно – «мы – иные»). Она обиходна, и ею пользуются в случаях сугубой акцентировки.

Еще любопытнее дело обстоит в испанском языке, где сама форма («nous») не существует, а вместо нее употребляется только «nosotros», то есть форма, сливающая в одно оба понятия # «мы» и «иные», вне чего слово «мы» отдельно и не имеет хождения. (То же в отношении «vous» – «вы»: «vous autres» и «vosotros»).

Ощущение этой ситуации и лежит в основе двоякой эффективности и воздейственности так называемых «национальных» анекдотов. Мы знаем, что эффект их бывает резко двояким: вызывает или самые веселые раскаты смеха, или резко отрицательную реакцию у представителей тех национальностей, которых это касается. Причем дело совершенно не в относительно-сти композиционных достоинств анекдота. Скорее, даже наоборот: чем острее и удачнее его построение, тем более резко выражено двойственное на него реагирование.

Если мы всмотримся в условия этой обстановки, то совершенно отчетливо видно, что и здесь дело решается тем же, на что мы указывали раньше, И все равно, будет ли это касаться столкновения шовинизма конкурирующих наций или взаимоотношений, при которых одна нация колонизаторски и эксплуатационно давит на другую. Особенно же резко это отчеканивается, конечно, именно во втором случае, будет ли это касаться еврейского анекдота, процветавшего внутри «черты оседлости» во времена царизма, негритянского ли анекдота о поработанном цветном населении Южных Штатов Северной Америки, или народов Закавказья под пятой великороссийской державы (так называемый «армянский» анекдот и т.д.).

Во всех случаях реакция отчетливо находится в зависимости от среды «производства» анекдота и от того, кто этот анекдот использует.

Анекдот, высмеивающий национальную черту, в устах негра ли, еврея ли, грузина ли – неизменный повод смеха для своих. И тот же анекдот в устах «других» мобилизует реакцию неодобрения и отпора. Элемент единства с объектом осмеяния здесь категорически выступает на первое место как основное требование.

Но в достаточной степени отчетливо должен присутствовать и второй момент – разрывная отделенность. «Взгляд со стороны». Это типичная негритянская черта. Или это типичная еврейская черта. Но взятая такой, какой она видна, отчетлива или бросается в глаза именно

со стороны, то есть в столкновении с субъектом, этой чертой не обладающим. Национальная специфика – в столкновении с абстрагированным стандартом.

[...] Я особенно останавливаюсь на этом моменте еще и для того, чтобы отметить, что вопрос с «национальным» анекдотом и элемент «уязвления» остротой отнюдь не является чем-то, не охватываемым нашим определением комического. Больше того, чтобы подчеркнуть и другое заблуждение, состоящее в том, что элемент насмешки и унижения обязательно присутствует в остроумии, что это неотъемлемая его часть. Между тем целое крыло теории смешного возводит этот элемент чуть ли не в решающий признак (Фрейд).

[...] Как искаженно представлено это взаимодействие более ранних и глубоких слоев накопления личного опыта с сознательной логикой их оперативного использования – в учении того же Фрейда!

[...] Персонально для Фрейда, «ребенка своей эпохи», дело иначе и не могло протекать. Но возведение добытых положений в объективную норму, конечно, уже ошибочно. Все эти «подавления», «вытеснения», парализующая «цензура», стремление подсознания прорваться и ворваться в область сознания, резкое деление сознания на низший и высший слой или этаж – это, конечно, представления, «имена», обозначения и восприятия психического процесса, «стилизованного» под формы общественного процесса, в котором возникло учение Фрейда.

Характерно: поле приложения психоанализа по своей даже частичной целесообразности резко разделяется надвое. В одном оно хотя бы эмпирически продуктивно. В другом – бесплодно, как пресловутая смоковница. Нельзя отрицать, что для некоторой ориентации внутри невротической психологии самые элементы психоанализа во многом помогают. Для случаев патологических схема Фрейда во многом отвечает действительному положению вещей. С другой стороны, она резко неудачна почти во всех случаях, касающихся разбора и утверждения творческого самосознания и становления творческой личности. Анализы художников, поэтов, крупных деятелей всегда крайне «сенсационны». И характерно, что от них в первую очередь веет перебиванием грязного белья и подглядыванием в замочную скважину.

Но еще гораздо более характерен тот факт, что, по существу, горы всех этих анализов синтетическому восприятию просто ничего не дают. Это всегда более или менее сенсационный рассказ о двух-трех первичных конstellациях, прорывающихся у того или иного автора. Это обычно «сведение» разновидностей сюжета к подстрочному «инцесту», то с упором на ненависть к отцу, то с упором на любовь к матери и т.п.

Исследование фрейдиста никак не идет дальше регистрации «символического» значения сюжета, обычно спорного, натянутого, аллегорического. И, что еще печальней, сводимого всегда на пляс под одну и ту же эротическую дудку.

Это всегда анализ. Вивисекция. Разъятие. И никогда не синтез того, как несомненно наличествующие субъективные предпосылки в сочетании с объективной действительностью конструируют во взаимодействии то или иное выразительное проявление.

Допустим, что в основе «Эдипа», «Гамлета» и «Дон Карлоса» действительно лежит инцестуозный момент. Но нас меньше всего интересует, что в этих трех столь разнородных вещах есть этот общий мотив. Творцу, строителю, художнику последующей эпохи в первую очередь интересно, как сочетание личного субъективного момента, встречаясь с социальностью рабовладельческого периода, елизаветинской Англии или немецкого «Sturm and Drang», по-разному создает эти три совершенно различных образа, эти три совершенно различные драмы. И как меняется выразительная пластичность произведения от измененности условий ее возникновения.

Отсутствие момента такого синтеза обесценивает смысл всех почти весьма кропотливых исследований. Разнимая на «колесики» творческий аппарат художника, психоаналитическое исследование совершенно оставляет в стороне схему их работающего взаимодействия, в столк-

новении с реальной действительностью вырабатывающую именно ту или иную результативную форму.

Это столь же односторонне и неудовлетворительно, как и упор только на схему, что неизбежно ведет к иному виду схематизма – к схематизму социологическому.

Надо по справедливости отметить, что большинство социологических исследований так же мало практичны для вскрытия полной картины функционирования творческого процесса, ведущего именно к таким-то результатам и формам выразительного проявления, как и фрейдистские.

И здесь мы только в преддверии правильно сбалансированного синтеза, которому предстоит в равной мере быть удаленным и от «социологического схематизма» и от «интимной» скандальности личной биографии художника в той мере, в какой она превышает моделирование выразительности средств, процесса и результата его творческой работы.

Правильно сбалансированный синтез будет где-то на линии установления точной картины взаимного проникновения общественного и личного наследия творческой личности с его непосредственной общественной деятельностью и отражением в сознании принадлежности его к определенному социальному строю. Это будет исследование процесса продуктивно-созидательного их взаимодействия, «кооперации» (если так можно выразиться) того, что частично исследуется Фрейдом и что представляется ему под неизбежно ограниченными представлениями «сознательного» и «подсознательного».

Невольно здесь вспоминаются слова из письма Энгельса П.Лаврову от 12—17 ноября 1875 года: «Взаимодействие тел природы – как мертвых, так и живых – включает как гармонию, так и коллизию, как борьбу, так и сотрудничество. Если поэтому какой-нибудь, с позволения сказать, естествоиспытатель позволяет себе подводить все богатое многообразие исторического развития под одностороннюю и тощую формулу «борьба за существование», [...] то такой метод сам себе выносит приговор»³⁴.

Именно этот упор на борьбу, на прерывание, на подавление, которыми изобилуют представления Фрейда о процессе психологического и творческого становления, дает неполную картину. Картину, не включающую в одинаковой мере «гармонию и коллизию» и «борьбу и кооперацию».

[...] Если такова ошибочность в общехудожественной (чтобы не сказать – общепсихологической) концепции у Фрейда, то не менее отчетлив должен быть отпечаток ее на концепции комического.

И мы, действительно, видим, что фетишизация (не в фрейдовском специфическом смысле, а в более раннем и определенном, как этот термин использует, например, Маркс) «вытеснения», «цензуры» и прочих образов насилия играет доминирующую роль и в понимании остроты и механизма остроумия. Эстетика комического, по Фрейду, в основном развивается под знаком условно удающегося «бунта подсознания» как основной предпосылки чувства удовольствия от остроумия и под знаком садистического удовольствия от унижения второго перед третьим (считая остряка за первого).

Частичность этой истины и относительность ее совершенно очевидны. Остается еще добавить о второй точке фрейдистского упора. Об унижительном моменте остроты как якобы принципиально существенном элементе.

И здесь, конечно, основное искажение обусловлено специфическим для самого Фрейда моментом.

[...] Система Фрейда вырастает как бы на базе национального анекдота, произнесенного врагом в целях уязвления и унижения национальности, это с одной стороны. И с другой – протест притесненного и обреченного на насилие без надежды на выход из этой ситуации.

³⁴ К.Маркс и Ф. Энгельс. Сочинения. Изд.2 Т. 34. С. 134

Поэтому остроумие и приветствуется в своей иллюзорной форме – в форме фиктивного, мгновенного преодоления запретного, того, от чего безнадежно отрезан. Это, скорее, плач о «потерянном рае» вместо гимна завоеванию обретаемой земли.

[...] В горькой остроте Фрейда, в горькости теории остроумия Фрейда, мне кажется, звучат тот же пессимизм и безнадежность, которыми проникнуты его последние писания («Die Zukunft einer Illusion» и «Das Unbehagen in der Kultur»).

[...] Путь этих теорий отчетливо проходит ряд фаз.

Мы уже говорили, что примитивнейшая форма комизма базируется на сличении объекта с собой, из несовпадения его с собой, со своей нормой и из одновременного ощущения некоего единства с ним возникают низшие, грубейшие формы комического отношения к объекту и эффекта смеха. В дальнейшем помимо этого вида появляются формы «повышенного» и усложненного типа. Мы указывали на их специфичность – на кажущееся отсутствие второго сочлена сравнения (поскольку им является сам воспринимающий, не называемый, но наличествующий и поэтому «сам собой подразумеваемый»).

Точно таково же положение и в первой фазе, в первом типе определений комического. Они тоже неизбежно базируются на элементе сравнения.

Но как у воспринимающего процесс сравнения объекта с собой выпадает из учета самого феномена, так и здесь: процесс соравнения, как основного метода в достижении комического эффекта, выпадает из поля внимания. Определение дается сразу в результатах сравнения. Таковы первые же строки определения комедии у Аристотеля в главах IV (7) и V (1) «Поэтики»:

«Комедия есть подражание тому, что хуже», или «характеру низшего типа», или тому, что «уродливо».

Очевидно, что все эти утверждения предполагают предварительный процесс:

сравнение наличного объекта с некоей идеальной формой (которую на первых порах и в первую очередь воспринимающий приписывает себе),

затем – ощущение несовпадения с этой нормой

и отсюда размежевание с наличным, сравниваемым, но не настолько, чтобы терялась возможность одновременного сведения воедино этой нормы и объекта.

Как след первой части этого положения может быть обнаружен у Аристотеля в формулировке результата – «хуже», «ниже», «уродливо» (немыслимого вне столкновения с понятием «не уродливо»), так, пожалуй, и второе условие тоже можно считать у него присутствующим, но в скрытой форме. (Под вторым я имею в виду условие, по которому размежевание не должно исключать возможность единства). Это подстрочно звучит в настойчивом указании, что при наличии «ошибки», «дефекта» (немыслимых вне представления о правильности) или «уродства» комическое должно сопровождаться условием «безболезненности» и «невредимости». Конечно же в скрытой форме – это наше второе условие. И оно здесь выражено сугубо субъективно. «Болезненность», «мучительность», «членовредительство» – это такие элементы, которые препятствовали бы разъединенному собираться в единство. По той простой причине, что единение-то должно производиться с самим наблюдающим в процессе идентификации смехотворного объекта со смеющимся.

Чрезмерная «страдательность» становилась бы психологическим препятствием желанию наблюдателя мысленно соединиться с тем, с чем он размежевывается. Те же самые препятствия порождает и чрезмерная уродливость или низость.

Внося поправку к этому месту у Аристотеля или раскрывая подстрочное ее значение, мы могли бы поставить точку над и словами Стендаля: «Я очень хвалю талант г-на Пикара, однако в некоторых его комедиях персонажи, призванные нас увеселять, имеют нравы столь низменные, что я уже не допускаю сравнения их с собой: я начинаю презирать их с четвертой

их фразы и не воспринимаю более ничего комического на их счет...» («Racine et Shakespeare, chap. II»).

Здесь точно указан предел, до которого возможно смеяться над уродством физическим или моральным. Предел этот – грань, на которой рвется возможность сопоставления и сличения, то есть «слияния» с собой.

Надо иметь в виду, что дело здесь не в самом факте возможности слияния и идентификации с осмеиваемым персонажем. Возможность идентификации есть общая предпосылка как к распознаванию и ощущению другого человека, так в еще гораздо большей степени по отношению к образу в искусстве, в частности на сцене.

Комическое отношение есть лишь специфическое условие внутри этой общей обстановки возможного восприятия.

Пример иного типа отношения к человеку или образу дает тот же Стендаль в той же фразе. Например, эффект презрения, отвращения, ненависти, видимо, строится на том, что эта идентификационная тенденция предельно приближается к разрыву. (Полный разрыв уничтожает всякую предпосылку к восприятию вообще. Пьеса перестает действовать. Пьеса – плохая, с полезным человеком в быту просто порывают.)

Наоборот, Юнг, например, в «Psychological Types» видит эффект прекрасного в сильном желании слиться, идентифицироваться.

Конечно, оба определения страдают индивидуалистической односторонностью. Они нуждаются в коренной социальной поправке не на личное, а на общественное в корне этого явления.

Но сама схема взаимодействия и взаимосвязи, безусловно, практически имеет место. Между этими двумя полюсами именно и находится смех, рассматриваемый здесь на частном участке смеха человека над человеком.

Если в «прекрасном» превалирует тенденция к идентификации, в «уродливом» – тенденция к отрыву, то в смехотворном – одновременность, то есть мгновенная сменяемость обеих тенденций. Сочувственный мягкий смех имеет крен в первую сторону. Жестокий, издевательский смех – крен во вторую.

[...] То есть используемый в творчестве запас личного опыта тоже должен в первую очередь типизирующе охватывать действительность. И в этом заключен закон отбора опыта и принцип взгляда на явления и вещи, нужные режиссеру. Уже сам по себе охват действительности, которую впоследствии предстоит воспроизводить в произведении, должен быть типизирующе-обобщающим, что возможно лишь при не лично-субъективном подходе к явлениям. Но неразрывно с объективным и социальным осмыслением явления должно идти детальное рассмотрение его и согревающе личное к нему отношение. И это так же надстроечно по отношению к основному общему, как индивидуальная психология, вырастающая на базе социально-групповой и общественной. Обратный случай приводил бы к предельному индивидуализму, заключающемуся в филигранной отделке чуждых другим людям, ни с кем не созвучных ассоциаций, образов и представлений, из которых выстраивает «башни из слоновой кости» художник-индивидуалист.

[...] Внимание и чувства целиком должны отдаться эмоциональному восприятию сюжета и содержания. Но строгая соотносительность композиционных разрешений, ритм вариаций вокруг одной и той же железной закономерности – это то, что обеспечит содержанию условие максимально отчетливого проникновения и внедрения в сознание и чувства зрителя.

Правильное психологическое разрешение приводило к неожиданным пространственно-пластическим результатам. Правильно найденные по заданию пространственные разрешения вносили новое, непредусмотренное углубление психологического и образного понимания элементов ситуации и т.д.

[...] Характерно, что один и тот же формальный принцип способен одновременно выносить и бредово мистические, смутно беспредметные увражи деклассированного сюрреализма и целеустремленные политические памфлеты-фотомонтажи Джона Хартфильда. В этом отчетливо отражается социальная сила, пользующая общепсихологическую предпосылку к монтажу готовых форм для выражения своей классовой установки.

[...] Образная игра «чистой» линии, образная игра пропорций также содержательны. Кажущаяся их беспредметность и отвлеченность – только кажущаяся. В действительности «чистая» линия глубоко содержательна и обоснована в плане того воздействия, которое она более или менее отчетливо или смутно вызывает.

В нашей работе возникла одна такая линия типа ~. Она оказывалась и тематически и формально глубоко обоснованной и образно осмысленной.

[...] Мы обнаружили, что эта же линия являлась как бы графическим изображением самого характера динамики данного действия. А из характера действия неминуемо вытекают характеристики отдельных его элементов. Ни этот характер, ни эта кривая не имеют ничего «обязательного» ни для других решений, ни даже для аналогичных. Но в данном решении эта линия возникла как совершенно отчетливое воплощение совершенно определенного мотива, которым проникнут закон строения нашего сюжета. Закономерность, в которой разбивался самый ход событий, определялась психологическим содержанием. И характеристика основной кривой нашего построения максимально приближалась к воплощению противоречивого психологического содержания. Линия ~., как бы графически прочерчивает эту основную закономерность – переход отдельных поступков, отдельных перемещений и всего хода действия в целом в свою противоположность. Повторяю, это совершенно специфическое положение, обусловленное совершенно специфическими условиями данного конфетного задания.

[...] Религии вытесняются искусствами. Культово-символические эмблемы, в форме которых обожествлялось достаточно реальное содержание, переходят в арсенал основных эстетических канонов и средств воздействия.

[...] Действительно, если подходить с точки зрения пластической динамичности, то, вне всяких сомнений, волнистая линия больше передает ощущение динамики, чем циркулярная дуга или прямая. Вообще прямая в разряде линий, так же как циркулярная дуга среди дуг, – это как бы статика, неподвижность среди движения и жизненности прочих линий.

[...] Почему композиция скомпонованность вещей, построенность произведений – вообще действует на человека?

Почему самый факт «построенности» вещи и закономерность ее формы оказывают определенное психологическое воздействие на людей?

Мне кажется, потому, что явления природы, как и явления общественной жизни – то есть самый материал наших произведений, сами по себе связаны определенными закономерностями.

[...] Так вот, когда построение произведения создает ощущение закономерности, само произведение создает впечатление жизненного и действительного, потому что наличие закономерности в композиции произведения есть по-своему отражение наличия закономерности в явлениях действительности, их связи и взаимообусловленности (разумеется, речь идет о такой композиционной закономерности, которая обусловлена закономерностями действительности; если это требование не соблюдено, закономерность композиции оказывается мнимой).

[...] Произведения неизбежно «формалистичны», так как в основе их нет стремления отразить во всей полноте явления действительности и свойственные последним закономерности.

[...] Если же произведение следует закономерностям, не вытекающим из общих закономерностей нашей действительности и природы, то оно всегда будет восприниматься как надуманное, стилизованное, формалистическое.

Внешние, по своему существу ложные закономерности композиционного построения обличают любые разновидности произвольно выбираемого стилизаторства.

[...] Итак, мы приходим к заключению, что все и всяческие, казалось бы, абстрактные композиционные ходы и приемы выражают собой идеологическую и политическую установку по отношению к предмету оформления. Закономерности же этого оформления определяются через последовательность соблюдения идейно обоснованной точки зрения на вещь.

[...] Композиций должна быть беспощадной.

С.М.Эйзенштейн – В.Райху (1934 г.?)

Дорогой товарищ Райх!

Я весьма благодарен Вам за очень интересную посылку.

Ваша новая статья также очень интересна.

Мне, однако, хотелось бы указать на некоторые различия наших точек зрения. Мне кажется, что у Вас, также как и в психоанализе вообще, слишком силен упор на чисто «сексуальное». Я имею в виду родовое сексуальное. Рассматривать половое как базис любых проявлений, по моему мнению, неправильно. Я скорее приписал бы эту функцию органическо-вегетативному, то есть процессу, в котором сексуальное есть не более, чем одно из проявлений (одно из наиболее сильных, но параллельно существующих, а не базисных, определяющих). Взаимовлияние деривативных функций биологическо-вегетативного является причиной такого рода объяснений, когда одна из этих функций (совершенно механическим образом) рассматривается как базисная по отношению к другой. Я недостаточно занимался проблемой в общем виде, чтобы вести дискуссию по всей области, однако частная проблема экстаз (в его связи с пафосом), изучению которой я посвятил много времени, убедила меня целиком и полностью, что распространенная сексуальная трактовка этого феномена ведет по ложному пути. Сексуальный образ в нём есть не более, чем «полустанок», промежуточная стадия. Сексуальный оргазм как таковой есть лишь одно из проявлений экстатического. Как я говорю – дешевейший и доступный путь к возможности экстатического наслаждения, которое целиком и полностью основывается на первичных феноменах, которые до-сексуальны и в движении к которым сексуальная деятельность может служить в качестве «переправы». Диспропорция, в которой единичному, сексуальному, придается значение, далеко выходящее за рамки его действительного значения, является одной из наиболее распространенных ошибок. Это быть может и справедливо для патологических случаев, когда именно эта диспропорция является условием патологического состояния, границу между нормальным и патологическим установить невозможно – это знает нынче каждый ребенок. Однако, после того, как центр тяжести годами искали в патологическом, пришло, пожалуй, время серьезно углубиться в изучение нормального. Психоаналитическая картина мира есть отражение патологического социального мира. Гиперсексуализация, происходящая из основополагающей сексуальной недостаточности, для этого мира – «нормальна». Этот мир, и эта среда не могут породить никакого другого воззрения. Критика подобного мировоззрения может прийти лишь из такого мира, из той части мира, где «нормальное» – нормально и общепринято, где люди не связаны социальными антагонизмами, обуславливающими и порождающими все прочие противоречия и, в конечном счете, искажающими нормальный взгляд на жизнь и то, что есть, полагающими в качестве «должного». В сторону отрицания этого порядка в социальном плане человечество уже достаточно продвинулось. Однако оно еще далеко позади в том, что касается не простейших базисных отношений эксплуатации, но отношений надстроечных. Последнее воспринимается как нормально-органическое, в то время как оно есть не более чем отражение абсолютно неорганичных и ненормальных социальных отношений, лежащих в его основе. Именно поэтому, например, психоанализ действует просвещающим образом в патологических случаях (а вовсе не излечивающим, и в этом Стефан Цвейг прав – психоанализу недостает... психосинтеза).

Наоборот когда он пытается объяснить нормальные явления (то есть явления, которые по линии «патологическое – нормальное» приближаются к нормальной стороне), все попытки оканчиваются безрезультатно. И в первую очередь тогда, когда речь идет об искусстве и художественной деятельности как трудовом процессе. Здесь психоанализ не дал ничего конструктивного и целеуказуемого. Наконец, именно здесь психоанализ не дал ничего процессуально содержательного, вместо этого – лишь интимно-сенсационное, и весьма мало объяснил в том,

что касается символически-материальной стороны произведения. Ничего также, что имело бы отношение к форме как закону строения произведения (в гегелевском, следовательно, смысле), а, следовательно, и в том, что в неразрывной паре содержание-форма стоит ближе к анекдотически-сюжетному, а не к процессу возникновения произведения. Лишь тогда положение совершенно изменится, когда психоанализ освободится от сексуально-фетишистского мировоззрения и станет наблюдать мир в нормальных сексуальных и органических образах. Будучи марксистом, Вы должны знать, что, хотя патология и норма могут количественно сравниваться, качественно они несоизмеримы. А это означает, что закономерности отношений и экзистенциальных образов, свойственные патологическому, «непереносимы» в качестве законов для нормального. Связь того и другого идет не по прямой линии, но в форме треугольника, в коем вершину образует некая общая закономерность, форма проявления которой в одном случае нормальна, в другом патологична. Прямой переход от одного к другому в смысле понимания одного через другое невозможен (хотя переход сам по себе возможен и происходит), и, если все же осуществляется, неизбежно ведет к отрицанию системы, которая позволяет подобного рода переход. Это, я полагаю, и есть то жизненно и инстинктивно важное, чем вызываются возражения против психоанализа. Схема отношений, рисуемая психоанализом, искажает действительное положение вещей. «Самопроекция» невроза, которая приписывалась всякому возражению против психоанализа, играет столь же ограниченную, хотя и привлекающую внимание роль как и сексуальное в гиперсексуализированных искаженных образах реальности, которые разрабатывает в самом себе патологичный психоанализ. Этим объясняется диспропорция в отрицании психоанализа, с одной стороны, весьма малым, в конечном счете, количеством «страждущих» (время вульгарного обскурантского отрицания психоанализа в первые годы его существования уже давно позади) и, с другой стороны, философской системой целой – и единственной – социально здоровой страны! Я намеренно подчеркиваю здесь не противоположность марксизма системе, в коей на первом месте выступает биологическое вместо социального, но внутренние органически обусловленные основания отрицания психоанализа, естественным образом возникающие в нормальной «части» личности (но не в патологической части, которая всецело предается инстинктивно-сексуальному в психоанализе после того, как оказывается преодоленной первая реакция отвращения).

Выступление и заключительное слово на Всесоюзном творческом совещании работников советской кинематографии (1935)³⁵

[...] Когда мы говорили об интеллектуальном кино, то мы прежде всего имели в виду такое построение, которое могло вести мысль аудитории, причем при этом исполнять известную роль для эмоционализации мышления.

[...] Для начала я бы хотел сказать следующее: очень любопытно, что некоторые теории и точки зрения, которые в определенную историческую эпоху являются выражением научного и теоретического познания, в следующую эпоху как научные снимаются, но вместе с тем продолжают существовать как возможные и допустимые, однако не по линии научной, а по линии художественной образной.

[...] Возьмем еще одну область, например, «Физиогномику» Лафатера. Она для своего времени казалась объективной научной системой. Но физиогномика – это не наука. Над Лафатером уже издевался тот же Гегель, хотя Гёте, например, еще сотрудничал с Лафатером. Правда – анонимно (Гёте, например, принадлежит анонимный физиогномический этюд, посвященный голове Брута). Мы объективно научной ценности ей не придаем, но, как только нужно наравне с всесторонним изображением характера дать типажную характерность внешнего облика, мы начинаем пользоваться лицами совершенно так же, как это делает Лафатер. Делаем это потому, что нам в этом случае и важно-то в первую очередь впечатление субъективное впечатление от видимости, а не объективность соответствия признака и сущности характера. Так что научная точка зрения Лафатера нами «донашивается» в искусстве, где это нужно по линии образной.

[...] «Интеллектуальное кино» имело маленького последыша в теории внутреннего монолога. Теория внутреннего монолога несколько отеплила эту аскетическую абстрактность хода понятий, переводя дело в более сюжетную линию изображения эмоций героя. Но и с ним дело не лучше, однако.

В высказываниях по поводу внутреннего монолога была маленькая оговорка, а именно: что методом внутреннего монолога можно строить вещи и не только изображающие внутренний монолог. Маленькая в скобочках сделанная зацепка, и в ней-то все дело. Эти скобки сейчас надо раскрыть. И здесь главное из того, что я хочу сказать. «Интеллектуальное кино», замахнувшееся на исчерпывающее содержание и там потерпевшее фиаско, сыграло очень серьезную роль в распознавании ряда самых основных структурных особенностей формы художественного произведения вообще. И это лежит в особенностях того синтаксиса, по которому строится внутренняя речь в отличие от произносимой. Эта внутренняя речь, ход и становление мышления, не формулируемого логическое построение, которым высказываются произносимые сформулированные мысли, имеет свою совершенно особенную структуру. Структура эта базируется на ряде совершенно отчетливых закономерностей. И что в этом примечательно и почему я об этом говорю, это то, что эти *закономерности построений внутренней речи оказываются именно теми закономерностями, которые лежат в основе всего разнообразия закономерностей, согласно которым строится форма и композиция художественных произведений. И что нет ни одного формального приема, который не оказался бы сколком с той или иной закономерности, путем которой, в отличие от логики внешней речи, строится речь внутренняя. Да иначе оно и быть не могло бы. Мы знаем, что в основе формотворчества лежит мышление чувственное и образное*³⁶. Речь же внутренняя как раз и оказывается на стадии образно-чувствен-

³⁵ Т. 2 С. 93—130.

³⁶ Последнее положение отнюдь не ново. И Гегель и Плеханов в равной мере говорят о чувственном мышлении. Новым

ной структуры, не доходя еще до логической конструкции, которой она облекается, выходя наружу в виде логической речи. Примечательно то, что подобно тому, как логика имеет целый ряд закономерностей в своих построениях, так и эта внутренняя речь, это чувственное мышление имеет не менее отчетливые закономерности и структурные особенности. Закономерности эти известны, и в свете высказанного соображения они являются как бы полным фундаментом законов строения формы³⁷. Хотя под данным углом зрения художественная практика всего этого почему-то никогда в своих целях не распознавала и не усваивала. Между тем изучение и дальнейший анализ этого материала имеет громадное значение в деле овладения «тайнами» мастерства формы. Мы впервые приобретаем твердый предпосылочный фонд к тому, что происходит с исходной тезой темы, когда она перелagается в цепь чувственных образов. Мы впервые находим область для изучения и анализа закономерностей этого перевода. Само же поле для изучения этой области оказывается еще более громадно, чем можно предположить. Дело в том, что формы чувственного, дологического мышления, сохраняющегося в виде внутренней речи у народов, достигших достаточно высокого уровня социального и культурного развития, в то же время являются у человечества на заре культурного развития одновременно и нормой поведения вообще, то есть закономерности, по которым протекает чувственное мышление, являются для них тем же, чем «бытовая логика» в дальнейшем. Согласно этим закономерностям строятся у них нормы поведения, обряды, обычаи, речь, высказывания и т.д., и, обращаясь к необъятному запасу фольклора и пережиточных и посейчас норм и форм поведения, встречающихся у обществ, находящихся на заре развития, мы обнаруживаем, что то, что для них являлось или является еще нормой поведения, и бытового благоразумия, является как раз всем тем, что мы используем как «художественные приемы» и «мастерство оформления» в наших произведениях.

[...] Я ограничусь тем, что приведу два-три примера, по которым будет ясно, что тот или иной момент из практики формотворчества является одновременно моментом бытовой практики на тех стадиях развития, когда представления еще строятся согласно закономерностям чувственного мышления.

[...] Возьмем тот случай, когда материалом формотворчества оказывается сам художник. Правильность наших положений оправдывается и здесь. Даже больше того: в этом случае не только строй завершенной композиции являет собой как бы отпечаток строя закономерностей, по которым протекает чувственное мышление. В этом случае и самое состояние единого в этом случае объекта – субъекта творчества целиком вторит картине психического состояния и представлений, отвечающих ранним формам мышления. Сопоставим опять два примера. Всех исследователей и путешественников всегда особенно поражает одна черта ранних форм мышления, совершенно непонятная для человека, привыкшего мыслить категориями обиходно-логическими. Эта черта, согласно которой там существует представление, что человек, будучи самим собой и осознавая себя таковым, в то же самое время считает себя и кем-то или чем-то иным, притом столь же отчетливо и столь же конкретно материально. В специальной литературе особенно популярен на эту тему пример одного из индейских племен северной Бразилии.

Индейцы этого племени бороро, например, утверждают, что они, будучи людьми в то же самое время являются и особым видом распространенных в Бразилии красных попугаев.

здесь является конструктивное распознавание закономерностей этого самого чувственного мышления, во что классики не вдавались. Между тем без этого никакого оперативного приложения этих самых утверждений к художественной практике и обучению мастерству сделано быть не может. Излагаемые далее соображения, материалы и анализы как раз эту оперативную цель практического использования себе и ставят. (Прим. С.М. Эйзенштейна).

³⁷ Не следует эту фразу понимать вульгарно, как механический «перевод» заданного лозунга в образ произведения! Процесс творчества идет с «обоих концов», но взаимосвязь между формулировкой и образом на одну и ту же тему именно такова, как я излагаю ниже (Прим. С. М. Эйзенштейна).

Причем под этим они отнюдь не имеют ввиду, что они после смерти превратятся в этих птиц или что в прошлом их предки были таковыми. Категорически нет. Они прямо утверждают, что они есть в действительности эти самые птицы. И дело здесь идет не о сходстве имен или родственности, а имеется в виду полная одновременная идентичность обоих.

Как бы странно и необычно это для нас ни звучало, мы, тем не менее» из художественной практики можем привести груды материалов, которые будут звучать почти дословно, как высказывания бороро об одновременном двойственном существовании в двух совершенно разных и разобщенных – и тем не менее реальных – образах. Стоит только коснуться вопроса о самоощущении актера во время создания или исполнения им роли. Здесь немедленно возникает проблема «я» и «он». Где «я» есть индивидуальность исполнителя, а «он» – индивидуальность исполняемого образа роли. Эта проблема одновременности «я» и «не я» в создании и в исполнении роли – одна из центральных «тайн» актерского творчества. Разгадка ее колеблется от полного соподчинения «его» – своему «я» до полного подчинения своего «я» – «ему» (полное «перевоплощение»). Если современное освещение этой проблемы в формулировке и подходит к довольно четкой диалектической формуле об «единстве взаимопроникающих противоположностей “я” актера и “он” (образа), в котором ведущей противоположностью является образ», то в конкретном самоощущении для актера дело далеко не всегда так же отчетливо и ясно. Так или иначе, «я» и «он», «их» взаимоотношения, «их» связи, «их» взаимодействия непременно фигурируют на всех этапах становления роли. Актер «сам по себе» и «актер в образе», несмотря на единого материального носителя, вместе с тем фигурируют как двое раздельно существующих. Приведем хотя бы один пример из более новых и популярных высказываний на эту тему.

Актриса С.Г.Бирман (сторонница второй крайности) пишет: «Я читала об одном профессоре. Он не праздновал ни дня рождения своих детей, ни их именин. Он праздновал тот день, когда его ребенок переставал говорить о себе в третьем лице: «Ляля хочет гулять», а говорил: «Я хочу гулять». Таким же праздником для актера является тот день и та в этот день минута, когда актер перестает говорить об образе «она», а говорит «я». Причем это новое «я» не личное «я» актера и актрисы, а «я» его образа...» (С.Г.Бирман. «Актер и образ. Заочный культзаем Московского клуба мастеров искусств». Выпуск первый. М., 1934).

Не менее показательны в воспоминаниях о целом ряде актеров описания их поведения моменты наложения грима или надевания костюма, часто сопровождавшиеся целой «магической» операцией «перехода» с нашептываниями, вроде «я уже не я», «я уже такой-то», «вот я становлюсь им» и т.д. и т.п.

Так или иначе, более или менее контролируемая одновременная двойственность во время исполнения роли необходимо присутствует в творчестве даже самых, казалось бы, заядлых сторонников полного «перевоплощения». Слишком мало все же история театра знает случаев, чтобы актер облакачивался на «четвертую» (несуществующую) «стену»! Характерно, что то же скользкое двойственное восприятие сценического действия и как реальности и как игры неизменно и у зрителя. И в этом единстве двойственности правильность восприятия, не допускающая зрителя убивать сценического злодея, помня, что он все же не реальность, но, с другой стороны, давая ему возможность смеяться или заливаться слезами, забывая, что перед ним не более как игра.

[...] Не только содержание мышления, но и самый ход и форма его процесса бывают качественно весьма различны для человека определенного, социально определившегося типа мышления, в зависимости от того или иного мгновенного его состояния. Граница между типами подвижна, и достаточно не слишком даже резкого аффекта для того, чтобы весьма, быть может, логически рассудительный персонаж внезапно стал бы реагировать всегда

недремлющим в нем арсеналом форм чувственного мышления и вытекающими отсюда нормами поведения. Когда девушка, которой вы изменили, «в сердцах» рвет в клочья фото-

графию, уничтожая «злого обманщика», она в мгновении повторяет чисто магическую операцию уничтожения человека через уничтожение его изображения (базирующееся на раннем отождествлении изображения и объекта).

Мексиканцы в некоторых отдельных частях страны и по сей час в случае засухи вытаскивают из храмов статую соответствующего католического святого, заменившего прежнего бога, ответственного за дожди, и на меже секут его за бездеятельность, полагая, что это окажется мерой воздействия на самого изображенного. Мгновенностью регресса эта девушка возвращает себя в аффекте на ту стадию развития, когда подобная деятельность казалась вполне нормальной и имеющей реальные последствия.

[...] Разобравшись в громадном материале подобных же явлений, я стал, естественно, перед вопросом, который может взволновать и вас. Так, значит, искусство есть не что иное, как искусственное регрессирование в области психики к формам более раннего мышления, то есть явление, идентичное любым формам дурмана, алкоголя, шаманства, религии и пр.! Ответ на это крайне простой, но и крайне любопытный.

Диалектика произведения искусства строится, на любопытнейшей «двуединности». 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 разделение этих двух линий устремления создает ту замечательную напряженность единства формы и содержания, которая отличает подлинное произведение. Вне его нет подлинных произведений.

Вот в этом замечательном факте и свойстве, касающемся произведения искусства, и лежит то бесконечное принципиальное отличие его от всех близких, схожих, аналогичных и «напоминающих» областей, где тоже имеют место явления, свойственные «ранним формам мышления». В неразрывном единстве этих элементов чувственного мышления с идейно-сознательной устремленностью и взлетностью – искусство единственно и неподражаемо среди тех областей, которые для соотносительного анализа приходится привлекать к равносильному разбору. Вот почему, памятуя это основное положение, нас не должен пугать аналитический разбор самых основных закономерностей чувственного мышления, твердо помня о необходимом единстве и гармонии обоих элементов, только в этом единстве создающих полноценное произведение.

Действительно: при превалировании одного или другого элемента – произведение неполноценно. Упор в сторону тематически-логическую делает вещь сухой, логической, дидактической. Бесславной памяти «агитпрофильм» именно таков. Но и перегиб в сторону чувственных форм мышления с недоучетом тематически-логической направленности – столь же роковое явление для произведения: произведение обрекается на чувственный хаос, стихийность и бредовость. Только на «двуедином» взаимопроникновении этих направленностей держится подлинное напряжение, единство формы и содержания.

[...] Изучение приводимых областей по этим вопросам нам очень важно.

Это тот материал, изучая и осваивая который мы чрезвычайно много узнаем о закономерности формальных построений и о внутренних законах композиции. А вы знаете, что по линии познаний в области закономерностей формальных построений мы достаточно убоги. Ведь, кроме весьма сомнительной формулы «об остранении» на этом пути почти ничего не говорилось? Сейчас же мы прощупываем по тем областям, которые были раньше отданы под своевольный разгул своенравного остранения, некоторые основные закономерности, уходящие корнями в самую природу чувственного мышления. Если мы сравним себя с музыкой или литературой, то у нас почти ничего нет, и, анализируя по этой линии целый ряд вопросов и явлений, мы накапливаем материалы точного знания в области формы, без которых нам никогда не достигнуть того общего идеала простоты, о котором мы все думаем.

[...] А дело в том, чтобы снимать выразительно. Мы должны идти к предельно выразительной и выражающей форме и в предельно скупой и экономной форме выразить то, что нам надо. Однако к этим вопросам можно успешно подойти только через очень серьезную аналитическую работу и через очень серьезное знание внутри природы художественной формы. Поэтому не путем механического упрощения дела, а путем планомерного аналитического выяснения, в чем секрет самой природы воздействующей формы, мы и должны идти.

Программа преподавания теории и практики режиссуры (1936)^{38*}

[...] Фактический ход процесса изобретения и выдумывания, т.е. «творческого озарения», которое есть не более как сжатый в мгновение процесс отбора решения, наиболее отвечающего данным частным условиям.

ПЕРВЫЙ КУРС

РАЗДЕЛ I. РАБОТА НАД СОБОЙ.

Развитие необходимых физических данных.

1. Физическое укрепление здоровья и организма. Общая физкультура.

2. Воспитание правильных основ движения:

а) бокс, воспитание равновесия и четкой работы двигательных рефлексов;

б) прохождение выразительной гимнастики Рудольфа Боде или биомеханики по системе Мейерхольда.

3. Постановка голоса и основы дикции.

4. Ориентация во времени и пространстве:

а) глазомерная геодезическая съемка методом военного планшета и вольной крокировки;

б) воспитание чувства времени;

в) ритмическое воспитание (специальные упражнения и танец) как синтез временно-пространственной ориентации.

5. Рисунок и зарисовка (пространственное размещение в примитивной композиции, пропорции, ракурс, зарисовки по памяти и т.д.).

Развитие необходимых данных для направленного восприятия.

1. Проблемы реконструкции действительности: а) общее и частное; б) искажения в передаче «очевидцев»; в) роль традиционных шаблонов; г) использование наследства; д) объективность и тенденциозность.

2. Техника направленной фактографии.

А. Работа анализа и синтеза, рассмотренная на литературных примерах (беллетристика и фактический материал).

Б. Аналитическая работа.

1. Разведчик-наблюдатель.

2. Розыск:

а) наблюдение;

б) протоколизация и классификация;

в) словесный портрет.

3. Расспрос

а) опрос и интервью;

³⁸ Т. 2. С. 131-155.

- б) допрос и следствие;
- в) следственная работа.

Практика аналитической работы:

- а) сбор сведений по определенным отраслям, местам и событиям (из материала действительности, а также музейно-библиографического порядка);
- б) описание и классификация «типажа»;
- в) практическое интервьюирование.

В. Синтетическая работа.

1. Репортаж и корреспонденция.
2. Обзор.
3. Очерк и фельетон.

«Короткая строка» как потенциальный монтажный лист.

4. Эти же методы в сходной специфике на кино, (хроника и кинопоезд).

Практикум направленной реконструкции события и явления.

1. Разложение явления:

- а) общий план события;
- б) физиогномика события;
- в) определяющие детали. Исходный литературный материал: записи Леонардо да Винчи,

Золя, Гоголя.

2. Обобщение и изложение события:

- а) точка зрения на явление;
- б) тональное ощущение и конкретизация его на материале;
- в) монтаж элементов излагаемого события;
- г) закрепление изложенного работой очеркиста-практика.

Творческий процесс.

А. Общие положения.

1. Характерные черты и качества, определяющие творческую личность.
 2. Творческие приемы и техника работы.
 3. Количество, качество и планировка работы.
 4. Метод и объем накопления запасного исходного материала.
 5. Использование наследия (творческое и плагиат).
 6. Творческие неудачи. Ошибки, самокритика, преодоление и опыт, ошибки и неудачи.
- [...]

ВТОРОЙ КУРС

III семестр

ВЫРАЗИТЕЛЬНОЕ ПРОЯВЛЕНИЕ

[...]

Положения общего порядка, раскрываемые по ходу практикума.

А. По линии творческой.

1. Творческий феномен в его реальном протекании. Полная картина его, единая для любых областей творческого порядка. Практическое участие в таковом (коллективно и индивидуально).

2. Теоретический экскурс в область существующих учений и систем:

а) односторонность их, понимаемая как гипертрофия отдельных фаз нормально протекающего творческого процесса;

б) социально-историческое этому объяснение;

в) ошибочность механического разделения на «внутреннюю» и «внешнюю» технику. Ошибочность механического «синтеза». Подлинное единство в целостном творческом процессе. Методика его;

г) рациональное использование существующих систем применительно к определенным фазам творческого процесса и воспитания его.

[...]

РАЗДЕЛ II. ИСТОРИЯ РАЗВИТИЯ ВЫРАЗИТЕЛЬНОГО ПРОЯВЛЕНИЯ

А. Учение о мотиве. Мотив как побудитель проявлений.

Ответное реагирование: комплексное и дифференцированное

Б. Выразительное проявление как борьба мотивов.

Прослеживание этого явления от борьбы нескольких мотивов до реагирования в противоречиях на единый мотив.

1. Низшая стадия:

а) Выразительное проявление растений: гелиотропизм и геотропизм;

б) тропизм низших животных и специфика их реагирования в отличие от растений. Реагирование зародыша.

2. Стадия рефлексов.

Продление традиций предыдущих этапов и новое качественное приобретение данного этапа.

3. Произвольное движение.

Реагирование в полноте целиком развившегося процесса проявления. Новая качественная специфика данного этапа.

4. Человеческое социальное и психологическое реагирование.

Данный обзор дает краткую историю качественного развития выразительных проявлений от стадии простейших реакций низших организмов до полноты социально сознательного реагирования человека как общественной единицы.

В этом он базируется на материале предшествующей ему специальной дисциплины психологии и поведения человека и является специальным приложением этих данных к специфической области выразительных проявлений.

РАЗДЕЛ III. ТЕОРИЯ ВЫРАЗИТЕЛЬНОГО ПРОЯВЛЕНИЯ

А. Краткая история вопроса о законах выразительного человека.

Критический разбор учений о выразительном движении человека.

1. Платон. 2. Аристотель. 3. Лукиан. 4. Квинтилиан. 5. Цицерон. 6. Теологические «объяснения» и «божественный произвол». 7. Декарт. 8. Спиноза. 9. Лессинг. 10. И.Энгель. 11. Дюшен. 12. Грасиоле. 13. Дарвин. 14. Бехтерев. 15. Жан да'У-дин и Гавеллок Эллис. 16. Джемс. 17. Людвиг Клагес (предшественники: Пидерит и Карус, последователи: Принцхорн и Рудольф Боден, Конштамм и Крукенберг). 18. Кэнон. 19. Фрейд. 20. Лешли. 21. Учение Павлова в отношении к вопросу выразительности.

Примечание. Явно ошибочные теории, например Дельсарта, его популяризаторов (князь Сергей Волконский) и эпигонов, рассматриваются лишь в порядке оттеняющего противопоставления.

РАЗДЕЛ IV. ПРОЦЕСС ВЫРАЗИТЕЛЬНОГО ПРОЯВЛЕНИЯ

А. Проблема выразительности в условиях и достижениях на сегодняшний день. Общие закономерности. Их исторические предпосылки, их общетеоретические и практические подтверждения.

Стадиальная взаимосвязь разных видов выразительного проявления.

Б. Выразительное проявление как обнаружение себя вовне и выразительное проявление как средство социального взаимного общения и воздействия.

В. Роль подражания в выразительном проявлении.

Г. Органичность как основное условие воздействия выразительного проявления. Органические законы выразительного проявления. Филогенез и его роль. Социальный определитель выразительного проявления.

Д. Условия, в которых и при которых протекает выразительное проявление. Патология выразительного проявления. Реконструкция выразительного проявления (воспроизведение его) как переход к выразительному производству.

IV семестр

ОБЩИЕ ПОЛОЖЕНИЯ

Третий семестр посвящен выразительному проявлению с точки зрения производящего его в той мере, в какой оно является частным выражением общего поведения человека.

Четвертый семестр посвящен рассмотрению выразительного проявления специально с точки зрения взаимного общения, а также в специальном приложении к тому, как оно проявляет себя в искусстве.

Соответственно с этим выразительное проявление рассматривается в двух своих разновидностях.

1. Выразительное проявление, неотъемлемое от производителя в процессе общения и взаимного потребления (актерская игра, выступление оратора и т.п.).

2. Выразительное проявление, способной существовать отдельно от производителя в виде так называемых произведений, которые могут служить объектами потребления самостоятельно («произведение» живописи, скульптуры, литературы и пр.).

Основная разница в процессе восприятия этих двух разновидностей. Это устанавливает основное разделение IV семестра на два раздела:

- а) о личном образе;
- б) об образе произведения.

ВЫРАЗИТЕЛЬНОЕ ДВИЖЕНИЕ

Учение о выразительном движении как элементе актерской игры.

РАЗДЕЛ I. ВВОДНЫЙ ПРАКТИКУМ

Разработка заданий типа заданий III семестра, доводимая до следующей фазы их решения, то есть подробная разработка мимико-жестикулятивной стороны. Производится в виде постановки в показательном порядке режиссером-руководителем игрового фрагмента с одним или двумя квалифицированными актерами-профессионалами с репетиционной доработкой этого задания в деталях.

РАЗДЕЛ II. ТЕОРИЯ И ПРАКТИКА ВЫРАЗИТЕЛЬНОГО ДВИЖЕНИЯ АКТЕРА

А. Изучение выразительного движения.

1. Простое утилитарное движение.

2. Собственно выразительное движение.
- Б. Построение выразительного движения.
 1. Разбор различных школ и систем актерского мастерства.
 2. Выразительное проявление актера и техника актерского движения:
 - а) центр тела и периферия. Основные закономерности;
 - б) мимика тела в целом;
 - в) мимика тела по выразительным областям: мимика лица; мимика руки; мимика речи (интонация); I
 - г) координация и композиция выразительного проявления в условиях художественного воспроизведения;
 - д) актерская работа самих студентов в объеме режиссерского показа в пределах исполнения задаваемых фрагментов на технику выразительного движения и интонирования.

УЧЕНИЕ ОБ ОБРАЗЕ

РАЗДЕЛ II. ОБ ОБРАЗЕ ПРОИЗВЕДЕНИЯ

1. Художественный образ как закрепление в форме содержания и образа мысли:
 - а) социальная обусловленность;
 - б) творческий продукт как конкретизация образа мышления на определенном материале;
 - в) творческий процесс как практика его реализации.
2. Образ произведения как единство формы и содержания:
 - а) форма как логика содержания, развернутая в чувственное мышление. Единство во взаимном проникании обеих сторон мышления в целостном произведении искусства;
 - б) ошибка формалистов и теория остранения;
 - в) творческий акт восприятия.
3. Образность и изобразительность:
 - а) их стадийная связь, взаимодействие и органическое сопричастие в совершенной композиции;
 - б) гипертрофия изобразительности: так называемая «ленинградская школа» кинематографии и др.;
 - в) гипертрофия образности: театр Мэй Лань-фана и др.;
 - г) связь пластической образности с «линейной речью» (термин академика Марра);
 - д) изображение # образ – криптограмма – символ;
 - е) рассмотрение данного вопроса по различным областям.
4. От идеи произведения до внешней его формы. Фактический процесс становления произведения.
5. Общая закономерность выразительного проявления в приложении к образотворчеству. Стадийная связь с принципами выразительного движения. Новое качество.
6. Образотворчество, социальный и психологический смысл его. Социальное его приложение.

Монтаж (1937) ³⁹

ПРЕДИСЛОВИЕ

«Все в человеке # все для человека!»

Я недаром начинаю эту работу с бессмертных слов Максима Горького («Человек»).

[...] И как ни один элемент подлинно живой и реалистической формы, ни один элемент подлинно живого образа произведения вне человека, не из человека и человеческого ни родиться, ни возникнуть, ни расцвести не может и не способен.

[...] Ибо тема, основная, сквозная и наиболее глубокая внутри этого исследования – это о человеке, не только в содержании и сюжете произведения, но и в образе и форме произведения. Вернее, в области той стадии творческого процесса, в которой идея и тема вещи становятся предметом художественного воздействия и восприятия.

«Meine Tendenz ist die Verkörperung der Ideen»⁴⁰. – говорит Гёте. И это определение охватывает весь смысл формотворчества, покрывая собой даже любые стилистические и выразительные крайности, от символического и аллегорического письма до бытового лепета по поводу идей и нехудожественного пересказа содержания кургузыми словами. Принципы того, как не впадая в оба эти эксцесса, форма служит этой задаче, я рассматриваю на частном случае: кадр – монтаж – звуковой монтаж. И красной нитью под этим и областями, куда нас будет заводить углубление в отдельные вопросы и частности, неизменно пройдет положение о том, что весь опыт, вся мощь, вся сила образной выразительности произведения, как и все мастерство композиции, которой мы здесь заняты прежде всего, тогда, когда она направлена на создание произведения действительно для человека, основным, главным и питающим источником имела, имеет и будет иметь три вещи: Человека, Человека и Человека.

«Все в человеке # все для человека!»

[НАБРОСКИ К «ВСТУПЛЕНИЮ»]

[...] В конце дается представление о том, как живой человек, его сознание и деятельность, является не только основой отображения в содержании (изображении) фильма, но как он же отражается в закономерностях формы как закона строения вещи (обобщенного образа произведения).

РАЗДЕЛ I. МОНТАЖ В КИНЕМАТОГРАФЕ ЕДИНОЙ ТОЧКИ СЪЕМКИ

[...] Кинематография в период своих наиболее серьезных композиционных исканий центр тяжести целиком почти перекладывала на вопросы «ансамбля», в данном случае вещи в целом, и монтажа, уделяя значительно меньше внимания разработке вопросов, связанных с проблемой композиции кадра, в данном случае отдельного дома на этой «монтажной улице».

Аналогия здесь гораздо глубже, чем простая внешняя схожесть. Это тоже как будто (для некоторых) «мелочи». Но то, что в кадре «шумно» (по-нашему – беспринципно нагромождено), что элементы его «неправильно расположены», что от всего этого # в такой же степени – «неудобно», в данном случае глазу зрителя (хотя он и не так жалуется, а просто уходит с картины недовольным или менее довольным, чем мог бы!) – это также верно и для кино. И неблагоприятие по этой линии во многих случаях очень резко отзывается если не на работоспособности зрителя, то в не меньшей мере на ясности, легкости восприятия и глубине переживания и охвата темы произведения.

³⁹ Т. 2. С. 329–484

⁴⁰ «Мое стремление – это воплощение идей» (нем.)

Неотчетливость композиции по всем статьям определяет чрезмерную затрату психической энергии восприятия и обворовывает зрителя на всеобъемлющую глубину восприятия идеи и замыслов произведения. То есть сказывается на расходовании психической энергии, а следственно, косвенно и на той самой работоспособности, о которой идет выше речь.

В этом смысле и композиция отнюдь не «мелочь», а внутри художественного произведения одна из отраслей заботы о человеке – заботы о ясности, четкости и полноте его восприятия при максимальной экономии затрат на восприятие.

[...] Мизансцена (со всеми стадиями своего сворачивания: в жест, в мимику, в интонацию) есть как бы графическая проекция характера действия. А в частности, в применении к действующей единице, # графический росчерк ее характера в пространстве. Подобно почерку на бумаге или характерности следа ноги, вдавленного походкой в песчаную дорогу. Со всей полнотой и одновременной неполнотой. Недаром искусство театрального представления не ограничивается одними мизансценами, как и фильм # одним монтажом. Характер проявляется действиями (и в частном случае действиями # [в] установившемся облике). Частная видимость действий – движения. По движениям мы судим о действиях ([по] голос [у] и слова[м] # тоже). След движений # мизансцена. Определения композиции кадра поищем по этой линии # по линии характера. И начнем [с] характера человека. Через него легче прийти к характеру облика пейзажа, к характеру и образу явления.

[...] Таким образом, линейное движение и пространственное соразмещение в мизансцене оказалось «обращенной» метафорой. Процесс оформления оказался как бы состоящим в том, что обозначение психологического содержания сцены при переводе в мизансцену претерпело возврат из переносного смысла в непереносный, первичный, исходный.

Я говорю – «возврат», ибо достаточно известно, да и самое обозначение «переносное» (фора; переносить) всегда напоминает о том, что переносные обозначения ранее фигурировали как простые непосредственные физические действия. («Меня тянет к вам», «я пресмыкаюсь перед вами» и т.д. и т.д.)

Из этого наблюдения мы можем установить уже известную закономерность. Чтобы быть выразительной, мизансцена должна отвечать двум условиям.

Она не должна противоречить, принятому бытовому поведению людей.

Но этого недостаточно.

Она должна еще в своем построении быть графической схемой того, что в переносном своем чтении определяет психологическое содержание сцены и взаимодействия действующих лиц.

[...] Наш тип обобщения есть обобщение художественного типа, то есть обобщение, тенденциозно и эмоционально окрашиваемое. Т[от] или ин[ой] тип обобщения, котор[ый] мы через композицию применяем к изображению, заставляет его звучать в той тональности, которую мы желаем придать изображаемому явлению.

[...] И то, что мы здесь наблюдали по всем отраслям пластической деятельности человека, есть не более как отражение в строе произведений того что лежит в основе выразительного поведения человека вообще.

Но нас здесь интересует не столько картина человеческого сознания, сколько область его проявления в выразительности человека. Мы уже касались вопроса двупланности жеста в условиях его прочитывания и восприятия.

Скажем здесь лишь бегло о том, что и внутри самого жеста у человека, говорящего о чем-либо, в образе становления этого жеста присутствует такая же неразрывная в единстве двупланность: воспроизведение явления и выражение отношения к явлению. Иначе и быть не могло бы, ибо пластическое произведение с этих точек зрения есть воплощение в данном случае не на себе, а на холсте именно этих взаимно понижающих друг в друга элементов содержания всякого жеста.

О физической двупланности реагирования писал еще Декарт.

Сейчас мы бы назвали эту «двойственность» возможного реагирования и наиболее интересный случай одновременной двойственности подобного реагирования «в противоречиях» – реагированием непосредственным и реагированием опосредствованным. То есть одно, непосредственно отвечающее на явление, и другое, реагирующее на базе умудренности опытом, на базе некоторых обобщенных данных по практике непосредственных реагирований. Картина в физическом поведении человека совершенно идентичная тому, с чем мы орудуем все это время.

Но интереснее другой классик вопросов выразительности. Тот, который впервые во всей полноте поставил вопрос о подобной же двупланности в психологическом содержании жеста. Я имею в виду интереснейшего мыслителя конца XVIII века, почти сплошь забытого в течение всего XIX века и справляющего сейчас бурное «возрождение» во всех новейших изучениях и исследованиях выразительности человека.

Это Энгель (Johann Jakob Engel, 1741—1802), а сочинение его именуется «Ideen zu einer Mimik», 2 тома, 1785—1786.

Обычно любят «образно» связывать мимику с физиогномикой. Физиономия человека как бы обобщает наиболее ему свойственные мимические проявления. Привычные движения кажутся застывающими в сквозной характерной «маске» лица – его физиономии (то же и относительно всего мимического облика фигуры в целом).

Во всяком случае, в условиях искусственного художественного «воссоздания» подобного облика актер на себе, как китайский живописец на шелку, должен выстраивать эту же двупланность единого мимического проявления:

Физиогномический облик (обобщение по данному человеку – его характер), по которому проходит мимическое выражение (частный случай переживания этого характера). «Скупой» человек настроен «сладострастно». «Подозрительный» человек # «игриво». «Сосредоточенный» – «перепуганно» и т.д.

Что в данных случаях облик физиономии снова «построен» по всей закономерности обращенной метафоры # совершенно очевидно. По этому поводу мы могли бы повторить все сказанное об «аресте Вотрена», «отвращении» или «абрисе баррикады». Ограничимся одним примером. Великим мастером этого дела был Лев Толстой.

И не напрасно очень восторженно и наблюдательно пленяется, например, Мариэтта Шагинян (по иному поводу) чертами, которыми Толстой наделяет Катюшу Маслову: «...и ко всему этому косость глаз, – страшный, гениально обдуманый Толстым штрих, где сочетается мотив “зазывательности”, и в то же время “безнаказанности” для того, кто соблазнит Катюшу, потому что косой, не фиксируемый взгляд как бы понижает чувство вашей ответственности “лицом к лицу” с таким человеком, как бы уводит от прямого столкновения с ним...» («Беседы об искусстве», 1937).

Эти же элементы мы знаем и по диалогу – этой последующей стадии игры жестом: и по произнесению его, и по построению его, которое всегда должно иметь в основе своей структуры интонацию истинного содержания его или интонацию (и слова), которыми прикрыт этот истинный смысл («Слова даны, чтобы скрывать мысли», как говорил Талейран). Но интонацию так или иначе.

[«ЕРМОЛОВА»]

...Речь идет о портрете Ермоловой кисти В.Серова.

Многие испытывали на себе совершенно особое чувство подъема и вдохновения, которое охватывает зрителя перед оригиналом этого портрета в Третьяковской галерее.

Портрет этот предельно скромнен по краскам. Он почти сух по строгости позы. Он почти примитивен по распределению пятен и масс. Он лишен антуража и реквизита. Одна черная

вертикальная фигура на сером фоне стены и зеркала, режущего фигуру по пояс и отражающего кусок противоположной стены и потолка пустого зала, внутри которого изображена актриса.

И вместе с тем от созерцания этого полотна вас охватывает нечто от того же ощущения, которое должна была вызывать со сцены личность великой актрисы. Находились, конечно, злые языки, которые вообще отрицали в этом портрете что-либо примечательное.

Таков был, например, покойный И.А.Аксенов, который бурчал об этом портрете: «Ничего особенного. Всегда играла животом вперед. Так животом вперед и стоит на портрете Серова».

Но здесь, вероятно, сливалось странное «неприятие» самой актрисы (которую он не любил) с тем, как точно был воссоздан ее образ Серовым.

Я Ермолову на сцене не видел и знаю об ее игре лишь по описаниям и по очень подробным рассказам тех, кто ее видел. Но впечатление моё от Ермоловой «по данным» серовского портрета скорее отвечает такой же восторженности, с какой о ней пишет Станиславский:

«...Мария Николаевна Ермолова – это целая эпоха для русского театра, а для нашего поколения – это символ женственности, красоты, силы, пафоса, искренней простоты и скромности.

Ее данные были исключительны. У нее была гениальная чуткость, вдохновенный темперамент, большая нервность, неисчерпаемые душевные глубины...

В каждой роли М.Н.Ермолова давала всегда особенный духовный образ, не такой, как предыдущий, не такой, как у всех. Роли, созданные Ермоловой, живут в памяти самостоятельной жизнью, несмотря на то, что все они сотворены из одного и того же органического материала, из ее цельной духовной личности.

...Все ее движения, слова, действия, даже если они бывали неудачны или ошибочны, были согреты изнутри теплым, мягким или пламенным трепещущим чувством... Знаток женского сердца, она умела, как никто, вскрывать и показывать “das ewig Weibliche” ...» (К.С.Станиславский. «Моя жизнь в искусстве», с. 72).

Нечто подобное этому чувству охватило меня, когда я стоял перед этим портретом на выставке произведений В.Серова в Третьяковской галерее в 1935 году.

Я долго думал над тем, каким же образом при почти полном отсутствии обычных живописных внешних средств воздействия – даже из арсенала самого Серова – достигнута такая мощь внутреннего вдохновенного подъема в изображенной фигуре.

Я думаю, что тайну эту я разгадал. И что необыкновенный эффект достигнут тем, что здесь применены действительно необыкновенные средства воздействия композиции.

И использованы здесь средства такие, которые по природе своей, по существу, уже лежат за пределами того этапа живописи, к которому еще принадлежит сама картина.

Мне кажется, что всякое действительно великое произведение искусства всегда отличается этой чертой: оно содержит в себе в качестве частичного приема элементы того, что на следующей фазе развития этого вида искусства станет принципами и методами нового этапа движения этого искусства вперед.

В данном случае это особенно интересно потому, что эти необыкновенные черты композиции лежат не только за пределами приемов живописи, в которых работает эпоха Серова, но за пределами узко понимаемой живописи вообще.

[...] Однако вернемся к портрету Ермоловой!

Я не случайно сказал о том, что зеркало режет фигуру.

В секрете этой «резки» и монтажного сопоставления результатов этой резки и лежит, на мой взгляд, основная тайна воздействия этого портрета.

Мне неоднократно приходилось писать и говорить о том, что монтаж есть вовсе не столько последовательность ряда кусков, сколько их одновременность: в сознании воспринимающего кусок ложится на кусок и несовпадение их цвета, света, очертаний, размеров, движе-

ний и пр. и дает то ощущение динамического толчка и рывка, который служит основой ощущения движения – от восприятия простого физического движения к сложнейшим формам движения внутри понятий, когда мы имеем дело с монтажом метафорических, образных или понятийных сопоставлений.

Поэтому нас отнюдь не должны смущать последующие соображения, касающиеся одновременного слитного соприсутствия на одном холсте элементов, которые, по существу, суть последовательные фазы целого процесса.

Не должно нас смущать и то положение, что отдельные элементы одновременно рассматриваются и как отдельные самостоятельные единицы и вместе с тем как неразрывные части одного целого (или отдельных групп внутри этого целого).

Мало того, как увидим ниже, самый факт этого единства одновременности и последовательности по-своему окажется средством воздействия совершенно определенного эффекта!

Однако ближе к делу.

Я сказал, что рама зеркала «режет» фигуру. Фигуру режет не только рама зеркала.

Ее режет еще и линия плинтуса, то есть линия стыка пола со стеной.

И ее же режет еще и ломаная линия карниза, то есть отраженная в зеркале линия стыка между стеной и потолком.

Собственно говоря, эти линии не режут фигуру: они, дойдя до её контура, почтительно прерываются, и, только мысленно продолжая их, мы рассекаем фигуру по разным поясам, отделяя друг от друга низ платья, бюст и голову.

Продолжим эти линии фактически и «разрежем» ими портрет (см. вкладку).

При этом оказывается, что прямые линии, предметно участвующие в изображении (в качестве рамы зеркала и линий стыка между полом, стеной и потолком), в то же самое время являются как бы границами отдельных кадров.

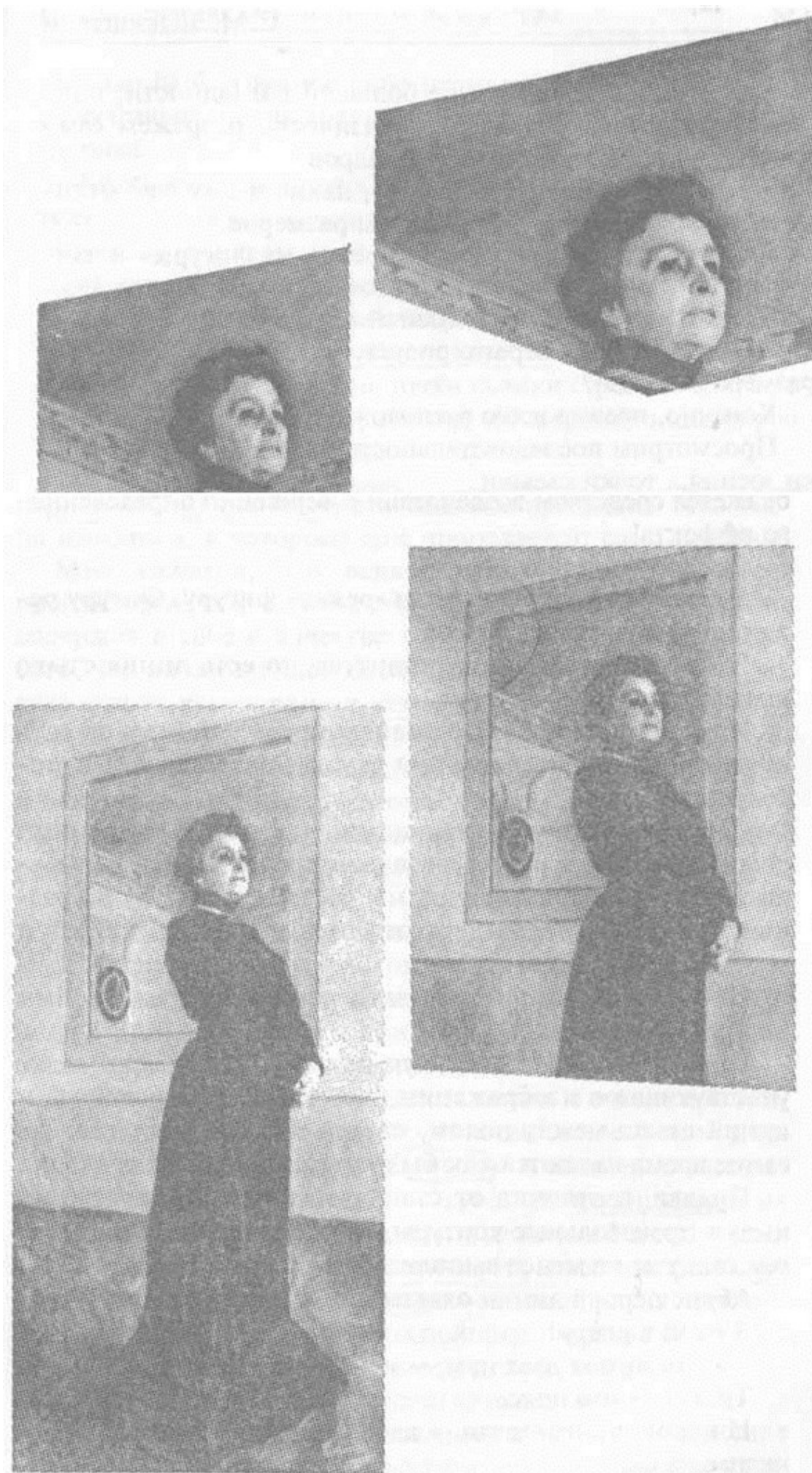
Правда, в отличие от стандартной рамки кадра, они имеют произвольные контуры, но основные функции кадров они тем не менее выполняют в совершенстве.

Абрис первой линии охватывает фигуру в целом # «общий план в рост».

Вторая линия дает нам – «фигуру по колени».

Третья – «по пояс».

И наконец, четвертая – дает нам типичный «крупный план».



В.А. Серов. Портрет М.Н. Ермоловой

Для этого, в порядке еще большей наглядности, пойдем еще несколько дальше и физически разрежем само изображение на подобный ряд кадров.

Поставим их рядом и сравним, какие в них еще отличительные черты помимо разницы размеров.

Для этого разобьем эти «вырезки из фигуры» и займемся каждым из них в отдельности, рассматривая каждый из них как самостоятельный кадр.

Чем в основном характеризуется кадр вообще помимо размера и обреза?

Конечно, прежде всего расположением точки съемки.

Просмотрим последовательность наших «кадров» с точки зрения... точки съемки.

Откуда, если можно так выразиться, снят кадр № 1 – «общий план» в целом?

Мы видим, что на нем пол представлен не узкой полоской, а большой темно-серой плоскостью, по которой большим черным пятном расположился вокруг фигуры подол ее черного платья: фигура явно взята с верхней точки – «съемка произведена сверху».

Кадр № 2. «Фигура по колени». Так, как она сейчас видна на рисунке, – фигура поставлена параллельно стене, к которой прикреплено зеркало. С точки зрения съемки это был бы кадр, взятый в лоб.

Кадр № 3. В таком освобожденном виде мы видим здесь верхнюю часть фигуры Ермоловой на фоне некоторой пространственной глубины: при данном обресе исчезает характеристика этой глубины как отражения зеркала. Глубина зеркала действует как глубина реального пространственного фона.

Это типичный и хорошо знакомый из кинопрактики случай, когда создается условное пространственное представление средствами простого обреза кадра.

Но что гораздо важнее в этом случае – это то, что по взаимному соразмерению стен, потолка и фигуры – фигура в этом «кадре» уже не кажется снятой в лоб: она явственно «снята» несколько снизу (в глубине над ней виден нависающий потолок).

Кадр № 4. Крупное лицо целиком проецируется на горизонтальную плоскость, которую мы знаем в качестве потолка.

Когда возможен подобный результат в кадре? Конечно, только при резко выраженной съемке *снизу*.

Таким образом, мы видим, что все наши четыре последовательных условных «кадра» отличаются друг от друга не только размером изображений, но и *размещением* «точки съемки» (точки зрения на объект).

При этом это движение точки съемки строго вторит процессу постепенного укрупнения: по мере того как укрупняется объект съемки, точка съемки последовательно перемещается от точки съемки *сверху* (А) на съемку *в лоб* (В), отсюда к точке съемки *отчасти снизу* (С), чтобы закончиться в точке съемки *целиком снизу* (D) (см. схему – рис. 1).

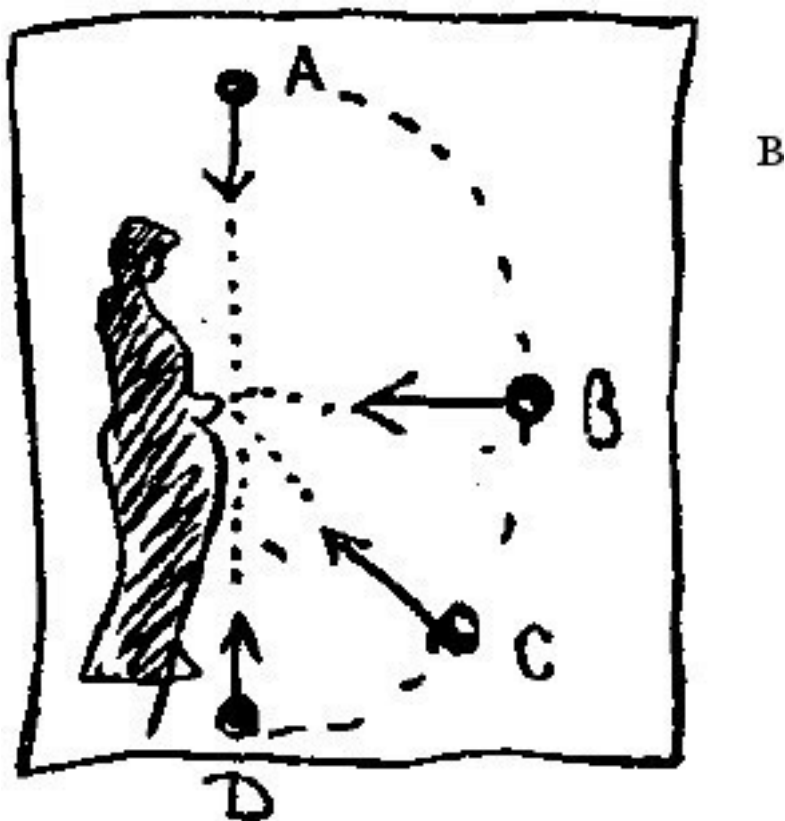


Рис. 1

Если мы теперь вообразим себе кадры 1, 2, 3, 4 монтажно собранными подряд, то глаз окажется описавшим дугу на все 180° .

Фигура окажется взятой последовательно с четырех разных точек зрения соединение этих четырех точек даст ощущение движения.

Но движения – кого?

Мы уже имели такие примеры соединения разных фаз движения при пробеге по ним глаза в одно цельное движение объекта съемки.

Примером этому может служить монтаж трех мраморных львов, в разных последовательных позах расположенных на лестнице Алупкинского дворца. Монтажно объединенные, они дают иллюзию одного вскочившего льва.

Такой же случай как будто и здесь.

Но получается ли здесь эффект движения самой фигуры оттого, что четыре последовательных ее положения воспринимаются как четыре последовательные фазы ее движения, отчего создается этим путем иллюзия слитного движения фигуры в целом?

Этим путем создается, например, динамика фигур у Домье или Тинторетто, где отдельные части фигуры расположены согласно с разными фазами одного и того же последовательного процесса движения; глаз, пробегая по этим отдельным фазам «разложенного» движения, невольно претерпевает скачок от одной фазы к другой и воспринимает эту цепь толчков как слитное движение.

Совершенно тем же путем осуществляется и основной динамический феномен в кинематографии, с той лишь разницей, что здесь сам проекционный аппарат последовательно и подряд показывает зрителю в последовательных фазах не отдельные части фигуры, но всю фигуру в целом.

Интересно отметить, что для выразительной передачи движения кинематограф не довольствуется только этим основным динамическим феноменом кинематографа.

Для выразительной и захватывающей подачи движения кино вновь прибегает к чему-то схожему по методу и с методом... Домье и Тинторетто. На этот раз – в монтажной сборке # оно снова показывает в динамике отдельные части фигуры.

Так или иначе, остается вопрос, такой же ли случай имеет место и в портрете Ермоловой или нет?

Ответ, конечно, # категорически отрицательный!

И это потому, что здесь на холсте зафиксированы не четыре последовательных положения объекта, а четыре последовательных положения наблюдающего глаза.

Поэтому эти четыре точки складываются не в поведение объекта (вскочившие львы, подвижные фигуры Домье), а в характеристику поведения зрителя.

И это поведение складывается, как мы видим, от точки зрения «свысока» к точке зрения снизу, как бы к точке... «у ног» великой актрисы!

Но поведение зрителя в отношении объекта и есть то, что мы могли бы определить как отношение зрителя.

Или точнее: оно есть отношение, предначертанное зрителю автором, и [оно] целиком вытекает из личного отношения к объекту со стороны самого автора.

Оно-то – это авторское отношение # и заставляет прибегнуть к тому пластическому построению, которое наиболее полно выражает это отношение.

Я думаю, что если линия способна каким-то образом выражать мысль и отношение к чему-либо – а это именно так, – то линия движения точки зрения по дуге ABCD вполне отвечает той идее «преклонения», которое невольно испытываешь, глядя на портрет Ермоловой.

Но это еще не все.

Эту основную «тенденцию» в общей композиции портрета поддерживают еще два мощных средства воздействия на зрителя.

Это пространственное построение и цветовое (скорее световое) разрешение, которые также идут в ногу с укрупнением «планов» и перемещением «точки съемки» от «кадра» к «кадру».

[...] Это нарастание степени освещенности от кадра к кадру, сливающееся в один непрерывный процесс, прочитывается как нарастающее просветление, как растущее озарение и одухотворение лица актрисы, постепенно проступающего из сумрака среды на картине.

Но, в отличие от игры перемещающейся точки съемки, # эти две черты уже относятся не к игре зрителя, а к поведению и игре самого изображения: благодаря им Ермолова кажется озаряемой нарастающим внутренним огнем и светом вдохновения, а вдохновение кажется разливающимся на все большую и большую среду восторженно ее воспринимающих.

Так сплетаются в обоюдной игре преклонение восторженного зрителя перед картиной и вдохновенная актриса на холсте – совершенно так же, как некогда сливались зрительный зал и театральные подмостки, равно охваченные магией ее игры.

[...] Я глубоко убежден, что принцип композиции, разобранный нами, конечно, выбран не «умышленно» и возник у Серова чисто интуитивно. Но это нисколько не умаляет строгой закономерности в том, что им сделано в композиции этого портрета.

Мы превосходно знаем, как долго и как мучительно бился Серов над композицией своих портретов; как много времени уходило у него на то, чтобы пластическое разрешение поставленной им перед собой психологической задачи портрета целиком совпадало бы с тем образом, который рисовался ему при встрече или, точнее, при «столкновении» с оригиналом.

[...] О позе же модели приходится сказать почти теми же словами почти то же самое. Эта поза также должна быть сквозным обобщающим образом в отношении всего многообразия положений и движений, которые привычны изображенному лицу. Мы знаем, что и в этом отношении В.Серов был очень четок и не меньше «возился» с расположением модели перед холстом, чем с расположением ее на холсте. Сличите продуманность самих «поз» супругов

Грузенберг, барышни Гершельман или Ламановой. Или обратитесь к самой позе той же Ёрмоловой. Но, конечно, и в самой позе, как и во всем, должен быть еще и второй план обобщения – не только того, что оно обобщение в бытовом плане. Это – та метафора позы и жеста, о которой мы приводили высказывания Энгеля и Грасиоле для действующего человека или актера (см. выше), или, вернее, тот образ – напр[имер], «образ героя», «образ вождя», «образ владельца» или «образ предателя», который и средствами выбранной позы и обработкой средствами живописи должен проступать сквозь простое изображение анатомической реконструкции изображенного персонажа.

[...] Остается сделать только еще одно, уже совершенно обобщающее заключение как вывод к тому феномену в целом, который мы так подробно прослеживали через все случаи первого раздела и который особенно рельефно выразился на примере с портретом Ермоловой.

Эта одновременность построения в двух планах в целом и в частях есть точный сколок с основной особенности нашего восприятия вообще. Оно обладает способностью двояко схватывать явление: целостно и в деталях, непосредственно и опосредствованно, комплексно и дифференцированно. Смотря по тому, из каких областей мы возьмем обозначения, а эти особенности человеческого восприятия в равной мере отражаются во всех областях его деятельности и мышления, неизменно пронизывая их... В разные периоды развития человечества и человека эти две способности восприятия бытуют раздельно и разобщенно. Исчерпывающе об этом сказал Энгельс в «Анти-Дюринге».

[...] Здесь любопытно, конечно, следующее: комплексное восприятие есть, конечно, низшая стадия восприятия (см. Энгельса), дифференцирующее – уже шаг вперед (см. там же). Рассмотрение же, которое способно обобщать есть, конечно, наивысший случай и тип. (Оно фигурирует в науке как обобщенное понятие, в искусстве # как обобщенный образ, в равной степени принадлежат к высшему разряду духовной деятельности человека, # конечно, если то и другое направлены сознательно или интуитивно на прогрессивное развитие или преодоление социальной действительности в той, понятно, степени и в том направлении, которые допускает соц[иальная] эпоха, к которой они принадлежат.)

И здесь как будто возникает противоречие: наиболее высокое – обобщенный образ # как будто по пластическому признаку совпадает с примитивнейшим типом целостного восприятия. Но это противоречие только кажущееся. По существу же мы в этом случае имеем как раз тот «якобы возврат к старому», о котором говорит Ленин по вопросу о диалектике явлений. Дело в том, что обобщение есть действительно целостное, то есть одновременно и комплексное (непосредственное) и дифференцированное (опосредованное) # представление явления (и представление об явлении).

[...] В полноценном же случае так или иначе ясно основное и главное, а именно, что сила воздействия описанных образцов строится на том, что каждое крыло апеллирует к своей части восприятия, а единство их # ко всей полноте целостного сознания – «с ног до головы» вовлекая зрителя в это воздействие.

Эта же особенность нашего восприятия обуславливает, конечно, и самый факт построения и возможности именно такого построения в действительно полном и совершенном произведении.

В этой черте строй произведения является отражением черт человеческого сознания – Человека – внутри одной особенности строения формы. Это будет таким же отражением в форме произведения, как отражение Человека является первым условием живого и реального содержания произведения.

[...] Отсюда портреты Репина # поистине скорее «атлас» (Грабарь где-то называет «Запорожцев» «атласом смеха») типов и прототипов, черт и черточек, взятых с природы как бы в пособие для актера, который бы захотел их сыграть (поэтому монографии о Репине и лежат у меня

среди книг, помогающих актерам, а вовсе не в разделе живописи!), в то время как портреты Серова кажутся галереей бесподобно воплощенных, сыгранных автором образов живых людей. Ниже, в вопросе об Эль Греко, мы еще раз встретимся с вопросом самовоплощения авторской игры в своих произведениях. Но Эль Греко станет в этом вопросе не в тот ряд, где стоит Серов # мастер абсолютного перевоплощения себя в создаваемый образ, в то время как Эль Греко «в себя» перевоплощает все многообразие того, с чем он встречается в разнообразии сюжетов и моделей. Второму же пункту, то есть способности же (и методу) того, как Серов умеет не только изобразить, но и «вообразить» изображаемое, посвящен весь этот раздел о портрете Ермоловой. Противопоставление ему Репина лишний раз подкрепляет наше положение, [подкрепляется оно и] отмеченной Грабарем чертой отсутствия «воображения» у Репина...

РАЗДЕЛ II

МОНТАЖ В КИНЕМАТОГРАФЕ СМЕНЯЮЩЕЙСЯ ТОЧКИ СЪЕМКИ

[...] Если мы говорим о том, что в основе структур внутри киноэстетики как бы сохраняется особенность первичного кинофеномена: образование движения из столкновения двух неподвижностей, то тут дело касается не физического природного явления, а присутствует явление, связанное с деятельностью сознания. Это не только первичный феномен кинематографической техники # это скорее прежде всего первичный феномен сознания в его образотворческой способности.

[...] Ибо, строго говоря, не движение получается в этом случае, а наше сознание обнаруживает при этом способность два разобренных явления сводить в обобщенный образ: две неподвижные фазы сводить в образ движения.

Иное толкование отправного кинофеномена (и соответствующих из него выводов) было [бы] не только фактически неправильным, но, кроме того, было бы еще и чисто импрессионистическим. Доминирование сетчатки глаза, то есть изобразительного впечатления, над мозговыми центрами, то есть над образным отражением, было тенденцией именно этого направления. Именно по этому тезису их бил исторически сменявший их кубизм. Кубизм, достаточно нагрешивший собственной односторонностью, однако, это положение ухватил совершенно верно, хотя и воплотил его в формах, звучавших отчетливее распадом, чем искусством «воссоединения». Впрочем, здесь еще вина и на том, что средство выражения его – неподвижность живописи – не было в состоянии выполнить ту задачу, которую предлагалось ей воплощать. Обвинять Глаза и Метценже по этому пункту почти звучало бы так же, как ставить в упрек Леонардо да Винчи, что он возился с птицами вместо того, чтобы для своих летных выкладок пользоваться совершенным опытом «АНТ-25»!

[...] В этом смысле принцип кино есть не более как переложенное на пленку, метр, кадр и темп проекции отражение неизбежного и глубокопервичного психологического процесса, свойственного каждому сознанию с первых же шагов его освоения действительности. Я имею в виду так называемую эйдетику.

Действительность сущ[ествует] для нас как ряд ракурсов и образов. Без эйдетики мы никогда не могли бы свести в единый образ все эти «моментальные фотографии» частных видимостей явлений. [...]

[...] И здесь, в искусстве, как всегда и во всем, это есть не более чем обычное и свойственное всякому поведению явление, лишь поднятое по линии большей интенсивности и поставленное в условия творческой целеустремленности. Полная объективность в передаче явления, особенно как-либо эффективно нас задевшего, в человеческой природе не имеет места. Каждое восприятие посвоему переставляет акценты и ударения на элементах явления (выделяя свои «крупные планы», в отличие от соседа), доходя в этом до того, что выкидывает целые элементы явления, целые звенья процесса. Достаточно сопоставить показания нескольких свидетелей одного и того же события, чтобы убедиться в том, что выбор кадров из события и монтажная

сборка их в целую картину события у каждого окажется не только своей, отличной от других, но часто и противоречащей им! Ходкое выражение «врет, как очевидец» родится именно отсюда. На этом строится один занятный рассказ из посмертного сборника новелл Ж.К. Честертон «Парадоксы м-ра Понда» (G.K. Chesterton, «The paradoxes of Mr. Pond», London, 1937).

Человека уличают тем, что трем женщинам он в тот же вечер дал совершенно разные сведения о том, где он собирается провести время. М-р Понд способствует в установлении его невинности, доказав, что его алиби имеет силу, так как он всем трем женщинам сказал абсолютно одно и то же. Но из его фразы каждая женщина выслушала свою, мы бы сказали, «монтажную концепцию». И эти три разные концепции определились тем, какой и которой частью его фразы аффективно была задета та, другая или третья женщина. («The Crime of Captain Cahagan»).

Как неправилен перегиб отсюда в сторону переоценки в искусстве индивидуального отношения и сведение всего только к нему в тех случаях, когда это уже не только феномен психологического поведения, а предпосылка к формотворчеству! [...].

Но здесь же мы кладем палец на основной нерв, – почему возникла и развилась система монтажного мышления в соприкосновении с кино.

Об этом я писал в самом начале своей киноработы (1924), стараясь осмыслить этот феномен для себя. Его я прощупывал еще на театре (об этом см. статью мою «Средняя из трех» в юбилейном номере «Советского кино», 1935 г.) О нем я очень подробно говорил на докладе в Йельском университете в США (летом 1930 г.)

В чем эта тайна? Где этот нерв?

Дело именно в том, что в кино мы имеем дело не [с] событием, а с образом события.

Событие, снятое с одной точки, всегда будет изображением события, а не ощущением события, способного во всей полноте вызвать сопереживание с ним.

На театре, например, пусть условно, пусть относительно, но «фактически» перед зрителем развертывается все же хотя бы физически реальное событие. Это все же люди, а не тени. Голоса, пусть актерские, в претензии быть голосами представляемых действующих лиц. Действия – действия.

Не так в кино: там все не физическая реальность, а серая тень ее отображения.

И [для того чтобы] возместить отсутствие главного – живого и непосредственного общения человека в зрительном зале с человеком на сцене, приходится искать иных путей, иных средств, чем те, [которые] в театре.

И тут оказывается, что «по-театральному» взятое событие на экране беспомощно. Если взять киноаппарат, разыграть перед ним идеально сцену и затем эту сцену показать на экране, то ничего не получится. Это, конечно, относительно и сравнительно по интенсивности с тем, чем это же явилось в условиях игры живых людей, а не их экранных отображений. Пусть это была сцена убийства. Снятая «общим планом», она давала двадцать пять процентов того эффекта, который она же давала на сцене. В чем же дело?

Попробуем ее представить иначе. Разобьем ее на крупные и средние планы. На всю эту общепринятую серию «рук, схватывающих горло», «глаз, вылетающих из орбит», «пальцев, вытягивающих нож из-за пояса», «гнева в одних глазах», «испуга в других» и т.д. и т.д. «Ловко» смонтированные, умело насаженные на нужный темп, изобразительно сопоставленные, они в целом могут дать совершенно те же сто процентов эффекта, того, что давало слитное действие их на сцене и чего никак не давало изображение этой схватки, снятое с одной точки «общим планом».

В чем же тут разница? Еще в [19]24 году я писал, что кино было бы бесцельно бегать за воспроизведением театра. Что свое ограничение в этом направлении оно должно преодолевать своими путями.

Драка, снятая с одной точки «общим планом», всегда останется изображением драки и не станет ощущением драки, то есть тем, с чем можно непосредственно сопереживать, как мы сопереживаем драку с двумя реально перед нами (хотя бы и нарочно) дерущимися живыми людьми. Чем же отличается драка, которая состоит из нескольких кусков, тоже изображающих драку если не в целом, то по частям?!

А в том, что эти отдельные куски работают не как изображения, а как раздражители, провоцирующие ассоциации. Этому сугубо способствует условие их частичности, вызывающей достройку воображением и через это чрезвычайную активизацию работы чувств и ума зрителя.

И в результате на зрителя обрушивается не цепь обломков людей и событий, а рой реальных событий и людей, вызванных к жизни в нашем воображении и в наших чувствах умело подобранными наводящими деталями.

В отношении же хода самого события вы вовлечены в последовательность хода, в развертывание его, в процесс его становления – в отличие от результативного восприятия сцены, которая дается общим планом изображения, вместо того, чтобы развертывать перед нами процесс стано[вления].

В простейшем своем виде это может быть наглядно показано, например, хотя бы на двух типах «ввода» в самое действие и на различии между ними. Допустим, что мы имеем сцену, предшествующую нашей драке. Вводную сцену, где драка – еще только спор. Ввести эту сцену спора можно двояко. Или общим планом. Или монтажным путем. В первом случае вы даете общий план: двое спорят, вырывая пакет из рук в руки. В этом случае все дано – вы сразу же в условиях восприятия полной картины спора как такового. Вы видите изображение спора. Иное дело, если спор вводится в ваше восприятие монтажно: 1) пакет; 2) руки с пакетом; 3) вторые руки схватывают его; 4) один человек; 5) второй человек; 6) руки, рвущие пакет друг к другу; 7) два человека, рвущих пакет один у другого; 8) общий вид комнаты с двумя спорящими за пакет людьми – вся сцена.

Здесь вы втянуты в полный процесс становления всей сцены, и восьмой кусок подводит итоговую формулировку тому, что, возникая, переживалось вами через семь предыдущих. В них складывался весь образ сцены: и акт спора, и облики спорящих (4, 5), еще неизвестных к моменту, когда на третьем куске вам уже понятно, что кто-то у кого-то хочет отнять пакет, и т.д. и т.д.

Вы не видите изображение спора, а в вас возникает образ спора, вы участвуете в процессе становления, образа спора, и этим вы втянуты как третий соучастник развертывающегося спора! (Пример этот особенно нагляден потому, что здесь становление действия совпадает с началом возникновения действия. Но любой кусок внутри любого действия имеет совершенно столь же по-своему очерченную картину становления, будучи промежуточным, а не начальным звеном.)

Вы скажете: но ведь в театре-то общий план? Ведь в театре такая же непосредственная данность всей сцены сразу, как в общем плане? В театре вы тоже охватываете, что дерутся, и перед вами не происходит того становления драки, которое вам удастся достигнуть хитроумными путями кино?! Почему же там все-таки драка, не представляющая перед вами процессом становления, тем не менее действует? Тем более что реальность драки на театре ведь тоже относительная реальность, никак не сравнимая с настоящей дракой в действительной жизни?

На это я отвечу: есть драка и есть драка. Есть драка заученная и репетируемая, где движение за движением и действие за действием выбранной прописи разматываются так, как она заучена. И эта драка так же мертвенна, бездейственна, неправдива и незахватывающа в чувствах, как изображение драки «общим планом» на экране. И есть драка, где каждая фаза ее «возникает» перед зрителем. Столько же строго прочерченная по линии того, что ей композиционно предначертано, она тем не менее шаг за шагом создается, рождается как действие из той цепи эмоций, растущих из задач, которые последовательно себе ставят актеры, переходя

из фазы в фазу предначертанной им действием игры. Такая драка, диалог, спор или объяснение в любви, несмотря на писанные декорации, клеевые бороды и расписанные гримом лица, будет соперничать как реальный и истинный процесс. Будет так же отличаться своим воздействием, как драка, решенная в кадре и монтаже, от драки, изображенной одним общим планом с одной точки. В кинематографе монтажное письмо не аналогия, а точно то же самое, что будет в сценической игре актера, если он будет играть не результат, а если его игра будет процессом, внутри которого шаг за шагом будут рождаться в своем становлении подлинные в этих условиях сценические чувства.

Сюда относится учение Станиславского, обращенное к актеру о том, что надо воссоздавать в игре процесс, а не играть результаты. Его слова о том, что «ошибки большинства актеров состоят в том, что они думают не о действии, а лишь о результате его. Минуя само действие, они тянутся к результату прямым путем. Получается наигрыш результатов, насилие, которое способно привести только к ремеслу».

Это себе ставит как задачу Скрябин:

«...Ему нужен был не рассказ об акте, не представление акта, а самый акт...» (Л. Сабанеев. «Скрябин». ГИЗ, 1923. С. 66).

Этого, как никто иной, достигает Скрябин. Даже больше того. Сквозь акт становления творения у него еще осязается становление акта самого творчества.

«...Скрябина привлекает динамика самого творческого приема и ее воплощение в искусстве. В этом отношении он напоминает Родена, который дерзнул попытаться передать в скульптуре не только движение форм, но и самое их образование. Римский-Корсаков в «Садко» дает нам образ художника, который исполняет готовое произведение или импровизирует, то же мы видим у Листа в «Орфее», но никто, кроме Скрябина, не раскрывает перед слушателем самую лабораторию музыкального творчества. Мы посвящаемся, слушая его, в муки творчества, это можно сказать о «Божественной поэме» и «Экстазе»...» (И. Лапшин. «Заветные думы Скрябина». С. 37—38).

И это же звучит в монтаже как в методе того искусства, внутри которого в синтезе суждено слиться Станиславскому со Скрябиным, как нигде и никогда соединив в единстве действующего человека с музыкой действенной формы, раскрывающей его в пластике и звуках.

Приведя пример с актером, мы указали путь и место монтажу и внутри мастерства актера. Не только во внешних его проявлениях, где он очевиден в контрапункте выразительных ракурсов, сценических переходов и произнесений слов, растущих из единого чувства и раскрывающих это чувство зрителю, заражая и вовлекая его.

По этой линии я всегда яростно восстаю против тех, кто утверждает, что «крупный план» рожден кинематографом и что, следовательно, различие размеров изображения и игра на смене этих размеров возникли только с приходом кино. Такой человек либо ничего не понимает в искусстве театральной композиции, либо никогда не видел мало-мальски грамотно скомпонованной сцены!

[...] Сейчас речь идет о том, чтобы принцип монтажа, этот, казалось бы, «узкокинематографический» элемент, проследить еще внутри одной деликатнейшей области главного действующего лица кинематографии – актера. Не только [так], как это показано на ансамблевой и сольной игре его внешних проявлений, где он очевиден, но и по той области где он едва подозреваем, то есть внутри самой «священного акта». В той тайне, [благодаря] котор[ой] актер достигает через средства произвольные, управляемые и нарочитые тех проявлений живой эмоции и подлинности чувств, которым «приказать нельзя», которые можно только вызвать, которые такие же самовозникающие, как гармония из сочетания мелодий, как «сверхпредметен» ритмический образ обобщения, рождающийся из сочетания конкретных, материальных, предметных кадров в монтаже.

И примечательно, что метод этого [творческого акта] в области актерской работы совершенно так же монтажен, как и на кино.

Покажем это на материале той техники актерской работы, которую создал Станиславский и которая сейчас – наиболее полное и подробное учение по этому вопросу, к тому же еще и практикой апробированное по наибольшему приближению к реализму.

Какую себе задачу ставит всякая система актерского искусства?

Задачу вызвать в чувствах полную правду сценического переживания того, что по ситуации предложено автором. Это то, что соответствует обобщенному ощущению, в отличие от изображения, как мы разбирали их на примере пластической композиции и монтажа. Действительно, школы подлинного театрального искусства прежде всего и злее всего клеймят изображение чувства там, где требуется ощущение и переживание чувства. Но совершенно так же, как мы показали на примере из пластической композиции, здесь тоже не годится та крайность, при которой переживание сценического чувства лишилось бы своих естественных проявлений, то есть обозримой картины этих переживаемых ощущений.

Каков же метод этого первого, основного и главного, чем должен быть пронизан актер в творческом акте лицедейства? И оказывается, что метод этот совершенно идентичен тому, что делает монтаж на кинематографе, тоже задаваясь целью из элементов одного измерения вызвать к жизни и бытию явление иного, нового, высшего измерения, притом такого, которое непосредственным показом не изобразимо. На кино это было ощущением «режима» сквозь поведение расстреливающих [солдат] и топчущих казаков.

На театре # в работе актера # это рождение живого чувства, реального чувства сценической правды из условий искусственного и условного текста предписанных слов, расписных декораций, переодетых и размалеванных актеров. Метод оказывается тем же и поступает так же, как и мы поступаем на кино. Не «изображенными», но переживаемыми в полной и подлинной полноте являлись там не отдельные изобразительные куски-кадры, а то полное и подлинное ощущение и переживание, которое возникало из соединения и слияния тех эмоций, которые возбуждали умело подобранные наводящие фрагменты.

Совершенно так же протекает процесс «выманивания» искусственно не изобразимого, не воспроизводимого, а подлинно бытующего состояния, в которое «приходит» артист.

Ведь сама задача там совершенно идентична той, которой мы добиваемся здесь. Здесь из искусственного сочетания нескольких метров целлулоидной ленты, покрытой проявленным слоем бромистого серебра с мелькающим на нем изображением серых теней событий, – надо создать эмоциональное потрясение зрителя, заставить его жить и чувствовать тем, чем задался автор.

Там, в окружении крашенных холстов, неровных досок подмостков, запаха [красок] и пыли, заставить исполнителя поверить в реальность своих воображаемых сценических чувств и полной правдой своих чувств воплотить авторский замысел. И этим потрясти зрителя. Зрителя, которого можно потрясти только этим,

И тут и там надо создать из нереальных объектов – реальное эмоциональное переживание. Здесь зрителя, а там актера на тех же путях эмоциональной зарядки того же зрителя.

И тут и там в основе метод один и тот же.

Для кино мы показали его.

Остается привести данные о том, что совершенно точно таковы же в принципе, а потому и одинаковы методы техники достижения того же в на сей день признанной наилучшей системе достижения правды сценических чувств, в системе Станиславского.

[...] Таким образом, мы видим полное соответствие в основном звене создания непосредственно и искусственно не создаваемого главного внутри системы кино и системы работы актера.

По этому поводу мы можем сказать, что здесь мы установили единство метода не только между кадром и монтажом, между монтажом и методом тонфильма (что мы уточним дальше), но еще один наиважнейший пункт единства метода. Единство метода во всех разделах кинодисциплин с тем методом, которым живо основное ядро содержания фильма – действующий актер – человек.

Но если система органична в себе, то следует предположить, что, качественно видоизменяясь, она принципиально одинаково будет проходить тем же методом, теми же закономерностями и сквозь композиционные и структурные элементы. И в них отображая через метод основную особенность первичного феномена.

Феномен этот здесь совершенно идентичен первичному феномену кино.

Из двух неподвижных клеток рождалось движение.

Из ряда выбранных предлагаемых обстоятельств здесь родится движение души – эмоция (emotion от корня motio – двигаюсь).

Там движение не фактическое, но образ движения.

И здесь чувство не фактическое, а особое чувство правды, чувство сценической правды. На размежевание его от житейской правды у Станиславского уходит много страниц. Я думаю, что размежевание здесь одно и очевидное. Скажем о нем по-своему, что сценическое чувство есть не подлинное чувство, а образ, подлинного чувства, подобно тому как на сцене движется не подлинный человек Лир, Макбет или Отелло, а образ Отелло, Макбета или Лира. Образ в обоих случаях со всей своей непосредственной и не предметной реальностью, но зато со всем своим диапазоном обобщения [выходит] далеко за пределы и измерения частного изображения.

[...] Столь же очевидно, что характеристикой монтажного куска в основном является его сюжестивность, то есть те его черты, которые способны вызывать ощущение цельности представления. Мы уже отмечали этот элемент выше. Мы можем здесь еще добавить к этому же пределы, внутри которых ему удастся этого достигнуть.

Ищущие в моей работе эталонов и рецептов будут разочарованы. Характеристика монтажного куска должна, естественно, отвечать двум требованиям и одному предпосылочному условию. Монтажная деталь должна быть как бы экстракцией той части события или явления, которую она представляет: плотью от плоти и кровью от крови его реальности – типичной деталью. При этом кусок (вернее, деталь) должен быть и достаточно неожиданным и необычным, чтобы приковывать внимание и стимулировать воображение, и вместе с тем недостаточно неожиданным и необычным, чтобы порывать с обычным представлением о явлении. Так, например, слишком крупные планы лиц, бывшие одно время в моде, разрывали представление о лице размерами глаз, губ и носа, допуская такую неожиданность взгляда лица, что исчезало самоощущение лица как такового в тех случаях, когда именно оно-то и было нужно как монтажная составляющая («за глазами лица не видно»). То же относится и к выбору характерной детали из самого события.

[...] Наконец, нам сейчас на базе опыта кинематографа приходится сказать, что мы хотим понимать самую проблему шире: как сопоставление возможностей двух методов – метода изображения и метода образного становления, в предпосылке, что в любом искусстве возможны оба, что ведущим является второй, что дело в их единстве, что каждому отводится должное и весьма почтенное место и что, наконец, узурпация всех функций одним или другим во всякой области ведет дело к несостоятельности и краху.

РАЗДЕЛ III МОНТАЖ ТОНФИЛЬМА

[...] Где нам искать закономерности этого монтажа? Где и за что держаться в поисках его реального осуществления, не гоняясь за рецептами и готовыми эталона[ми], а ища посто-

янного и неоскудевающего источника неиссякаемого питания и для монтажа как закона строения вещи?

Подслеповатые фанатики диогены, с фонарем в руках ищущие в искусстве человека и во имя его топчущие копытами законы искусства и совершенства его форм, не правы.

Человек, человеческое поведение и человеческие отношения не только в сюжете, не только в изображении.

Человек также нерушимо находится и в основе принципа и закономерности строения искусств.

И они такое же отражение человека, человеческого поведения и человеческих отношений, как и изображение.

[...] Правильность в законах строения вещи – в таком же отражении (отображении) в его [то есть строения] закономерностях # закономерностей внутри человека, человеческого поведения и человеческих отношений.

И вот где конечный источник неизменного оплодотворения не только образа искусства, но и питающими закономерностями и конкретными разрешениями – форм и методов искусства.

[...] «Принцип человека» как источник оформляющей эстетики кино никогда не ставился с такой полнотой, и немудрено: никогда таких возросших требований и такой сложности задачи перед кино как синтетическим искусством не ставилось. Никогда в подобной целостности этой необходимости и не ощущалось.

Но заезды и заскоки в эту сторону были. Они хватались за... отдельные органы человека, за отдельные внутренности и члены его, наскоро выводя из них всеобъемлющую эстетику для кинематографии.

[...] Был «Киноглаз» и «Радиоухо» с эстетикой глаз, разбежавшихся при виде социализма. С ними спорил «кинокулак» (см. мою статью 1925 г. «К вопросу диалектики киноформы») эстетики спружиненного удара по психике воспринимающего («кроить по черепам» etc.).

Им троим противостоял «киномозг», считая, что взгляд существеннее взора (Монтаж аттракционов как монтаж клеточек мозга воспринимающего.)

Вылезал «киноинтеллект» как динамический процесс функции этого мозга. Ему поспешно противопоставлялось горящее эмоциями «киносердце» (под пластинку с ним точно совпадавшего современника – известной песенки из известной музыкальной кинокомедии).

Чрезмерная абстракция этого человеческого «хода мысли и хода сознания» как единственная тема показа возвращалась к большей человечности «внутренним монологом», как кладезем приемов построения кино вещи. Он [внутренний монолог] брал за исходное снова частность – строй речи человека. При этом еще внутренней!

Все это с отдельных боков вгрызалось в проблему киноформы, как стая собак в бока затравливаемого кабана.

И тем горячее и в нападках и в утверждениях, чем более односторонне бывало положение, претендовавшее на всеобъемлющее и исчерпывающее значение.

И, собственно, только сейчас приходит время всем собраться: зоркому глазу вернуться в орбиту и еще бдительнее пронизывать современность. Уху расположиться по обеим сторонам от поседевших в боях висков. Сердцу революционным пламенем биться в груди. Интеллекту соображать и регулировать весь аппарат, чтобы беспрепятственно могли совершать уже не только ход, но быстрый бег сознания и мысли, посылая сокрушительные удары словом, речью и поступком против тех, кто еще не покорился победоносному социализму. Ничто из этого пройденного опыта не пропадет в хозяйстве синтетического искусства, но ничто и не полезет за рамки ему отведенного места.

Монтажу же как методу реализации единства из всего многообразия слагающих синтетическое произведение частей и областей за живой образец надо принять целостность этого восстановленного в своей полноте человека.

Но образец этот должен быть не механически (механистически!) свинченным и собранным роботом или искусственным человеком со стеклянными внутренностями Парижской Всемирной выставки 1937 года. А потому монтажу # Монтажу с большой буквы, а не монтажу как одной из специальных отраслей внутри средств производства (наравне с актером, кадром, звуком) # надо идти в учение к прообразу описанного человека. Взять за образец его прообраз – реального, живого, радостного и страдающего, любящего и ненавидящего, поющего и танцующего, рожающего...

[...] И повторяю: не только в теме и сюжете.

Но и в прообразе структуры закономерности композиции.

Что же это такое на деле?

И как это может, не будучи набором эталонов и рецептов, одновременно служить неиссякаемым источником постоянного плодотворного нахождения все новых и новых композиционных концепций?

[...] В основу партитуры, в которую облечется тема, должно быть положено необычайно немногое: взволнованный рассказ о теме через события содержания.

Только и всего? – Да, так мало и так необычайно много.

Ибо: что есть взволнованный рассказ?

Это идея, ставшая достоянием всех выразительных проявлений человека и воплощением в них.

Взгляните на взволнованно рассказывающего человека.

Он носится по комнате. У него не хватило слов. Какое-то время еще несутся бессловесные интонации. Вот они перешли в хаотическую жестикуляцию. Но у него и жестов не хватает, чтобы выразить то, что не поддалось словесному изложению. Он бежит. Но вот он овладевает собой. Он тяжело дышит. Он отер лоб. Но вот опять засверкали глаза. Однако на этот раз он мерно ходит по комнате. Слова начинают находить место и форму в изложении. Они плавно перемежаются жестом и шагами. Но вновь возрастает волнение. Изгибы тела говорят больше слов. Слова внезапно начинают нестись ритмически. Он захвачен еще больше, он уже не декламирует, он почти поет. Он кружится по комнате.

И со стальной целенаправленностью все это пронизывает единственная, сквозная мысль, сквозная концепция.

Вам надо представить это сценическим действием # изображением этого взволнованного человека. И предлагаемый отрывок перекладывается в партитуру.

На непрерывном течении приливающего и отливающего подлинного внутреннего чувства сценическая композиция расчерчивает как бы подобие «четырёхголосной фуги» Баха.

А вдоль верха страницы пробегает линия текста взволнованного рассказа с подтекстом тока чувств и представлений, которые мчатся синхронно словам. Смысл их и чувство диктуют «разверстку» каждой фазы взволнованного действия по тем или иным «инструментам» оркестра взволнованного проявления и воздействия человека.

[...] И еще одна трудность – трудность в культуре взволнованности: правильной [искренней] до конца. Ибо без этой предпосылки любви и ненависти не может [быть] произведения – ни по форме, ни по содержанию. И в этой предпосылочной, но далеко не исчерпывающей культуре взволнованного переживания – в равной степени нужного и для актера и для режиссера, хотя и с разными областями ее приложения # свои большие трудности.

По вопросу этой «культуры взволнованности» немало создала система Станиславского. Не без перегиба даже в ущерб изучению других областей творчески целого произведения. Этот уклон сознателен и обоснован: «Да, я допускаю перегиб в сторону эмоционального творчества

и делаю это не без умысла, потому что другие направления искусства слишком часто забывали о чувстве».

И это проводится последовательно через всю книгу. Вопросу формы действительно посвящено два слова, да и то более чем общего соображения: «Цель нашего искусства не только создание “жизни человеческого духа” роли, но также и внешняя передача ее в художественной форме...»

В чем же эта [«художественность»] формы – на протяжении всей книги ни слова.

Но вернемся к вопросу отображения в строении формы живого человека: оно является в одно и то же время отражением человеческого поведения и человеческих взаимоотношений, ибо не из живой жизни, но только из театра, да и то... анатомического (впрочем, и это относительно!), может возникнуть человек вне человеческого поведения, человек вне человеческих, социальных отношений.

Но имя такому человеку – труп.

[...] Только строго держась за естественность и органичность полноты выражения своих взволнованных чувств – выразительность, мы будем обладать тем фондом, откуда нам подскажется для партитуры, когда перейти на образный и метафорический язык, как рассыпать сюжет монтажной дробью, когда внезапно увидеть все в цвете, а когда весь ураган чувств излить в одни звуки. Она и только она [человеческая выразительность] # надежная опора и источник, питающий мастерство формы.

Поэтому в своей программе режиссуры для ГИКа я так педантично, обстоятельно – наперекор свистоплясу не критиков ее, а критиканов – отвожу так много внимания проблеме выразительности человека.

Не брезгуя при этом вводить – как это ни бесит оппонентов ее – не только историю теорий выразительности человека, но и историю эволюции самих выразительных проявлений.

Без этого нам не понять всего того, что на сей день мы уже постигли в знании выразительности человека.

А без этого нам многого не понять из того, что понятно из внутренних закономерностей искусства – этой высокой формы социального поведения выразительного человека.

И еще меньше – овладеть [теми] серьезными творческими задачами, которые помимо идеи и тематики становятся пред нами на подступах к выразительности синтетического звукозрительного фильма.

Монтаж 1938 (1938) ⁴¹

[...] 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.

[...] Здесь в наше рассуждение о монтаже вошло два термина – «изображение» и «образ». Уточним то размежевание между ними, которое мы здесь имеем в виду.

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 предсмертные часы, который так характерен

⁴¹ Т. 2. С. 156-188.

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 Бронским 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 нанизываемых 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 рождает образ улицы, то есть при произнесении соответствующего названия возникает вместе с образом определенный, комплекс ощущений.

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 устанавливать 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». Набирались 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.

Тем или иным путем ряд представлений укладывается в восприятие, в сознание, в целостный образ, в который складываются 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, добываясь результата, произведение искусства, однако, всю изощренность своих методов обращает на процесс.

Произведение искусства, понимаемое динамически, и есть процесс становления образов в чувствах и разуме зрителя

В этом особенность подлинно живого произведения искусства и отличие его от мертвеного, где зрителю сообщают изображенные результаты некоторого протекшего процесса творчества, вместо того чтобы вовлекать его в протекающий процесс.

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, 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 действия, а не являться заводной фигуркой с a 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 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 подскажет Мопассан в «Милом 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 немного, 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, разнобой часов выбран здесь вовсе не как натуралистическая деталь ночного Парижа. Сквозь разнобой 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.

[...] 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 вызвали 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.

[...] 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 изобразимые 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.

[...] Сила этого метода еще в том, что зритель втягивается в такой творческий акт, в котором его индивидуальность не только не порабощается 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.

[...] 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 тематически 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 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 взволнованности 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. [...]

* * *

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 течений видят ведущую роль и ставят акценты внимания на различных узловых пунктах актерской техники. Иногда та или иная школа совсем почти забывает целое звено внутриспсихологического 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 остановлюсь 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 на него. Актерская и режиссерская техника в этой части проблемы также неотличима, 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 ничего 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 дви-

жениях, 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.

[...] В реальной действительности именно так и происходит. Испуг перед сознанием ответственности лихорадочно начнет рисовать картины последствий. И совокупность этих картин, обратно воздействуя 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 непроизвольно.

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.

[...] 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.

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 удается рисовать нужные по теме картины.

[...] 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 динамически 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.

[...] 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.

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

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.

«Александр Невский» (1938) ⁴²

[...] А как ходили в XIII веке? Как произносили, как кушали, как стояли? Неужели застилизовать экран под обаятельные горельефы бронзовых ворот Софийского собора [или] даже [под миниатюры] несколько более молодой Кенигсбергской летописи? Как расправиться с костюмами, невольно диктующими «иконописный» жест новгородского письма? Где прошу-пать живое общение с этими далекими и вместе с тем близкими людьми?

Смотришь с их стен и башен на тот же пейзаж, на который глядели они, и стараешься проникнуть в тайну их ушедших глаз. Стараешься уловить ритм их движения через осязание тех редких сохранившихся вещей, что прошли через их руки: два позеленевших носатых сапога, извлеченных с топкого дна Волхова, какой-то сосуд, какое-то нагрудное украшение... Пытаешься вшагаться в их походку по деревянной мостовой, покрывавшей улицы «Господина Великого Новгорода», или по слою дробленых звериных костей, чем была утрамбована Вечевая площадь. Но все не то и все не так. Впереди либо паноптикум восковых фигур, либо мало-искусное стилизаторство.

Но и здесь внезапно все становится ясным.

Мы любуемся неподражаемым совершенством храма Спас-Нередицы. Чистота линий и стройность пропорций этого памятника XII века вряд ли знают равных себе. Эти камни видели Александра, Александр видел эти камни. Мы бродим вокруг, как бродили в Переславле по Александровой горе – искусственному возвышению на берегу Плещеева озера. Здание прекрасно, но связующий нас язык пока еще язык эстетики, пропорций, совершенства линий. Нет еще живого общения, психологического проникновения в этот памятник, нет еще живого языка. И вдруг взгляд падает на табличку, повешенную заботливой рукой работников музейного отдела. На ней несколько почти отвлеченных строк: «Начат постройкой тогда-то, закончен тогда-то». Казалось бы, ничего особенного, но когда вычтешь из второго «тогда-то» первое «тогда-то»... – обнаруживаешь, что это пленившее нас чудо архитектуры воздвигнуто всего в течение нескольких месяцев XII века.

Табличка родит новое ощущение этих каменных столбов, арок, перекрытий: их лицезрешь в динамике их быстрого возникновения, их ощущаешь в динамике человеческого труда, не в созерцании поступков со стороны, а в актах, действий и трудовых деяниях изнутри. Они близки, ощутимы, их через века связывает с нами один язык, священный язык труда великого народа.

Люда, складывавшие такое задание в несколько месяцев, это не иконы и миниатюры, не горельефы и не гравюры. Это те же люди, что и мы с вами! Уже не камни зовут и твердят свою историю, а люди, складывавшие эти камни, их тесавшие, их таскавшие.

Они родственны и близки советским людям любовью к своей отчизне и ненавистью к врагу. Всякая и всяческая архаика, стилизация, музейность и прочее и прочее поспешно уступают место всему тому, через что особенно полно способна проступить основная, единственная и непреклонная патриотическая тема нашего фильма.

⁴² Т. 1. С. 159-176.

О строении вещей (1939) ⁴³

Допустим, что на экране надлежит представить грусть.

Грусти «вообще» не бывает. Грусть конкретна, сюжетна, она имеет носителей, когда грустит действующее лицо; она имеет потребителей, когда грусть представлена так, что грустит и зритель. Последнее отнюдь не всегда обязательно при изображении грусти: грусть врага после того, как он, потерпев поражение, вызывает радость у зрителя, солидарного с победителем.

Соображения эти детски очевидны, но в них заложены самые сложные проблемы построения произведений искусства, ибо они задевают самое животрепещущее в нашем деле: *проблему изображения и отношения к изображаемому*.

Композиция является одним из наиболее действенных средств выражения этого отношения. Хотя это отношение достигается не только композицией и не только оно является задачей композиции.

В данной статье я займусь частным вопросом о том, как воплощение этого отношения достигается именно узко композиционным путем. Отношение к изображаемому воплотится через то, как это изображаемое представлено. И сразу же возникает вопрос о методах и средствах, которыми приходится обрабатывать изображение для того, чтобы одновременно со своим *что* оно показывало бы, *как* к нему относится автор и как автор желает, чтобы зрители воспринимали, ощущали и чувствовали то, что он изображает.

Проследим это явление под углом зрения композиции, то есть рассмотрим случай, когда задаче воплощения авторского отношения служит в первую очередь композиция, понимаемая здесь как закон построения изображаемого. Это весьма важно для нас, ибо о роли композиции в кино написано очень мало, а о чертах композиции, которые я здесь имею в виду, в литературе вообще не упоминалось.

Предмет изображения и закон построения, которым он представлен, могут совпадать. Это наиболее простой случай, и с композиционной проблемой в таком ее виде более или менее справляются. Это построение простейшего типа: «грустная грусть», «веселое веселье», «марширующий марш» и т.д. Другими словами: грустит герой, и с ним в унисон грустят природа, освещение, иногда композиция кадра, изредка ритм монтажа, а чаще всего подклеенная к нему грустная музыка. То же самое происходит, когда мы имеем дело с «веселым весельем» и т.д.

Уже в этих простейших случаях совершенно отчетливо видно, чем питается композиция и откуда она берет свой опыт и материал: *композиция берет структурные элементы изображаемого явления и из них создает закономерность построения вещи*.

При этом в действительности она в первую очередь берет эти элементы из структуры *эмоционального поведения человека, связанного с переживанием содержания* того или иного изображаемого явления.

Именно по этой причине подлинная композиция неизменно *глубоко человечна*: будет ли это «прыгающий» ритм структуры веселых эпизодов, «монотонная затянутость» монтажа грустной сцены или «сверкающее радостью» световое разрешение кадра.

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

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

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

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

⁴³ Т. 3. С. 37—71. Статья приводится в послевоенной редакции.

Клокочущее биение взволнованного сердца продиктовало ритм, скака копыт:
изобразительно – это *скачок* скачущих рыцарей,
композиционно – это *стук* до предела взволнованного сердца.

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

И событие, развернутое на экране «по графику» протекания той или иной страсти, обратно с экрана вовлекает по этому же «графику» эмоции зрителя, взвивая их в тот клубок страсти, который предначертал композиционную схему произведения.

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

По всем видам искусства – и в киноискусстве более, чем где бы то ни было, – именно этим путем и в первую очередь достигается то, о чем писал Лев Толстой применительно к музыке:

«Она, музыка, сразу непосредственно переносит меня в то душевное состояние, в котором находился тот, кто писал музыку...» (Л.Н.Толстой. «Крейцера соната», XXIII).

Таков – от простейших случаев к сложнейшим – *один* из возможных *типов* построения вещей.

Но есть и другой случай, когда вместо решений типа «веселое веселье» у автора возникает необходимость решить, например, тему «жизнеутверждающей смерти».

Как же тут быть?

Ведь очевидно, что закон построения вещи в таких случаях уже не может питаться исключительно элементами, *непосредственно* вытекающими из естественных и привычных эмоций, состояний и ощущений человека, сопутствующих данному явлению.

Однако закон композиции и в данном случае остается тем же.

Но поле для поисков *исходной схемы* строя композиции будет лежать не столько в эмоциях, сопутствующей изображаемому, сколько в первую очередь в эмоциях отношения к изображаемому.

[...] Как видим, какой бы пример мы ни взяли, метод композиции всегда остается одним и тем же. Во всех случаях его основным определителем остается в первую очередь *отношение автора*. Во всех случаях прообразом для композиции остается *деяние* человека и *строй* человеческих деяний.

Решающие элементы композиционного строя взяты автором из основ своего отношения к явлениям. Оно диктует *структуру* и характеристику, по которой развернуто само *изображение*. Изображение, ничего не теряя в своей реальности, выходит отсюда неизмеримо обогащенным осмысленностью и эмоциональностью.

Можно привести еще один пример. Он любопытен тем, что в нем в обрисовке двух действующих лиц изображения не только отделены от привычно и трафаретно свойственного им строя и черт, но средствами построения сознательно произведен... *обмен структур* между собой!

Персонажи эти – германский офицер и французская проститутка.

Строй образа «благородного офицера» отведен проститутке.

Строй же образа проститутки в наиболее непривлекательном ее решении служит скелетом обрисовки германского офицера.

Это своеобразное «шассе-круазе»⁴⁴ проделано Мопассаном во всем нам хорошо известной «Мадемуазель Фифи».

Строй образа француженки соткан из всех черт благородства, связанных с буржуазным представлением об офицере.

⁴⁴ Танцевальная фигура с переменной мест кавалера и дамы.

И совершенно так же последовательно, тем же приемом раскрыт германский офицер а своим *существом* – в своей *проститутской натуре*.

Из этой «натуры» Мопассан взял лишь одну черту – разрушительность ее для «моральных устоев» буржуазного общества. Это интересно тем, что в этом аспекте Мопассан взял подобную схему как готовое, известное и свежее в памяти. Его германский офицер скроен по образцу, построенному Золя.

Офицер с кличкой «Мадемуазель Фифи» – это, конечно, Нана. Нана не в целом, а Нана в той части романа, где Золя возводит этот образ в великую разрушающую силу для добропорядочных семей и одновременно описывает разрушительные капризы Нана, когда она разбивает фамильный фарфор, подносимый ей ее поклонниками. Обобщенное представление о гибельности куртизанки для семей и общества в этой сцене «материализовано» еще и в частном эпизоде с бонбоньеркой саксонского фарфора и грудой других ценных подарков, служащих как бы символом «высшего общества», издевательски разбиваемого капризами Нана.

Строй поведения офицер совершенно идентичен строю поведения Нана в этой сцене. Имя «Нана» и прозвище «Фифи» подчеркивают эту несомненную связь. Этому нисколько не противоречит то обстоятельство, что французские уменьшительные имена вообще обычно строятся на этом приеме сдваивания характерного слога: Эрнест – «Ненесс», Жозефина – «Фифина», Робер – «Бебер», Скорее это только подтверждает наше предположение.

А в новелле в целом мы имеем прекрасный образец того, как обычное бытовое изображение композиционно переосмысливается в нужном направлении, будучи определено соответствующим структурным костяком.

Здесь мы имели дело со случаями, достаточно наглядными, очевидными и легко прочитываемыми. Однако те же, принципы лежат в самых глубинных элементах композиционного строя, в тех глубинах, куда забирается лишь скальпель очень педантичного и углубленного анализа.

И всюду и везде оказывается основой та же самая *человечность, человеческая психология, питающая сложнейшие композиционные элементы формы совершенно так же, как она питает и определяет собой содержание произведения*.

[...] Органичность произведения, как и ощущение органичности, получаемое от произведения, должна возникнуть в том случае, если закон построения этого произведения будет отвечать *законам строя органических явлений природы*.

[...] Я бы сказал, что бывает органичность двух родов.

Первая – характерная для всякого вообще произведения, обладающего цельностью и внутренней закономерностью.

В этом случае органичность определяется тем, что произведением в целом управляет определенный закон строения и все отдельные его части соподчинены этой же закономерности.

Такую органичность я назвал бы по типу определений немецких эстетиков – органичностью общего порядка.

[...] Органичность произведений второго рода имеет место тогда, когда присутствует не только самый *принцип органичности*, но также и *сама закономерность*, согласно которой строятся явления природы. Это можно было бы назвать органичностью *частного* или *исключительного* порядка. Именно она нас особенно интересует.

Здесь мы имеем перед собой случай, когда произведение искусства – *искусственное произведение* – построено по тем же законам, по которым построены явления *неискусственные* – «органические», явления природы.

И в этом случае не только правдив реалистический сюжет, но и формы его композиционного воплощения правдиво и полно отражают закономерности, свойственные действительности.

Очевидно, что такого рода произведение имеет совершенно особое воздействие на воспринимающего не только потому, что оно возвышается до одного уровня с явлениями природы, но и потому, что закон строения его есть одновременно и закон, управляющий теми, кто воспринимает произведение, поскольку и они являются частью органической природы. Воспринимающий чувствует себя органически связанным, слитым, соединенным с произведением такого типа совершенно так же, как он ощущает себя единым и слитым с окружающей его органической средой и природой.

В большей или меньшей степени это ощущение неизбежно в каждом из нас, и секрет состоит в том, что в этом случае и *нами и произведением* управляет *одна и та же закономерность*.

[...] Для этого вспомним и определим, каковы же те «формулы» и геометрические формы, в которых выражаются характерность органических явлений природы, их органическая цельность и признаки органического единства целого и его частей.

Легче всего их раскрыть и определить на основном феномене, отличающем живую органическую природу от иных явлений. Феномен этот – *рост*, и вокруг этой формулы роста# как основного признака органического явления, мы и сосредоточим наши поиски. Мы умышленно говорим сейчас о *росте*, а не о *развитии*, то есть о примитивно эволюционной стороне явления, в отличие от законов развития, имеющих иной, более усложненный поступательный график. О нем, об этой второй фазе того, что происходит в органике не только явлений природы, но уже в обществе, о развитии, в отличие от роста, мы скажем ниже.

Итак, какова же «формула» роста как первичного типичного признака органической природы? В область отстоявшихся пропорций, в статике выражающих собой динамику этого явления, формула эта входит тем, что в эстетических науках принято называть «золотым сечением».

На школьной скамье мы называли подобную пропорцию делением отрезка в крайнем и среднем отношениях.

Остановимся здесь на одно мгновение и в кратком экскурсе постараемся показать, как в формуле золотого сечения скрещивается *фактическая кривая* роста явлений природы с *математическим образом* для выражения *идеи роста*.

[...] Строй вещей, скомпонованных, согласно пропорциям, по золотому сечению, обладает в искусстве совершенно исключительной силой воздействия, ибо создает ощущение предельной органичности.

Согласно этому построены лучшие памятники Греции и Ренессанса. Им же пропитана композиция интереснейших произведений живописи. Вообще в области пластических искусств золотое сечение и композиционное использование его более чем популярны.

Совершенно очевидно, что ничего «мистического» в основе его особой и исключительной воздейственности нет. Мы достаточно обстоятельно старались показать, почему этот эффект столь сугубо органичен и почему именно эта закономерность дает наибольший отклик внутри нас самих: всеми фибрами если не души, то, во всяком случае, нашего организма мы в единой закономерности простейшего движения – роста – совпадаем с тем, что представлено нам в произведении.

[...] Мы не будем здесь вдаваться в природу того, чем является пафос «как таковой». Мы ограничимся тем, что рассмотрим патетическое произведение со стороны его восприятия зрителем, вернее, со стороны его воздействия на зрителя. И, исходя из этих особых черт воздействия, постараемся определить те особые черты построения, которыми должна обладать пафосная композиция. После этого проверим эти черты на интересующем нас примере и не откажем себе в удовольствии закончить все это некоторыми обобщающими выводами.

Для этого прежде всего обрисуем в нескольких словах воздействие пафоса. Умышленно сделаем это как можно лапидарнее и банальнее. Тогда сразу же проступят наиболее броские и характерные черты.

Наиболее примитивным здесь окажется простое описание самых поверхностных признаков внешнего поведения зрителя, охваченного пафосом.

Однако уже и эти признаки окажутся настолько симптоматичными, что сразу же приведут нас к основному в вопросе. По таким признакам пафос – это то, что заставляет зрителя вскакивать с кресел. Это то, что заставляет его срываться с места. Это то, что заставляет его рукоплескать, кричать. Это то, что заставляет заблестеть восторгом его глаза, прежде чем на них проступят слезы восторга. Одним словом, все то, что заставляет зрителя *«выходить из себя»*.

Пользуясь более красивыми словами, мы могли бы сказать, что воздействие пафоса произведения состоит в том, чтобы приводить зрителя в экстаз. Нового такая формулировка не прибавит ничего, ибо тремя строками выше сказано точно то же самое, так как *ex-stasis* (из состояния) означает дословно то же самое, что наше *«выйти из себя»* или *«выйти из обычного состояния»*.

Все приведенные признаки строго следуют этой формуле. Сидящий # встал. Стоящий – вскочил. Неподвижный – задвигался. Молчавший # закричал. Тусклое – заблестело. Сухое – увлажнилось. В каждом случае произошел *«выход из состояния»*, *«выход из себя»*.

Но мало этого: *«выход из себя»* не есть *«выход в ничто»*. Выход из себя неизбежно есть и переход в нечто другое, в нечто иное по качеству, в нечто противоположное предыдущему (неподвижное # в подвижное, беззвучное – в звучащее и т.д.).

Таким образом, уже из самого поверхностного описания экстатического эффекта, который производит пафосное построение, само собой явствует, каким основным признаком должно обладать построение в пафосной композиции.

В этом строе *по всем его признакам* должно быть соблюдено условие *«выхода из себя»* и непрерывного перехода в иное качество.

Выходить из себя, выводить из привычного равновесия и состояния, переводить в новое состояние # все это входит, конечно, в условия воздействия всякого искусства, способного нас захватить.

И виды художественных произведений, видимо, группируются *по степени* того, в какой мере им это доступно.

В таком едином ряде на долю патетических произведений выпадает условие обладать этим общим качеством в наибольшей степени. По-видимому, пафосные построения # кульминационная точка на этом едином пути.

И, по-видимому, можно рассматривать все прочие разновидности композиции художественных произведений как некие *спадающие* деривативы от *предельного случая*, предельно *«выводящего из себя»*, # от случая *патетического типа построения*.

Пусть никого здесь не пугает тот факт, что я, говоря о пафосе, ни разу пока не затронул вопроса темы и содержания. Речь здесь идет не о патетическом содержании вообще, а о том, какими средствами пафос реализуется в композиции. Один и тот же факт может вступить в произведение искусства в любом виде отработки: от холодного протокола содержания до подлинно патетического гимна. И эти особенности художественных средств, подымающих *«звучание»* события до пафоса, нас здесь и интересуют.

Несомненно, что это в первую очередь обусловлено отношением автора к содержанию. Но композиция в том смысле, как мы ее здесь понимаем, *и есть построение, которое в первую очередь служит тому, чтобы воплотить отношение автора к содержанию* и одновременно заставить зрителя так же к этому содержанию относиться.

Поэтому в этой статье нас менее интересует вопрос о пафосной «природе» того или иного явления, всегда социально относительной. Мы также не останавливаемся на природе патетического отношения автора к тому или иному явлению, также, очевидно, социально обусловленной. Нас здесь интересует (при априорном наличии обеих) узко поставленная проблема того, как это «отношение» к «природе явлений» реализуется композицией в условиях патетического построения.

Итак, следуя тому же положению, которое уже однажды себя оправдало в вопросе органичности, мы скажем, что, желая добиться максимального «выхода из себя» зрителя, мы должны в произведении предложить ему соответствующую «пропись», следуя которой он приходил бы в желаемое состояние.

Простейшим «прообразом» подобного подражательного поведения будет, конечно, экстатически ведущий себя на экране человек, то есть персонаж, охваченный пафосом, персонаж, в том или ином смысле «выходящий из себя».

Здесь структура будет совпадать с изображением. И предмет изображения – *поведение* такого человека *само* будет протекать согласно условиям «экстатической» структуры. Взять это хотя бы по признаку речи. *Неорганизованная* в своем обычном течении, она, патетизируясь, немедленно приобретает чеканку явно проступающей ритмичности; не только прозаическая, но и *прозаичная* в своих формах, она немедленно начинает искриться формами и оборотами речи, свойственными *поэзии* (неожиданность сравнений, выпуклость образных выражений), и т.д. и т.д. Какой бы признак речи или иного проявления человека в этот момент ни взять, на всем мы уловим этот сдвиг *из качества в новое качество*.

Это первая ступень по линии композиционных возможностей на этом пути. Более усложненным и более эффективным будет случай, когда это основное условие не задерживается только на человеке, но, само выходя «за пределы» человека, распространяется и на среду и окружение персонажа, то есть когда и само это окружение представлено в тех же самых условиях «исступленности». Это можно найти у Шекспира. В этом отношении классичен пример «исступления» Лира, исступления, выходящего за пределы персонажа, в «исступление» самой природы – в бурю...

«Выход из себя» – переход в следующее измерение с целью вызвать патетический эффект # вообще характерен для Шекспира.

[...] Не менее яркие примеры этому и к тому же решенные на материале любой *привычной* нам среды можно найти в богатейшем изобилии у натуралистов школы Золя и у самого Золя в первую очередь.

У Золя сама описываемая среда#слагающие, ее детали, фазы самих событий в каждой отдельной сцене всегда выбраны и представлены таким образом, что они *бытово и физически* оказываются в нужном по *структуре* состоянии. Это верно для любых его композиционных структур, но особенно наглядно в тех случаях, когда Золя впадает в пафос и подымает до пафоса события, сами по себе подчас отнюдь не обязательно патетические.

Не в ритме прозы, не в системе образов и сравнений, не в строе сцены, то есть *не в чисто* композиционных элементах эпизодов выступает у Золя необходимая для сцены структурная закономерность, но согласно ее формуле изображены явления и ведут себя по указке автора изображаемые люди.

Это настолько типично для манеры Золя, что можно было бы это считать за специфический прием, характерный для метода натуралистов этой школы.

Таким образом, в этом случае на первом месте стоит *подбор явлений, которые сами протекают экстатически*, сами по себе «выходят из себя», то есть взятые для момента описания именно в такие моменты своего бытия.

Этому же приему сопутствует еще и второй, уже рудиментарный композиционный прием: представленные таким образом явления так размещаются *между собой, что одно из них по*

отношению к другому начинает звучать как бы переходом из одной интенсивности в другую, из одного «измерения» в другое.

И только на третьем и последнем месте эта школа изредка применяет те же условия и к элементам чисто композиционным: к такому же движению внутри смены ритмов прозы, внутри природы языка или общей структуры движения эпизода или цепи эпизодов.

[...] Но обратимся после всего сказанного к основному объекту нашего обследования – к «Одесской лестнице».

Взглянем на строй того, как представлены и сгруппированы на ней события.

В первую очередь, отметив *иступленное состояние изображаемых людей, массы*, проследим нужное нам по признакам структурным и композиционным.

Сделаем это хотя бы по линии *движения*.

Это прежде всего хаотически *крупно* мчащиеся фигуры. Затем хаотически же мчащиеся *фигуры* общего плана.

Затем хаос движения переходит в чеканку *ритмически* спускающихся ног солдат.

Темп ускоряется. Ритм нарастает.

И вот с нарастанием устремления движения *вниз* оно внезапно опрокидывается в обратное движение # *вверх, головокружительное движение массовки* вниз перескакивает в *медленно-торжественное* движение *вверх* *одинокой* фигуры матери с убитым сыном.

Масса. Головокружительность. Вниз.

И внезапно:

Одинокая фигура. Торжественная медлительность.

Вверх. Но это только мгновение. И снова обратный скачок в движение вниз.

Ритм нарастает. Темп ускоряется.

И вдруг темп *бега толпы* перескакивает в следующий разряд быстроты – в *мчащуюся* детскую *коляску*. Она мчит идею скатывания вниз в следующее измерение – *из скатывания, понимаемого «фигурально», в физически и фактически катящееся*. Это не только разница стадий *темпа*. Это еще и *скачок метода показа* от фигурального к физическому, что происходит внутри представления о скатывании.

Крупные планы перескакивают *в обций*. *Хаотическое* движение (массы) в *ритмическое* движение (солдат).

Один вид быстроты движения (катящиеся люди) – в следующую стадию той же темы быстроты движения (катящаяся колясочка).

Движение *вниз* – в движение *вверх*.

Много залпов многих ружей – в *один* выстрел из *одного* жерла броненосца.

Шаг за шагом – скок из измерения в измерение. Скок из качества в качество. С тем, чтобы в конечном счете уже не отдельный эпизод (коляска), а *весь метод изложения* события в целом также совершил свой скок: из *повествовательного* типа изложение вместе с *взрешившими (вскочившими) львами* перебрасывается в *образный* склад построения. Зрительная ритмизированная проза как бы перескакивает в зрительную поэтическую речь.

Как видим, ступенькам лестницы, по которым вскачь несется действие вниз, строго вторит ступенчатый скок из качества в качество, по линии интенсивности и измерений идущий вверх .

И мы видим, что патетическая тема, здесь мчащаяся по лестнице пафосом событий расстрела, до конца пронизывает и основной строй, по которому событие пластически и ритмически скомпоновано.

[...] И отсюда – как для строя разнообразного произведения, так и для строя любого патетического построения – можно сказать, что патетический строй есть такой, который заставляет нас, вторящих его ходу, *переживать моменты свершения и становления* закономерностей диалектических процессов.

Момент свершения мы понимаем здесь в смысле тех точек процесса, через которые проходит вода в *мгновение* становления паром, лед# водой, чугун – сталью. Это тот же выход из себя, выход из состояния, переход из качества в качество, экстаз. И если бы вода, пар, лед и сталь могли психологически регистрировать свои ощущения в эти критические *моменты* # моменты свершения скачка, они сказали бы, что они говорят [с]пафосом, что они в экстазе.

Гораздо более высокие формы переживания пафоса, гораздо более высокие формы экстаза даны нам. Нам и только нам из всех обитателей земного шара дано величайшее – реально переживать шаг за шагом каждый момент неуклонного становления величайших достижений в области социального развития мира.

Нам дано еще большее – дано коллективное участие в величайших поворотных мгновениях в истории Человека и переживание их.

Это переживание момента истории есть величайший пафос и ощущение спаянности с этим процессом. В ощущении единой с ней поступи. В ощущении коллективного в ней соучастия.

Таков пафос в жизни.

Таково же отображение его в методике патетического искусства. Здесь рожденный из пафоса темы композиционный строй вторит той основной и единой закономерности, по которой совершаются органические, социальные и всяческие иные процессы становления вселенной, и через сопричастие с этой закономерностью (отражением которой является наше сознание, а областью приложения # все наше бытие) не может не наполнить нас наивысшим доступным нам эмоциональным ощущением – пафосом.

Еще раз о строении вещей (1940) ⁴⁵

[...] В любых данных композиционных условиях одинаково верны и впечатляющи как прямое решение, так и прямо ему противоположное.

Это явление имеет место и в самой сокровищнице выразительных проявлений человека – в самой природе.

[...] Если, например, решено, что определенный момент роли должен проводиться на иступленном крике, то можно с уверенностью сказать, что так же сильно будет действовать в этом месте еле слышный шепот. Если ярость решается на максимальном движении, то не менее впечатляющей будет полная «окаменелая» неподвижность.

[...] Из двух противоположностей одна обычно более «ходкая» и привычная. И поэтому она первая и приходит в голову. Вторая же действует неожиданнее и острее, неся с собой свежесть непривычного.

[...] Конечно, чисто механическое построение противоположности, не вырастающее из подлинного ощущения противоположности внутри самого явления или, еще точнее, не вырастающее из возможного противоречия внутри самого отношения к явлению, – никогда не будет достаточно убедительно.

Оно останется поверхностной игрой контрастов по отношению к общепринятому и никак не подыметя до воплощения единой темы, представленной в менее привычной из двух одинаково возможных и обоснованных противоположностей.

[...] Поэтому нарисованная нами ранее общая картина принципов патетического построения была бы не совсем полной, если бы мы не привели еще примера противоположного типа построения, ведущего, однако, к патетическому же эффекту такой же силы.

[...] Сдвиг из естественно ожидаемой приподнятости стиля в нарочитую прозаичность # совершенно такой же скачок из качества в качество, как перескок разговорной прозы в размерность речи – для противоположного случая...

⁴⁵ Т. 3. С. 234—250. Статья приводится в последней редакции

Вертикальный монтаж (1940) ⁴⁶

[...] 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 кладезем 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 наибольшему количеству областей.

[...] 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.

[...] 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.

Однако существуют точки зрения, усматривающие в таком положении недостаток «свободы» ощущений. И, в противовес нашим взглядам и представлениям, они выставляют подобное беспредметно смутное «абсолютно свободное» внутреннее звучание (*der innere Klang*) не как путь и средство, но как самоцель, как предел достижений, как конечный результат.

[...] Кандинский # носитель подобного идеала...

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.

[...] 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.

[...] 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.

⁴⁶ Т. 2. С. 189-268.

Можно сказать, что чисто физические соответствия в колебаниях звуковых и цветовых безусловно существуют.

[...] В искусстве решают не абсолютные соответствия, а произвольно образные, которые диктуются образной системой того или иного произведения.

Здесь дело никогда не решается и никогда не решится непреложным каталогом цвето-символов, но эмоциональная осмысленность и действенность цвета будет возникать всегда в порядке живого становления цветообразной стороны произведения, но 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.

Прием 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 “белизну”.

И этот ряд может продолжаться очень долго, пока наконец не попадет 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 “правомерном” построении). Иногда это даже вынужденно приходится делать... титром...» (статья «Четвертое измерение в кино», газета «Кино»#август 1929 г.)

Это значит, что мы не подчиняемся каким-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.

[...] 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 устанавли-

вают для данного произведения те соответствия, которые предписывают образному строю идея и тема данного произведения.

[...] Какова же методика установления звукозрительных сочетаний?

Через узко «изобразительные» элементы музыка и изображения 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 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.

Это происходит от того, 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 сильны, 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, уже не такая исключительная редкость.

Заставляет же Толстой воображение Наташи Ростовой 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 м[исте]ра 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 прямоугольное платье, прямоугольные ноги, 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...”»

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.

[...] Из всего сказанного выше вытекает и простейший практический вывод для методики звукозрительных сочетаний: 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.

[...] 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 привычным 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 перехода сквозь оттенки светообразного или цветообразного строя картины или раскрываться последовательностью игры объемов и пространств.

[...] 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 художника.

[...] 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.

[...] 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).

[...] 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.

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

Она приучит глаз не пристраивать кадр к кадру сбоку, а заставит его, например, наслаивать кадр на кадр. Это даст ощущение втягивания внимания в глубину или наезда изображения

на зрителя. Представим себе, например, последовательность четырех возрастающих крупных планов различных людей, расположенных строго по центру.

[...] 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 фигуре есть известная «образность», к тому же образность, еще и связанная с «темой» куска?

Всмотримся в нее на общей схеме жеста (см. рис. I).

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.

[...] 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.

[...] 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, формулированное 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 постанализов, 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 строги или закономерны, как мы попытались показать это на разобранном материале.

Бедный Сальери (1940) ⁴⁷

[...] Сколько бы мне ни подливали язвительного яда, # когда я сам творю, я далеко-далеко, ко всем чертям отбрасываю «костыли» закономерностей, как их называл Лессинг, помню слова Гёте «grau ist die Theorie»⁴⁸ и с головой ныряю в творческую непосредственность.

При этом я ни на минуту не теряю ощущения громадной важности того, что вне минут творческого опьянения нам всем, и мне в первую очередь, нужны всё уточняющиеся точные данные о том, что мы делаем. Без этого ни развития нашего искусства, ни воспитания молодежи быть не может.

Но, повторяю, нигде и никогда предвзятая алгебра мне не мешала. Всюду и всегда она вытекала из опыта готового произведения.

А потому # посвященный трагической памяти искателя Сальери, этот сборник одновременно посвящен и памяти жизнерадостной непосредственности Моцарта.

⁴⁷ Т.3. С.33-36

⁴⁸ «Теория, мой друг, суха, но зеленеет жизни древо» (Гёте. «Фауст»), Пер. Б.Пастернака. М.; 1953. С. 118.

Гордость (1940)⁴⁹

[...] Своеобразие Джойса выражается в том, что он своим особым «двупланым» приемом письма все время пытается разрешить именно эту задачу: он разворачивает показ события одновременно с тем, как оно проходит через сознание и чувства, ассоциации и эмоции главного героя.

Здесь же, как нигде, литература достигает почти физиологической осязаемости всего того, о чем она пишет. Ко всему арсеналу приемов литературного воздействия здесь присоединяется еще композиционный строй, который я бы назвал «сверхлирическим». Ибо если лирика воссоздает наравне с образами и самый интимный ход внутренней логики чувств, то Джойс уже дает сколок с самой физиологии образования эмоций, сколок с эмбриологии формирования мыслей.

Эффекты местами поразительны, но заплачено за них ценой полного распада самих основ литературного письма; ценой полного разложения самого метода литературы и превращения текста для рядового читателя в «абракадабру».

⁴⁹ Т.5. С.853-97.

Диккенс, Гриффит и мы (1942) ⁵⁰

[...] Так постепенно разгадывается тайна строения монтажа как тайна структуры эмоциональной речи. Ибо как самый принцип монтажа, так и все своеобразие его строя # суть точный сколок с языка взволнованной эмоциональной речи.

[...] Что же касается до «логики чувств», о которой пишет Вандриес и которая лежит в основе устной речи, то монтаж очень быстро прощупал, что дело именно в ней, но для нахождения всей полноты ее системы и закономерности монтажу пришлось совершить еще немало серьезных творческих «рейдов», прежде чем обнаружить, что фонд этих закономерностей запечатлен еще в третьей разновидности речи – не в письменной, не в устной, но во внутренней речи, где аффективная структура присутствует в наиболее полном и чистом виде. Но строй этой внутренней речи уже неотъемлем от того, что именуется чувственным мышлением.

Так мы дошли до первичного источника тех внутренних закономерностей, которые управляют уже не только строем монтажа, но внутренним строем всякого произведения искусства, # к базисным закономерностям речи искусства вообще – к общим закономерностям формы, лежащим в основах произведения не только кинематографического искусства, но всех и всяческих искусств вообще.

⁵⁰ Т. 5 С. 129-180.

Charlie the Kid (1943—1944) ⁵¹

[...] Для специфически американского положения с юмором соображения профессора Оверстрита очень уместны и очень правильно вычитаны из основ именно американской психологии.

Легион американских комиков укладывается в абрис начертанных им рамок.

И самый совершенный из них – в наиболее совершенной степени, ибо служение этому принципу у него не только в инфантильности гэга и трюка как такового, но и в тонкостях самого метода, который посредством инфантильной «прописи» для подражания психологически погружает заражаемого инфантильностью зрителя в золотой век инфантильного рая детского возраста.

Прыжок в инфантильность служит и самому Чаплину средством психологического выхода за пределы размеренного расчерченного и рассчитанного мира окружающей его действительности. Недостаточно. Паллиативно. Но в меру, доступную ему и его возможностям.

Тоскуя по свободе, единственно полное средство выхода художника через свое искусство из всех ограничений Чаплин определяет в одном из своих высказываний. В высказывании о." мультипликации.

«Мультипликация является единственным подлинным искусством в настоящее время потому, что в ней, и только в ней, художник абсолютно свободен в своей фантазии и может делать в картине все, что ему угодно».

Это, конечно, стон.

Стон о наиболее совершенном выходе за пределы оков тех условностей и тех необходимостей реального бытия, которые выше так любезно перечислил профессор Оверстрит.

Частичное удовлетворение этой ностальгии по свободе Чаплин для самого себя находит психологически в «нырке» в золотой век инфантильности.

Это же находят и те из его зрителей, которых он вовлекает в свое волшебное путешествие в область фикций, беззаботности и безмятежности, господствовавших лишь в колыбельной их стадии.

[...] В этом секрет Чаплина. В этом тайна его глаз. В этом он неподражаем. В этом его величие.

...Видеть явления самые страшные, самые жалкие, самые трагические глазами смешливого ребенка.

[...] Мы взрослые, потерявшие пору «беззаконного» детства, когда еще нет этики, морали, высшего критерия оценки и пр., пр., пр.

[...] В этой чистой воде инфантильности непосредственного видения смешного всяк прочитывает свое.

[...] Аморализм жестокости детского подхода к явлениям в точке зрения Чаплина, внутри характера самого персонажа его комедий, проступает всеми остальными подкупающими чертами детства.

Теми обаятельными чертами детства, которые, подобно потерянному раю, утрачены взрослыми навсегда.

Отсюда – подлинная трогательность Чаплина, почти всегда умеющая удержаться от придуманной сентиментальности.

[...] В нормальном человеческом обществе безудержный и необузданный инфантилизм скован.

⁵¹ Т. 5 С. 494-521.

[...] Детская свобода от морали, которая так поразительна в зрении Чаплина. Свобода от оков морали, которая дает автору неповторимую возможность представлять смешным любое явление...

Сергей Эйзенштейн (1944) ⁵²

[...] Предметно и композиционно я стараюсь никогда не ограничивать кадры 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 вращается в ткань произведения. Свет, ракурс, обрез кадра – все подчиняется тому, чтобы не только изобразить предмет, но вскрыть 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.

Веер вертикальных облаков вокруг Ивана Грозного под Казанью – это меньше всего изображение метеорологического феномена, а больше всего – образ царственности, а искаженный гигантский силуэт астролябии над головой московского царя – меньше всего прочитывается световым эффектом, а невольно своими пересекающимися дугами кажется подобием кардиограммы, составленной из хода мыслей задумавшегося политика.

Здесь это наглядно и осязательно, но можно взять почти что любой кадр и, разобрав его, доказать, что скрещения и перекрещения его графического облика, взаимная игра тональных пятен, фактуры и очертания предметов толкуют свой образный сказ, поднимающийся над просто изобразительной задачей. Здесь приятно отметить то, что подобная тенденция восходит к литературной традиции лучших образцов русской классики.

Мне немало приходилось говорить и писать о сходстве монтажных представлений нашего кино с традицией пушкинского письма.

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 (двуосмысленности) предметов и образов, казалось бы лежащих в обыкновенном бытовом сказе, посвящена одна из самых удивительных глав «Мастерства Гоголя» (ГИХЛ, 1934). Мне кажется, что, начиная с ногтя большого пальца Митеньки при аресте его в Мокром вплоть до образной концепции романа в целом [можно по] ставить «Братьев Карамазовых» совершенно в ряд таких же явлений, которые так мастерски вскрывает Белый на Гоголе.

Так, с черной кошкой сотрудничали веянья Гоголя и Достоевского, помогал анализ Белого в осознании собственного метода. Вероятно, где-то между теми и другими мелькал и образ гофмановского Линдхорста с его необыкновенным бытием короля эльфов за банальной видимостью архивариуса в цветистом халате, разговаривавшемся огненными цветами.

Образность кадра, как видим, имеет сложный пантеон предков.

И самый близкий из них – увлечение двуосмысленностью мизансценного хода – гротесково-осязательно (и именно гротесково, потому что осязательно!) возникавшего уже в маленькой «геометрической» пантомиме, описанной выше.

Однако обычно в творческом хозяйстве ничто не пропадает.

И маленькая пантомимка – нет-нет да и воскреснет.

В тридцать втором году я носился с планами делать комедию.

И одним из центральных мест был момент, когда клубок человеческих отношений и ситуаций так запутывается, что драматического выхода никакого нет.

Аппарат отъезжает.

⁵² Т. 1 С. 84-96.

Кафельный белый с черным пол оказывается шахматной доской.

На ней вперемешку стоят томящиеся действующие лица, ищущие выхода из общей путаницы действия. А над доской, теребя волосы, сидят автор и режиссер и стараются распутать лабиринт человеческих отношений.

Решение найдено!

Действие продолжается.

Пути действующих лиц плавно сплетаются и расплетаются.

Сплетаются и расплетаются отношения.

Комедия несется дальше.

Фильм снят не был.

И, может быть, именно потому много лет спустя, в «Иване Грозном», вновь появляется шахматная доска на экране.

Мудрый план московского царя обойти блокаду Балтийского моря – морем Белым иллюстрируется шахматным ходом по шахматной доске. По доске, которую царь Иван шлет в подарок «рыжей Бэсс», королеве аглицкой Елизавете.

Но, конечно, шахматы гораздо полнее представляют собой образ хода самого сюжета «Грозного» сквозь сценарий.

На каждый ход бояр # контрход Грозного.

На каждое мероприятие Грозного – контрход бояр.

Ходы царя – благородные, не себялюбивые, а направленные на государственное дело – пересекаются ходами всех оттенков корысти, себялюбивой зависти Курбского, родовой алчностью Старицкого, казнокрадством старика Басманова, собственничеством Пимена и т.д.

Любопытно, что в отношении хвалы и хулы сценария хвалящие и хулящие его прибегают к одному и тому же образу.

Одни хвалят сценарий за то, что здесь перед зрителем с совершенной точностью разыграна шахматная партия, безошибочно приводящая к разрешению намеченной задачи, другие говорят – блестящие шахматы, но... и только.

Должно быть, правы и те и другие.

(Забавно другое – в шахматы я никогда не играл и к этой игре вовсе не приспособлен!)

Каждому человеку, вероятно, отпущена определенная доза контрапунктических увлечений.

Шахматы – наиболее доступное средство превратить эти дремлющие желания в реальность.

Я растрчиваю отпущенную мне долю их на звукомонтаж фильма, на контрапункт взаимоотношений человеческих действий, на узоры мизансцен.

И лавры Ласкера и Капабланки оставляют меня в покое.

Однако жаловаться так жаловаться. Несколько выше я жаловался на черную кошку.

Но дело еще гораздо хуже.

Не только паук утром, днем или вечером, не только встреченный гроб или белая лошадь, которым сам бы велел быть знаменем и предупреждением (еще Пушкина пугала цыганка – «бойся белого» – и военная форма Дантеса так-таки и оказалась белой!), беспокоит мирное течение моей жизни # всякое, почти бытовое явление непременно разрастается в многозначительное обобщение.

В целях экономии электроэнергии выключается свет. Для меня этого мало. Выключенный свет – это уход во мрак. Выключенный телефон – это отрезанность от мира. Вовремя не полученные деньги (и как часто!) – это признак нищеты.

И все с большой [буквы]. И все полное самых острых переживаний. Любая мелочь почти мгновенно лезет в обобщение.

Оторвалась пуговица – и уже сознаешь себя оборванцем.

Забыл чью-то фамилию – уже кажется, что наступил «распад сознания» и потеря памяти, и т.д.

Со стороны это, вероятно, очень смешно.

Жить с этим # ужасно беспокоит. А в профессии это определило: способность выбирать из всех возможных деталей ту именно деталь через которую особенно полно звучит обобщение; ловкость в выборе той частности, которая особенно остро заставляет возникать в окружениях образ целого.

Пенсне с успехом заменяет «целого» врача в «Потемкине», а само явление *pars pro toto* (часть вместо целого) занимает громадное место в разборе и осознании методики работы в искусстве.

Характерен и этот факт: частный случай наблюдения мгновенно мчится к обобщению, к желанию установить общие закономерности, для которых данный частный случай – одно из возможных проявлений этой всеобщей закономерности.

Повторяю, в быту это очень неудобно.

Утешаюсь, что нечто аналогичное нахожу у Чайковского и Чаплина.

О первом знаю из его биографии, что для него было достаточно какого-либо дела, назначенного на вечер, чтобы всмятку сминаясь бы весь предшествующий день.

А о втором знаю лично, что при малейшем денежном беспокойстве Чарли впадает в ужас перед возможным разорением и нищетой.

То, что я утешаюсь Чайковским и Чаплиным, тоже не случайно.

Если прибавить сюда еще тот факт, что я в свое время целую зиму работал только по ночам, обязательно в халате и непременно упиваясь при этом черным кофе, и все это только потому, что мое воображение было задето подобным поведением... Бальзака, то мы найдем еще одну черту характера, определившую мой путь к искусству.

Святость понятия *сomme il faut*, в самом толстовском смысле слова, в обстановке моей юности из всего вышеизложенного совершенно ясна.

Достаточно взглянуть на мою фотографию с косым пробором и ножонками в третьей позиции, чтобы понять, что такие «достижения» возможны только при достаточно тираническом нраве родителя и строго продуманной системе гувернанток:

Такая система не может не породить бунта.

При достаточно грозном характере отца подобный бунт обычно принимает форму внутреннего единоборства с любым вышестоящим. Сюда же относится и богоборчество, чему и я отдал не малую дань.

Возникает любопытный стимул: «Чем я хуже?»

Тяга к искусству, необходимость работать в искусстве, призвание # вероятно, таятся где-нибудь, вероятно, где-то глубоко.

Внешним поводом послужил лозунг «не боги горшки обжигают».

Я наговорил лекций на всех языках в очень многих зарубежных и заокеанских странах. И все только потому, что меня когда-то «задело», что кто-то из наших общественных деятелей в свое время умел равно изъясняться на разных языках.

Меня еще совсем на заре моей деятельности «задели» четыре громадных альбома, переплетенных в серый холст, на полках библиотеки Н.Н.Евреинова в Петрограде, четыре альбома вырезок и отзывов, касавшихся его постановок и работ.

Я не мог успокоиться, пока объем вырезок, касающихся меня, не превзошел тех четырех серых альбомов,

Я не имел покоя, пока не вышла моя книжка «Film Sense», излагающая довольно законченный абрис системы представлений о кинематографе.

Наконец, я нагромождаю горы и горы выводов и наблюдений над методикой искусства, ибо, конечно, без собственной системы в этой области я вряд ли соглашусь спокойно улечься под могильные плиты.

Чего здесь больше?

Того ли, о чем говорят слова Реми де Гурнона:

«Возводить в закономерность плоды своих личных наблюдений – неизбежное устремление человека, если он искренен».

Или того, что в поэме «Иерусалим» пишет удивительный англичанин XVIII века Уильям Блейк:

«I must Create a Sistem, or be enslav'd by another Man's» .

Так или иначе – импульс громадный, но я упоминаю здесь об этом опять-таки с тем, чтобы показать, как и эта особенность в совершенно неожиданном аспекте отражается уже не на выборе деятельности, на строптивости нрава или на импульсе в сторону новаторства (как средства шибать авторитеты!), а на самих особенностях почерка и манеры.

Дело в том, что несомненно интенсивный стимул этот несет в самом себе и свои торможения.

Всякое «достижение» есть не только (а может быть, не столько) разрешение поставленной перед собой практической задачи, но каждый раз еще «борьба с призраком», борьба за освобождение от когда-то «задевшего» явления со стороны посторонней силы.

Отнюдь не... не – ту-сторонней силы, наоборот, силы почти всегда с адресом и уж непременно с именем, отчеством и фамилией! # И тем не менее это всегда подобие борьбы библейского Иакова с ангелом # дело частное, ночное, насчитывающее свои вывихи ног (чего не причинял ангел Иакову) и проходящее где-то в стороне и позади основного разрешения поставленных себе задач своего времени.

Я на редкость небрежен к судьбе сделанных мною вещей. Раз достигнув, и притом очень часто по внутреннему личному счету, «преодоления» своего внутреннего противника, ущемлявшего меня авторитета, «ангела»! – вещь сама по себе от меня отделяется, и внешняя ее судьба меня волнует значительно меньше, чем могла бы.

Отсюда я безжалостно готов ее резать. Но не это интересно. Интересно здесь то, что эта особенность «моей палитры» находит себе отражение и в известной специфике композиции внутри самих вещей.

Центр тяжести их эффекта не столько во взрывах, сколько в процессах нагнетания взрывов.

Взрыв может случаться. Иногда он на высоте интенсивности предшествующих напряжений, иногда – нет, иногда почти отсутствует.

Основной отток энергии уходит в процесс преодоления, а задержки на достигнутом почти нет, ибо сам процесс преодоления уже и есть процесс освобождения. Почти всегда именно сцены нагнетания – наиболее запоминающиеся в моих фильмах.

Напряжение солдатских ног, идущих по ступеням Одесской лестницы. И взревелись львы.

Осада Зимнего и штурм («Октябрь»).

Ожидание капли молока из сепаратора («Старое и новое»).

Атака «свиньи» в «Александр Невском».

Иван у гроба Анастасии и «Врешь!», взрывающее нагнетание атмосферы покорения себя судьбе, и т.д.

Что же касается самого стимула «чем я хуже», то ему повезло.

Кругом в стране звучало: «Догнать и перегнать».

И личный импульс сплетается с лозунгом и импульсом времени. А небрежение к сущности и интерес лишь к сведению собственных счетов с раз «задевшими» впечатлениями # конечно, лишь игра воображения.

Автор, подписывающий эту статью, – автор «своей темы».

И хотя, казалось бы, тематика его вещей на протяжении двух десятилетий скачет по областям вовсе несоизмеримым – от Мексики до молочной артели, от бунта на броненосце до венчания на царство первого всероссийского самодержца, от «Валькирии» до «Александра Невского», – это еще автор к тому же своей единой темы.

И [надо] уметь выметать из каждого встречного материал наравне с требованием своего времени и своей эпохи, всегда новый и своеобразный аспект своей личной темы. Это залог того, чтобы каждый раз с горячим увлечением браться за тему новой вещи.

В этом творческое счастье.

И для этого нужно только одно, чтобы «своя» тема принадлежала бы к строю тем своего времени, своей эпохи, своей страны и своего государства.

Но об этой своей теме творчества – в другом месте.

Пределы настоящей статьи определены другой темой, темой о том, как автор пришел к режиссуре.

Я уже расширил эту тему, попытавшись попутно рассказать, как автор пришел еще и к некоторым особенностям в своей режиссуре.

Как я стал режиссером (1945) ⁵³

[...] Как я был в дальнейшем благодарен судьбе, что она провела меня через искус и приобщила к этому необычайному ходу мышления древних восточных языков и словесной пиктографии! Именно этот «необычайный» ход мышления помог мне в дальнейшем разобраться в природе монтажа. А когда этот «ход» осознался позже как закономерность хода внутреннего чувственного мышления, отличного от нашего общепринятого «логического», то именно он помог мне разобраться в наиболее сокровенных слоях метода искусства. Но об этом ниже.

Так первое увлечение стало первой любовью.

Но роман протекает не безоблачно. Не только буйно, но трагически.

Мне всегда нравилась черта Исаака Ньютона: задумываться по поводу падающих яблок и делать из них бог весть какие выводы, обобщения и заключения. Это мне нравилось настолько, что я даже Александра Невского снабдил таким же «яблочком», заставив этого героя прошлого извлечь конфигурацию стратегии Ледового побоища из схемы озорной сказки про лису и зайца. Ее в картине рассказывает кольчужник Игнат.

Однако на заре моей творческой деятельности подобное яблочко удружило мне самому достаточно лукавым образом.

Впрочем, это было не яблочко, а круглое румяное личико семилетнего сынишки капельдинерши Первого рабочего театра Пролеткульта.

На какой-то из репетиций я случайно взглянул на лицо мальчугана, повадившегося ходить к нам в репетиционное фойе. Меня поразило, до какой степени на лице мальчика, как в зеркале, мимически отражается все, что происходит на сцене. Причем не только мимика или поступки отдельного или отдельных персонажей, подвигающихся на подмостках, но всех и вся в одновременности.

Тогда меня в основном удивила именно эта одновременность. Я уже не помню, распространялось ли это мимическое воспроизведение видимого и на неодушевленные предметы, как пишет об этом Толстой применительно к кому-то из графских слуг. (Такой-то, рассказывая, хитритается передать своим лицом даже жизнь неодушевленных предметов.)

Но так или иначе, я постепенно начал крепко задумываться уже не столько над поразившей меня «одновременностью» репродукции того, что видел мальчик, но о самой природе этой репродукции.

Шел 1920 год.

Трамвай тогда не ходил.

И длинный путь # от славных подмостков театра в Каретном ряду, где зарождалось столько знаменательных театральных начинаний, до нетопленной комнаты моей на Чистых прудах – немало способствовал раздумыванию на темы, задетые мимолетным наблюдением.

Об известной формуле Джемса, что «мы плачем не потому, что нам грустно, но нам грустно потому, что мы плачем», # я знал уже до этого.

Мне нравилась эта формула, прежде всего эстетически своей парадоксальностью, а кроме того, и самим фактом того, что от определенного, правильно воссозданного выразительного проявления может зародиться соответствующая эмоция.

Но если это так, то, воссоздавая мимически признаки поведения действующих лиц, мальчик должен одновременно в полном объеме «переживать» все то, что переживают в действительности или достаточно убедительно представляют артисты на сцене.

Взрослый зритель мимирует исполнителей более сдержанно, но именно поэтому, вероятно, еще более интенсивно фиктивно, то есть без фактического повода и без реального

⁵³ Т. 1. С. 97-106

поступка действия, переживает всю ту великолепную гамму благородства и геройства, которые ему демонстрирует драма, или дает фиктивный же выход низменным побуждениям и преступным задаткам своей зрительской натуры # опять-таки не поступком, но все через те же реальные чувства, сопутствующие фиктивному соучастию в злодеяниях на сцене.

Так или иначе, из всех этих соображений меня задел элемент «фиктивности».

Итак, искусство (пока на частном случае театра) дает возможность человеку через сопереживание фиктивно создавать героические поступки, фиктивно проходить через великие душевные потрясения, фиктивно быть благородным с Францем Моором, отделяться от тягот низменных инстинктов через соучастие с Карлом Моором, чувствовать себя мудрым с Фаустом, богоодержимым # с Орлеанской Девой, страстным – с Ромео, патриотичным – с графом де Ризоором; опрастываться от мучительности всяких внутренних проблем при любезном участии Карено, Брандта, Росмера или Гамлета, принца Датского.

Но мало этого! В результате такого «фиктивного» поступка зритель переживает совершенно реальное, конкретное удовлетворение.

После «Зорь» Верхарна он чувствует себя героем.

После «Стойкого принца» он ощущает вокруг головы ореол победоносного мученичества.

После «Коварства и любви» задыхается от пережитого благородства и жалости к самому себе.

Где-то на Трубной площади (или это было у Сретенских ворот?) меня бросает в жар: но ведь это же ужасно!

Какая же механика лежит в основе этого «святого» искусства, к которому я поступил в услужение?!

Это не только ложь, это не только обман, эта вред, ужасный, страшный вред.

Ведь имея эту возможность – фиктивно достигать удовлетворения – кто же станет искать его в результате реального, подлинного, действительного осуществления того, что можно иметь за небольшую плату, не двигаясь, в театральных креслах, из которых встаешь с чувством абсолютной удовлетворенности!

«Так мыслил молодой повеса...»

И на пешем перегоне от Мясницкой до Покровских ворот увиденная картина постепенно превращается в кошмар...

Надо не забывать, что автору было двадцать два года, а молодость склонна к гиперболизации.

[...] За дело научной разработки тайн и секретов, не забудем, берется молодой инженер.

Из всяких пройденных им дисциплин он усвоил то первое положение, что, собственно, научным подход становится с того момента, когда область исследования приобретает единицу измерения.

Итак, в поиски за единицей измерения воздействия в искусстве!

Наука знает «ионы», «электроны», «нейтроны».

Пусть у искусства будут – «аттракционы»!

Из производственных процессов переключал в обиходную речь технический термин для обозначения сборки машин, водопроводных труб, станков, красивое слово «монтаж», обозначающее – сборку.

Слово если еще и не модное, но потенциально имеющее все данные стать ходким.

Ну что же!

Пусть же сочетание единиц воздействия в одно целое получит это двойственное, полупроизводственное, полумюзикхолльное обозначение, вобрав в себя оба эти слова!

Оба они из недр урбанизма, а все мы в те годы были ужасно урбанистичны.

Так родится термин «монтаж аттракционов».

Если бы я больше знал о Павлове в то время, я назвал бы теорию монтажа аттракционов «теорией художественных раздражителей».

Интересно напомнить, что тут выдвигался в качестве решающего элемента зритель и, исходя из этого, делалась первая попытка организации воздействия и приведения всех разновидностей воздействия на зрителя как бы к одному знаменателю (независимо от области и измерения, к которым оно принадлежит). Это помогло в дальнейшем и по линии предосознания особенностей звукового кино и окончательно определилось в теории вертикального монтажа.

Так началась «двуединая» деятельность моя в искусстве, все время соединявшая творческую работу и аналитическую: то комментируя произведение анализом, то проверяя на нем результаты тех или иных теоретических предположений.

Неравнодушная природа (1945)⁵⁴

[...] Эти эстетические каноны, естественно, растут, как всякие каноны, из основ мировоззренческой концепции. Или, точнее, # растут из тех же социальных предпосылок, как и философские концепции.

[...] Я думаю, что повтор мотивов читается как *эхо* и *перезвон* именно потому, что перезвон и отражение звука в явлении эха и лежит в основе внешних непосредственных впечатлений, которые *помогают* отложиться в формы метода тем общеритмическим ощущением («биениям»), которые лежат в основе пульсирующей *повторности*, характерной для структуры ритма вообще.

Пользуя вместо обозначения «повтор» обозначение «перезвон», мы в самой природе этих терминов вскрываем *динамическую предпосылку реально ощутимого явления природы # резонанса, которое, застывая в прием, становится повтором.*

[...] Однако правильное сочетание обеих тенденций: и *непрерывности* (характерной для раннего мышления) и расчлененности (развитым сознанием), то есть самостоятельности единичного и общности *целого*, конечно, – мог осуществить только кинематограф # кинематограф, который *начинается оттуда*, куда «докатываются» ценою разрушения и разложения самих основ своего искусства остальные разновидности искусства в тех случаях, когда они пытаются захватывать области, доступные в своей полноте только кинематографу (футуризм, сюрреализм, Джойс и т. д.).

[...] Как видим, *отображение человека в искусстве* осуществляется значительно раньше, чем появляется в искусстве его *изображение.*

[...] Мне кажется, что контрапункт на высшей (на наивысшей?) стадии повторяет в основных своих чертах два инстинктивных начала, лежащих у самого начального рубежа человеческой деятельности. Здесь они порождают у человека две большие области искусства – правда, искусства отнюдь еще не «изящного», а целиком пока практического, прикладного. Но зато оба эта искусства в инстинктивной своей стороне доступны не только человеку, но и его гораздо более ранним предкам.

Я имею в виду две очень ранние деятельности человека – занятие *охотой* и умение *плести корзины...*

[...] Привлекательность контрапунктических построений несомненно в том, что они как бы воскрешают к жизни эти глубоко заложенные в нас инстинкты и, воздействуя именно на них, потому-то и добиваются такого *глубокого* захвата.

Один из них определяет и питает увлекательность плетения отдельных мотивов в единое целое, другой – охоту за линиями отдельных мотивов сквозь чашу сплетающихся воедино голосов.

В этом есть нечто столь же «извечное», как в вечной прелести сплести и расплести загадки.

Любопытно, что один из самых горячих энтузиастов и последовательных теоретиков такого именно принципа многолинейного единства композиции – Уильям Хогарт – совершенно так же из основ охотничьего инстинкта выводит свои предположения о причинах увлекательности того, что он называет *принципом сплетения* (intricacy).

[...] Всесокрушающий успех детективных романов, построенных на погоне и преследовании, конечно, взывает к тем же пережиткам охотничьего инстинкта...

[...] Однако самое интересное в высказывании Хогарта – это, конечно, то, что он видит проявление того же охотничьего инстинкта не только в сюжетных ходах интриги, сколько в

⁵⁴ Т. 3. С. 251-432.

ходах самого построения формы в тех случаях, когда ни тема, ни сюжет ничего общего по содержанию с охотой или преследованием не имеют.

Это кажется как бы второй, высшей ступенью использования инстинктивных предпосылок в целях воздействия, формой произведения.

[...] Влечение к плетению и расплетению – процветает не менее пышно и даже в чистом виде на протяжении столетий.

[...] Печать этого признака лежит не только на чистых образцах жанра «романа тайн».

В построении любого романа, где применяется техника не последовательного, то есть не хронологически поступательного сказа, мы, по существу, имеем дело с теми же обоими инстинктами.

Больше того – здесь мы имеем дело как бы со слиянием обоих.

Здесь «догнать» означает – расположить в одну прямую поступательную линию те события рассказа, которые в нем даны не подряд.

И в данном случае это одновременно же и распутывание узла. Ибо, действительно, если графически зачертить путь повествования, движущегося непоступательно, то путь этот, полный возвратов и перекрещиваний, прочертит такую линию, которая, став... шнурком, и составила бы «потенциальный» узел.

[...] И подлинно жизненны и живучи в искусстве те методы, которые прообразом своим берут ход мышления и поедания человека, и притом не только со стороны сюжетной и изобразительной, но в несколько не меньшей степени и в области строя, композиций и законов строения формы вообще.

[...] Нечто от этой тоски каждого узла к тому, чтобы быть развязанным, в ответ на стремление к тому, чтобы сплестать узлы, как видим, сидит глубоко в психике человека.

И пробог по элементам перетасованной последовательности, с тем, чтобы из них по частям воссоздавать истинный порядок, потому-то неизменно и дает нам удовольствие.

Все равно, будет ли это в графических узлах Леонардо и Дюрера.

В частотах колебания гласных, которые свивает в фонетические узлы Данте.

Или в перипетиях размещения последовательности сцен, чем в равной мере увлекаются Пушкин, Джозеф Конрад и Орсон Уэллс!

Собственно, для того чтобы уж окончательно покончить с примерами на тему притягательности процесса связывания, сплетения, расплетения и распутывания, остается упомянуть еще об одном таинственно притягательном случае их приложения.

Это неизменная привлекательность мюзик-холльного номера, в котором артиста этого определенного жанра связывают веревками и цепями, из которых он почти мгновенно выпутывается.

[...] Здесь случай только еще большей интенсивной идентификации с артистом, чем в тех случаях, когда «узлы» имеют переносный смысл, а «безвыходность положения» создана психологическими элементами сюжета, а не мешком или ящиком, куда заключают артиста, сперва связав его по рукам и ногам или заковав в цепи!

Однако одно несомненно, и это то, что на этих же обеих «инстинктивных» склонностях к плетению и к охоте держится и извечная привлекательность фуги, # все равно пространственной ли в офортах, скажем, Джованни Баттиста Пиранези или музыкальной в творениях Иоганна Себастьяна Баха.

Характерна даже сама этимология термина «фуга», происходящего от латинского «fuga, fugere»: *бегство, убежать, спастись от преследования*.

[...] Однако и фуга, и принцип полифонии, как мы их здесь понимаем, оба стремятся еще и к тому, чтобы дать еще наиболее полное выражение одному из главных и основных принципов, лежащих в основе явлений действительности вообще.

Они стараются (как, впрочем, и вся основа эстетики многоточечного монтажа) реализовать в произведении искусства тот принцип единства в многообразии, который пронизывает в природе не только явления одного и того же порядка, но и связывает между собой все многообразие явлений вообще.

Что же касается тонкости, с которой сам этот принцип пронизывает область эстетику, то зачастую он представлен там настолько филигранно, что на первый взгляд иногда даже трудно догадаться, что мы имеем дело все с тем же основоположным принципом.

[...] Для полного покорения зрителя этими средствами воздействия здесь должны, конечно, отразиться еще и черты социального порядка.

И надо сказать, что наиболее крупные, этапные, внутрисоциальные сдвиги именно здесь, в этих структурах, и отражаются.

При этом любопытно, что это те именно явления и закономерности, которые неизменно повторяются *как на ранних этапах* зарождения общества, так и *на самых высоких ступенях его развития*.

И это потому, что закономерности эти свойственны всякому виду развития вообще.

Мне кажется, что в данном случае как сам принцип, так и все отдельные стилистические колебания внутри его точно, пофазно вторят и целиком отражают прежде всего внутри основных исторических этапов взаимоотношения между обществом и индивидом, между коллективом и личностью, то поглощающим и растворяющим единичное в целом, то давая возможность частному попирать ногами общее.

Эстетика всей системы искусства, отдельных разновидностей внутри его и отдельных фаз внутри этих отдельных разновидностей неминуемо проходит те же этапы развития, неизбежно отражая в себе ход видоизменяющих социальных формаций.

Такова, например, недифференцированность искусства на отдельные самостоятельные виды на младенческой дии его развития.

Или, наоборот, полный отрыв разновидностей отдельных искусств друг от друга. Отрицание их соизмеримости. Мало того, индивидуализация отдельных элементов искусства в систему отдельных «измов», обоготворяющих отдельную частность.

Или периодически возникающие устремления к воссоединению искусств в некоем синтезе.

[...] Вообще прелесть контрапунктического письма еще и в том, что оно формой своего построения отражает и вновь заставляет пережить самый чудесный этап на путях истории мышления.

Это тот этап, когда уже оставлена позади первоначальная стадия недифференцированности сознания.

Этап, когда проделана и следующая за ним стадия несводимого разъединения и изоляции каждого отдельного явления мира в себе.

[...] Монтажный же контрапункт как форма кажется перекликающимся с той обаятельной стадией становления сознания, когда преодолены оба предыдущих этапа и разъятая анализом вселенная вновь воссоздается в единое целое, оживает связями и взаимодействиями отдельных частностей и являет восторженному восприятию полноту синтетически воспринимаемого мира.

[...] Нас неминуемо больше всего волнуют в искусстве те построения, которые по своим признакам вторят чертам разных этапов становления нашего сознания.

Так или иначе, в системе осязаемого контрапунктического начала сохранилось живое ощущение того этапа, когда сознание – все равно, народов ли, достигающих определенного уровня развития, или ребенка, в своем развитии повторяющего те же стадии, – впервые устанавливает соотношения между отдельными явлениями действительности одновременно с ощущением ее как единого великого целого.

В этом, конечно, залог упоительности полифонии и контрапункта и неизбежная обостренность их характерных черт на этапах юности.

[...] Монтаж – органическое свойство всякого искусства.

И, проследившая историю подъемов и спадов обострения монтажного метода на протяжении истории искусств, приходишь к тому убеждению, что в эпохи социальной стабилизации, когда искусство переходит к задачам отражения действительности прежде всего, выпуклость монтажного метода и письма неизменно блекнет.

И наоборот, в периоды активного вмешательства в ломку, стройку и перекройку действительности, в периоды активного перестроения жизни монтажность в методе искусства растет со все возрастающей интенсивностью.

[...] На каком же психологическом феномене базируется возможность равноправного сочетания звукозрительных элементов – элементов звукозрительной полифонии?

Конечно, все на той же *синэстетике* – то есть на способности сводить *воедино все разнообразные ощущения, приносимые из разных областей разными органами чувств*.

[...] Провозглашение синэстетического начала сохраняет свое значение и на сегодня.

Эта синэстетическая единица – рассматриваемая независимо от *области* воздействия, только с точки зрения своей возможности # и была названа «аттракционом».

Оспаривать такое положение, конечно, нет и не было никаких оснований.

[...] Что же касается *принципа синэстетики* в основах построения вещи, то это вопрос общеметодический и, конечно, сохраняет свое принципиальное значение и сейчас.

Приближение или удаление к принципу синэстетики в разные эпохи развития искусства – различно и зависит от специфического социального облика эпохи, диктующего стиль и формы своего времени.

Кроме того, *сам характер* понимания и практического приложения этого принципа в различные эпохи различен.

Так, подчеркивание принципов синэстетики в равной степени имеет место в эпоху романтизма и в период господства импрессионизма. Но совершенно очевидно глубокое различие в понимании и применении этих принципов в эти исторически разные эпохи.

[...] Такое восприятие фигуры в целом как *своеобразного оркестра из самостоятельно составляющих ее частей* отнюдь не чуждо нашим образным представлениям вообще [...].

[...] И, главное, нужно, чтобы все, начиная от игры артиста и кончая игрой складок его облачения, было бы в равной мере погружено в звучание той единой, все определяющей эмоции, которая лежит в основе полифонии всей многогранной композиции.

[...] Так ложится живое впечатление в основу целой канонически разработанной эстетической системы.

[...] Непосредственность «удара» по восприятию перешла в осознание приема – в «раз-облачение фокуса», – и аудитория мгновенно ответила неминуемой реакцией – дружным смехом, – неизбежной во всех тех случаях, когда «фокус не удался».

[...] В чисто творческом отношении нахождение этого первого общеритмического рисунка # самое трудное. Именно здесь происходит переложение смутного эмоционального «ощущения» сцены в строгую чеканку отчетливой формы, которая должна быть адекватна авторскому переживанию.

[...] Первый тип графолога (и сыщика) – тип аналитический. И тут и там группируются черты и признаки # или улики # и по ним выстраиваются очертания характера или улики преступления и картина преступления.

[...] Другой тип сыщика и графолога работает иначе, «физиогномически» (в широком смысле слова) или, если угодно, синтетически.

Среди графологов таков Рафаэль Шерман, особенно гремевший, начиная с 1929 года, когда он за три дня до катастрофы предсказал смерть Штреземана (по обрывку письма, который ему принес для анализа один из сотрудников германского министерства иностранных дел).

Тут дело совсем другое.

Шерман не анализирует элементы почерка, но старается из почерка выхватить некий общий # синтетический # графический образ (в основном из подписи клиента, которая во многом является как бы графическим Автопортретом человека).

Эта «идеограмма» обычно конкретно-предметная, и сам Шерман в своих книжках описывает те очертания предметов, которые он вычитывает из рисунка подписи и которые служат ему ключом для распознавания основных психических «комплексов» своих пациентов.

Но гораздо любопытнее другой «трюк», которым буквально ошарашивает Шерман при первой встрече.

Я познакомился с ним лично в Берлине в 1929 году и испытал это на себе.

Когда вы входите в его кабинет, этот сверхнервный человечек маленького роста с бледным лицом и резкой порывистостью движений судорожно схватывает перо и начинает писать на бумаге... *вашим почерком!*

Если в деталях могут быть несовпадения, то основной характер и основную характеристику почерка он улавливает в совершенстве.

Другой аналогичный его номер состоит в том, что по живописной картине художника он может так же легко воспроизвести его... подпись!

Чудо ли это? Или мистическая сила?

Ни то и ни другое.

И хотя эффект действительно ошеломляющий, предпосылка его абсолютно ничего со сверхъестественными силами не имеет.

Дело здесь в *имитации* или, вернее, в *степени имитации*, с помощью которой Шерман, с первого взгляда «ухватив» вас, мгновенно *воспроизводит вас*.

И *графическая его имитация* ничем принципиально не отличается от *пластической имитации* и «передразнивания», которое часто с таким совершенством делают имитаторы-профессионалы, не прибегая даже к вспомогательным атрибутам.

При этом хороший имитатор ухватывает основные внешние характеристики «с разбега», как *целое*, а не выстраивает образ имитируемого по «*приметам*».

Этим путем он ухватывает основной «тонус» персонажа, слагающийся в первую очередь из *ритмической характеристики* всего комплекса функций человека.

Но *ритмическая характеристика* есть отпечаток вовне *характеристики внутренних соотношений и конфликтов* во «внутреннем хозяйстве» – в психике человека.

И поэтому раз уловленная основная тонально-пластическая характеристика дает в какой-то степени доступ и во внутренний психологический механизм человека, которого имитируют.

В имитациях Ираклия Андроникова, например, поразительно даже не столько внешнее воссоздание человека сколько просто страшно это вселение во внутренний образ изображаемого персонажа.

Так, имитируя напевную читку и специфическую манеру чтения Пастернака, Андроников импровизирует при этом текст совершенно пастернаковского склада не только по форме, но и по деталям самого *процесса сложения*, по строю сопутствующих отступлений и комментариев к нему от лица самого «*сочинителя*».

Теперь легко понять, почему Шерман, в совершенстве обладающий способностью «ре-воплощаться» в другого человека с первого взгляда на него (первое впечатление обычно бывает наиболее острым), с легкостью ухватывает ритмический характер его *почерка*. Ведь в ритме почерка особенно отчетливо откладывается динамическая характеристика мгновенного эмо-

ционального состояния или эмоциональных состояний привычных, то есть то, что уже дает возможность судить о характере!

Как ни странно, на этом же принципе имитации строится и другое курьезное явление. Это явление снова приводит нас в Китай.

Банкирские дома и конторы Китая в совершенстве усвоили всю методику банков европейских и американских.

Но в одном пункте – правда, весьма чувствительном – китайцам не хватает этой методики: по вопросу определения кредитоспособности и добропорядочности клиента.

И здесь в китайских банках # кроме всего обычного набора гарантий, требуемых банком, # клиента подвергают еще проверке через... гадалщика.

И вот наравне со счетными машинами, сейфами, телеграфными установками и пр[очей] «аппаратурой» банка, в отдельном окошечке оказывается таинственная фигура гадалщика, перебирающего тонкими пальцами тонкие палочки с таинственными знаками.

Гадалщик пристально глядит на клиента, и пальцы его автоматически судорожными движениями выбрасывают палочку за палочкой из многих десятков, которые быстро перебирают его руки.

По знакам на вылетевших палочках гадалщик находит «ответы» в громадной таинственной книге, и, только если сочетание ответов дает общую благоприятную картину морального облика клиента, банк соглашается открыть ему кредит. Без этой проверки никакие остальные гарантии кредитоспособности, как бы внушительны они ни были, силы не имеют!..

В чем же здесь секрет?

Знаю о нем, как ни странно, если не совсем из первых рук, то, во всяком случае, – из вторых.

Когда-то в Нью-Йорке меня возил смотреть тюрьму Синг-Синг некий доктор С., близкий нам по работе Международной помощи через Красный Крест.

На перегоне от Нью-Йорка до маленькой станции, где в центре большой тюрьмы помещается знаменитый электрический стул, мы с доктором С. беседовали на темы, близкие тому, о чем я здесь пишу.

Я рассказывал ему о Шермане, а он мне рассказал секрет китайского гадалщика. Сам он узнал этот секрет от своего ученика-китайца # студента-медика – сына такого гадалщика в одном из банков не то Кантона, не то Шанхая.

Оказывается, что дело строится на той же самой имитации.

Гадалщик, вглядываясь в клиента, воссоздает его психологический *habitus* совершенно так же, как это делает Рафаэль Шерман, и таким образом улавливает свое собственное ощущение степени «моральной благонадежности» испытуемого.

А палочки?

Опытный гадалщик настолько владеет своими палочками, что игра их почти рефлекторно вторит нюансам движений его пальцев, и при определенном движении пальцев вылетают определенные палочки. И при гадании гадалщик выбрасывает именно те палочки и с теми знаками, которые дают клиенту ту характеристику, что вычитал опытный имитатор и физиогномист – гадалщик из его лица, облика и поведения.

* * *

Я думаю, что для нас, профессионалов, здесь меньше чудодейственного, чем могло бы показаться.

Разве каждый из нас, режиссеров, не должен беспрестанно «вскальзывать» и «выскальзывать обратно» не только в отдельные образы, которые играют его артисты, но и в самую индивидуальность самих артистов, без чего он не может помочь им в сложном процессе вза-

имного «пронизывания» персонажа # исполнителем и исполнителя – персонажем, не говоря уже о том, что вне этой способности режиссеру вообще немислимо было бы перелгать задачи драмы в цепь конкретных поступков реальных действующих лиц!

Но, как ни странно, наиболее остро чувствуешь все это в *работе с типажом*, вернее, в процессе отбора типажа.

[...] Если лицо старика или старухи уводит вас по оставшимся на лице отпечаткам в далекое прошлое, то рисунок черт детского лица заставляет вас глядеть в будущее. Черты детского лица # это как бы отпечаток всех отпущенных ему задатков, как бы комок тех возможностей, которые, развиваясь, во многом определяют собой образ, характер и жизнедеятельность будущего человека.

Погружаться в такие лица еще мучительнее.

Здесь наследственные травмы и часто страшные и порочные задатки еще не преодолены и не сглажены долгим трудолюбием жизненного пути или житейскими встречами, которые сгладят и нивелируют их вопиющую направленность.

Здесь черта, предрасположенная к пороку, сверкает во всей полноте.

Здесь черта психологического изъяна или неполноценности ничем не скрыта, не преодолена работой над собой и не запрятана искусством притворства.

Да и чисто физические неблагополучия ничем еще не смягчены и не выровнены в процессе роста и развития.

И вот перед вашим «духовным взором» этот комок возможностей начинает разматываться, задатки без неизбежных нивелирующих коррективов жизненной практики # «впрямую» разрастаются до исчерпывающей полноты... и вы содрогаетесь от картины того, в какое чудовище вырастает это детское личико с печатью будущих страданий и горя в его детских чертах!

Нет, процесс еще ужаснее!

Он еще ужаснее потому, что он происходит вовсе не перед вашим «духовным взором» – безотносительно и объективно # но вы сами «в шкуру» этого ребенка, что стоит перед вами и широко раскрытыми глазами глядит на «знаменитого режиссера», переживаете всю мучительность его возможного будущего становления.

Хорошо, что это длится мгновение, и по знаку ваших глаз старательный помреж уже увел ребенка в группу годных или непригодных для съемки.

Но как страшно, когда за одно утро вам приходится просмотреть ребят пятьдесят, сто, двести...

[...] В монтаже немого фильма... монтаж осуществлял и необходимое *членение* этого непрерывного течения изображений. Без подобного членения невозможно никакое восприятие # ни эмоциональное, ни познавательное, – а следственно, и никакое заранее рассчитанное воздействие⁵⁵.

[...] Слишком частое совпадение внутренних акцентов музыкой изображения неминуемо дает ощущение маршеобразного поведения людей, особенно если музыкальный акцент к тому же совпадает еще и с их *движениями*. Это дает скорее комический эффект, и поэтому он часто используется в комедиях, в этом случае как бы высмеивается сам принцип соответствия музыки и изображения. Обнажение самого принципа переводит его из области *органической* в область *механическую* и неминуемо кажется смешным в приложении к поведению живых существ. (Так же комически действует и *обнаженное* применение принципа «повтора»).

[...] Поэтическая интерпретация того экзальтированного состояния, которое охватывает каждого человека, когда он остается один на один с природой. В такие мгновения его охваты-

⁵⁵ На театре подобное членение достигается «предшествеником монтажа» – мизансценой. В опере – в особенности (*прим. С.М. Эйзенштейн*).

ваит необычайное чувство как бы саморастворения в природе и слияния с ней, и в этом чувстве ему чудится как бы снятие противоречия между вселенной и индивидом, обычно противостоящими друг другу, так же как человек противостоит пейзажу.

[...] Более подробно природой этого крайне любопытного чувства и психологических предпосылок к нему мы здесь заниматься не будем. Это отдельная тема, которой я давно занимаюсь в отдельной работе.

[...] Мы сами испытываем это чувство не столько в подобном раннем «пантеистическом» виде, но в наиболее высоких и совершенных формах его – на стадиях общественных и социальных.

Таково ощущение слияния с коллективом и слиянности с классом; переживание нерушимого единства со своим народом, с лучшей частью человечества в целом.

[...] И в эти великие мгновения узкие рамки личной жизни, личной судьбы, самой личности кажутся растворившимися, и в слиянии с коллективом переживается величайшая радость экстаза.

[...] С высоты этих чувств мы можем со всей полнотой понять и представить себе и эту исторически эволюционно предшествующую форму экстатического чувства слияния с природой.

[...] На тех этапах это единственно мыслимая форма достижения гармонии.

На всех подобных состояниях лежит один и тот же отпечаток пафоса – все равно, в мятежном ли представлении об активном снятии противоречий, в лирическом ли ощущении пассивного растворения противоречий друг в друге.

И тут на одном «полюсе» стоит активный пафос испанца, на другом – погруженный в саморастворение нирваны Восток.

Но и тут и там в основе один и тот же психологический феномен кажущегося снятия противоречия между природой и индивидом – откуда и родится представление о снятии противоречия с любой пары противоположностей вообще.

Однако различны формы.

Неповторимы.

Своеобразны.

Сквозную тенденцию оформляет история.

Формы # этап развития социальных формаций.

[...] Недаром в Испании жив до сих пор бой быков.

Слияние в единстве Человека и Зверя!

Через смерть.

[...] Гегель называет любовь тем чувством, в котором «обособленность» подвергается отрицанию», вследствие чего «единичный образ погибает, будучи не в силах сохраниться» (Гегель. «Философия природы». Соцэкгиз, 1934, с. 513).

Гибель там # гибель здесь.

Здесь в смерти, так же как там в любви – в сверкании такого же лучезарного мгновения, – погибает обособленность и разъединенность.

Но здесь расплата за этот миг слияния в единстве – не гибель своекорыстного «единичного образа», растворяющегося в целом, – здесь расплатой служит жизнь.

Рог пронзает человека.

Или: сталь, сверкая, вонзается в зверя.

Иного выхода здесь нет.

Цена – гибель.

Расплата # кровь.

За миг свободы, грохочущей в многотысячном реве восторженной толпы, в кровавом мгновении этой жертвы, переживающей миг освобожденности от извечного гнета противоречивости.

Пусть ценой крови, но здесь человек слился со зверем.

Пусть ценой жизни, но здесь взорван барьер, разъединивший их в несводимые ряды.

И в этом великая магия этого кровавого зрелища.

Иначе в чем была бы притягательная сила этого зрелища, в едином реве объединяющего тысячные толпы среди содрогающихся стен цирков в солнечные дни коррид?

Но освобожденность эта мимолетная, мгновенная.

И хуже того # мнимая.

Ибо на другой жертвенной крови вырастает свобода истинная.

[...] И через путь мнимого снятия противоречий в переживании экстаза и пафоса человек приобщается к предощущению конечной цели своих устремлений # к уничтожению идущих со времен падения родового строя противоречий социальных.

В пафосе произведений и образов искусства находит временное удовлетворение эта ненасытная жажда.

Но воплощение идеала разбивается об утесы исторической преждевременности.

И так рождается трагедия новой противоречивости между устремлением и возможностью.

[...] Более благополучным эпохам, более благополучным талантам или тем же талантам в более благоприятные моменты своего творчества – когда они подымаются выше отражения своего времени на стадии пророческого предвидения # удается достигать внутренней гармонии через органическую цельность своих произведений.

Общественная польза таких творений уже в том, что, являя собой образы гармонии, они раскаляют заложенные в народах стремления к созданию такой же гармонии реальной действительности их социального бытия и окружения.

Однако окончательная общественная их ценность определяется тем, зовут ли такие творения к погружению в созерцание возможной гармонии и неактивной мечты о ней, или зовут они к тому, чтобы реально и активно «водворять» гармонию социальной справедливости там, где имеет место хаос социальных противоречий.

Объективная ценность первых, конечно, резко уступает вторым или, во всяком случае, ложится тенью на чисто художественное совершенство, которого могут достигать первые.

[...] Это заставляет причислять [их] скорее к творениям религиозного порядка, где имеет место то же, казалось бы, устремление к снятию противоречий, но даже в лучш[ем случае] понимаемых лишь примиренчески и более в области «духа», нежели в области материальной действительности, связанной с греховной нашей плотью.

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

Могут замкнуться каналы, через которые творение втягивает зрителя в себя; могут узлами заплестись между собой щупальцы, направляемые произведением в мысли и чувства зрителя.

Белкой в колесе может «в себе» завертеться произведение, теряя свою основную задачу вовлечения зрителя, и целиком уйти в самозерцание гармонического совершенства слаженности своих частей.

Это особенно опасно в условиях восприятия современного человека.

Мы не можем восторгаться по поводу гармонического совершенства форм античной скульптуры так, как это делали Винкельман и его современники.

Мы даже не можем так же упиваться чрезмерно гладкой поверхностью нефритовых тел египетской пластики, как это делали Масперо или Шампольон.

Нас более волнует царапающая недосказанность мексиканской терракоты или хаотическое нагромождение друг на друга отдельных деталей ее убранства.

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

Тем более, что есть еще опасность: *соизмеримая слиянность звука и изображения*, то есть тот феномен, который мы называем «синэстетика», есть типичная черта так называемого *чувственного раннего мышления*.

С развитием дифференцирующего сознания мы только путем внутреннего усилия, или в порыве вдохновения, или под влиянием захвата произведением искусства способны вновь припадать к живительности этих первичных источников мысли и чувства, где самое удивительное в том, что там еще нет разделения на чувство и мысль.

В «нормальных» условиях это «первичное блаженство» *неразделенного и неразъединенного* переживается нами либо в состоянии опьянения (активно), либо в состоянии сна (пассивно).

Так или иначе, в состояниях «уводящих» и «погружающих».

А мы знаем, что стоит нас только поставить в условия результатов определенной психической обстановки, как неминуемо в нас возникает психологическое ощущение самой этой обстановки.

И результатом может оказаться в добавление к «самозамкнутости» еще известная «дремотность» общего эффекта.

(Последнему в большей степени может способствовать также и недостаточное ритмическое разнообразие, что дает известный убаюкивающий эффект целому).

Говорю и об этом из собственного опыта.

В некоторых своих частях первая серия «Ивана Грозного» еле-еле удерживается на грани того, чтобы не соскользнуть в серию медленно протекающих сонных видений, скользящих мимо восприятия зрителя – по своим законам, следуя своим настроениям, почти что для себя, # «пластическим солипсизмом»...

К счастью, их не так много.

К счастью, нерв напряжений пробивается, где надо.

И, к счастью, аудитория не засыпает.

Пафос (1946—1947) ⁵⁶

[...] Разбирая композицию «Потемкина», мы установили известную закономерность, согласно которой выстраиваются патетические построения.

Мы обнаружили, что основным признаком патетической композиции оказывается непрерывное «исступление», непрерывный «выход из себя» # непрерывный скачок каждого отдельного элемента или признака произведения из качества в качество, по мере того как количественно нарастает все повышающаяся интенсивность эмоционального содержания кадра, эпизода, сцены, произведения в целом.

[...] Распознавание метода патетизации материала средствами композиции тонуло здесь в пафосе самой темы.

Необходимо было сличить строй этой композиции обязательно с каким-либо другим случаем и примером из области патетического письма.

Причем наиболее желательным случаем здесь должен был бы оказаться такой, где имела бы место произвольная патетизация некоего материала, который, взятый сам по себе (*per se*), отнюдь не патетичен!

Именно такой случай нам и встретился сразу же после окончания фильма о «Потемкине».

Случай этот и помог нам разобраться в методах построения патетических произведений вообще.

[...] Это был наш фильм, известный тем, что он провозгласил «пафос сепаратора», # фильм «Старое и новое» (в рабочем своем варианте носивший название «Генеральная линия»; 1926—1929).

[...] Как будто есть полное основание к тому, чтобы предположить, что построение, обратное принципу пафоса, должно давать и эффект – обратный пафосу: то есть эффект комический, смешной. В моменты какого состояния внутри возможностей человеческого поведения будет иметь место такой распад между знаком и его смыслом – в восприятии # мы знаем.

Это случается в моменты резкого «шока».

[...] В моменты такого состояния человек, как говорится, «не в себе».

И это состояние «не в себе» # недаром знающее еще и более заостренную ироническую форму # «не в своей тарелке», ведь есть как бы пассивная и ущербная – обратная! – сторона «нас возвышающего», активно патетического «*выхода из себя*».

А самый «шок» – такое же кривое зеркало качественного скачка, в котором в какое-то мгновение «срывается с петель» и опрокидывается какой-то установленный «порядок вещей» и обстоятельств, до того казавшихся незыблемыми и нерушимыми.

Естественно предположить, что отражение подобного положения в композиционные принципы даст эффект того, что мы позволили бы себе назвать «антипафосом», имея под этим термином в виду не просто «мягкий юмор» или «добродушную усмешку», но явление комическое с виду и глубоко значимое (может быть, даже трагическое) по существу.

[...] Мы уже вскользь в начале этой работы упомянули о том, что экстатическое построение есть как бы сколок с поведения человека, охваченного экстазом.

Это утверждение гораздо материальнее и точнее, чем просто «*façon de parler*»⁵⁷, чем простое «красное словцо» или «оборот речи».

Действительно, пафосные построения типа «Песни о топоре» Уитмена в структуре своей воспроизводят собой одну из самых острых фаз экстатического переживания.

⁵⁶ Т. 3. С. 72-233.

⁵⁷ Манера выражаться (*франц.*)

Это – мгновение, [в котором переживается] ощущение единства в многообразии: единой обобщающей закономерности сквозь все многообразие единичных случайных (казалось бы) явлений природы, действительности, истории, науки.

Пафосное произведение – в подобной его структуре – старается с возможной полнотой воссоздать подобное «положение вещей»; [оно] и есть как бы сколок, следуя которому] в порядке прописи, зритель проходит через те же стадии постепенного накопления данных, внезапно на каком-то моменте изложения вспыхивающих ощущением своего единства.

Это в равной степени ощущает ученый, который набрел на единый закон, пронизывающий и охватывающий все обилие единичных и многообразных данных опыта.

Это же испытывает и художник, особенно в тех случаях, когда не только единичное его творение внезапно возносится из всех тех частных, которые стекались в него, объединяя и возгоняя эти отдельные частности в органическом целом произведения, но еще больше в тех случаях, когда творец (очень крупного калибра) ощущает и целое своего *opus'a* как некое великое единство.

[...] Повторность нагромождения сквозь многообразие и вариации единой тезы, единого образа, единого поэтического размера – неотъемлемый признак патетического письма.

[...] Единство взаимно исключаящих друг друга противоположностей, которое в чистом виде мы постоянно отмечаем как основной из признаков и принципов патетической композиции.

[...] Слияние же противоположностей в единство и переход их друг в друга как один из капитальных признаков проявления патетического метода...

[...] И следует лишь подчеркнуть, что речь идет здесь не об эффекте контрастов, как могло бы показаться на первый взгляд, а именно о динамическом единстве взаимозакрывающихся противоположных начал внутри характера, заставляющих и его пылать и возгораться величием пафоса.

И разве не об этом величии говорил один из величайших мастеров пафоса в области поэзии # Уолт Уитмен, когда писал:

«...Я, кажется, противоречу себе?

Ну что же – я настолько велик, что могу вместить в себе противоречия.

[...] Не только благодаря диапазону страстей, не только в силу известной театральности этих несколько приподнятых на котурны персонажей Достоевского, как бы подсвеченных неестественным светом электричества, как выражался о них наш Майков, рядом с античным театром вспоминается Достоевский, а рядом с Достоевским – античный театр.

Как в том, так и в другом поражает не только часто даже не двуединость и двойственность, но прежде всего подчас даже немотивированное обрушивание характера в несводимую и непримиримую с ним другую крайность, другую противоположность.

[...] И только приход в XVI веке Шекспира и еще больше – в XIX – Достоевского сумел со стадии составных противоположных половинок поднять трагедию до полного единства в противоположностях слагающих их характеров действующих лиц, чем достигается непревзойденная динамика их внутренней напряженности, психологические взрывы перебросок от обожания к убиению обожаемого, от ненависти к любви, от кротости к зверству и то «божественное исступление», в котором раскрывается вся глубина их пафоса.

На эту тему можно было бы множить страницу за страницей.

Но еще важнее, может быть, отметить неизменно здесь гнездящуюся привлекательность.

[...] «Образ» всегда социально и исторически обусловлен и выражает собой определенное идейное содержание определенной эпохи.

[...] Но нас интересует помимо социально-исторической обоснованности образа готического собора, о чем написано немало, еще и внутренний прообраз его как экстатического видения.

И подозревать такую психическую основу его мы вполне вправе.

Если бы в исходном истоке этого образа не было бы экстатического состояния, то образ, не рожденный из подобного состояния, не был бы в состоянии оказаться той «прописью», вторя которой переживающий зритель попадал бы в состояние экстаза.

[...] Так, вальсовый размер – это сколок с того состояния, в котором «плясала душа» Иоганна Штрауса, вторя своими движениями строю этого размера в законченном вальсе. Танцующий приобщается к тому же состоянию, в котором был его автор в момент создания танца.

[...] Мы обнаружили некую «формулу», согласно которой строятся патетические произведения.

Мы нашли чрезвычайно отчетливое условие для того состояния, в котором должны пребывать или оказываться все элементы и признаки подобного произведения, дабы получался необходимый патетический эффект целого (этим условием было экстатическое состояние всех его элементов – состояние, предполагающее непрерывный скачковый переход из количества в качество и ряд других признаков).

Мы занялись проверкой общности и повсеместности этого «условия состояния» и вытекающих отсюда особенностей композиционного строя по самым разнообразным областям и отраслям искусства. Мы избрали образцы наши по возможности пестро и многообразно, не считаясь со временем, местом, национальностью и тематикой разбираемых произведений.

[...] И всюду мы обнаруживали одну и ту же формулу, согласно которой, невзирая на лица#эпохи или области, совершался базисный экстатический взрыв, лежащий в основе патетического эффекта целого.

Естественно возникает вопрос – что же это за внеисторическая, вненациональная, внесоциальная «панацея» с какими-то «имманентными» признаками «вне времени и вне пространства»?

И как может получаться, что при столь разнообразных и никак не сводимых друг к другу *содержани*[ях] всех этих многообразнейших примеров принципы «патетизации» их, принципы патетического их изложения, условия патетичности их звучания – вдруг оказываются одними и теми же?

[...] По существу же, этот признак «всеобщности» свойствен всем более или менее основным стабильным методам определенным образом впечатляющих средств художественной выразительности.

Содержание метафор Гомера и Маяковского различно, несовместимо, несоизмеримо и часто даже с трудом сравнимо.

И не может не быть иначе через пропасть веков и диапазон различия социальных систем, породивших обоих великанов.

Но «принцип метафоры» – структура её, психическое ее воздействие и закономерность ее появления и наличия на определенном градусе тематически необходимого впечатления # одинаков.

[...] Ничто, пожалуй, наравне с сюжетом и содержанием, так чутко не видоизменяется в ногу со сменой времен и социальных систем, как сонм ритмических признаков творений разных времен и эпох # от галионов гексаметра древности к вертолетам «рубленной строки» XX века, от строя григорианского унисонного пения – к ритмическим зигзагам музыкальной палитры Гершвина.

Но принцип необходимости наличия ритма, без чего произведение просто не существует, верен себе сквозь века, как верно и то положение, что теза темы и содержания начинает превращаться в плоть и кровь подлинного и художественно впечатляющего произведения лишь с того момента, когда сквозь материал начинают они пульсировать живительным и жизненным *самостоятельным ритмом*.

[...] Определенная степень одержимости, очарованности, поглощенности темой порождает то «особое» психическое состояние, при котором вступают описанные закономерности восприятия, видения, высказывания и представления в живых образах тех данных материала темы, которые предстанут в законченном творении.

Это состояние возможно лишь на таком же «определенном градусе» психического состояния (вдохновения»), как только на определенном градусе температуры возможным становится переход жидкости в состояние газообразности, как только на определенном градусе состояния необходимых физических условий возможен бурный и безудержный перескок массы в энергию, согласно формуле Эйнштейна, «раскрепощающей» небывалый запас природных сил во взрыве атомной бомбы.

Психическое это состояние мы охарактеризовали выше (значительно выше – еще в первой статье о пафосе) как ощущение приобщенности к закономерностям хода явлений природы (откуда и появляется схема композиции патетических произведений как сколок с диалектических закономерностей, согласно которым происходит непрерывный процесс ежесекундного становления и развития вселенной).

Как таковое оно по самой природе своей в известной степени «внепредметно» – экста-тично по отношению к тем психологическим проводникам, которые приводят к этому психическому состоянию. Но одержимость этим состоянием не растекается в некое отвлеченное вне-временное, внепространственное, внеобразное и внепредметное состояние: через сознательное воление вся сила его «электризующе» направляется в материал, через данные которого возникло само это состояние, с тем чтобы заставить этот материал оформиться закономерностью точного сколка с того состояния психики, в которое («вдохновенно») попал художник.

Закономерности этого состояния, как мы уже сказали, нам известны.

Они едины и неизменны.

Это те базисные закономерности, по которым протекает становление всего сущего.

Их касается «одержимый».

В унисон им настраивается строй его психического состояния.

И через него этот строй становится основой строя произведения и «оформления его материала».

И в живом переживании воспринимающие этот строй, сквозь систему образов произведения, приобщаются к процессу закономерностей хода всего существующего порядка вещей и, в головокружительном экстазе переживая его, приобщаются к одержимости пафосом.

[...] В этом месте требуется категорическое уточнение описательной терминологии, дабы не возникло здесь никаких ошибочных представлений.

Это прежде всего касается термина «приобщение».

Как по кругу привычных сопутствующих ему ассоциаций, так и по описаниям экстатиков # это выражение всегда вызывает в представлениях процесс установления связи или контакта с чем-то вне нас существующим: «приобщение к чьим-то переживаниям», «приобщение к чьей-то деятельности», «приобщение к какому-то содружеству», сопричастие к какому-то ритуальному действию», «приобщение к какому-то процессу».

Для религиозных экстатиков смысл этого утверждения этим и исчерпывается.

Бог существует.

Существует вне нас.

Через экстатическую манипуляцию мы приобщаемся к нему, находящемуся вне нас (он вселяется в нас, мы в него и т.д. и т.д.).

Совершенно иное толкование имеет этот термин в том применении, которое ему даем мы.

Во-первых, мы имеем дело не с богом, а [с] принципами тех закономерностей, согласно которым существуют и функционирует Вселенная, Природа и пр. – то есть функционируют проявления материи.

Таким образом, мы «приобщаемся» к ощущению закономерностей бытия, материи как непрерывного становления.

Но какова природа этого «приобщения»?

Есть ли это установление связи с некоей материей, вне нас существующей, – нечто вроде божества, индивидуализированно вне нас где-то пребывающего?

Нет. Нет. И, конечно, нет.

Мы сами – часть той же материи.

Одна из частичных манифестаций этой материи.

И как таковое частное ее проявление и в нас самих функционируют те же самые закономерности, как и в любых иных проявлениях материи.

Таким образом, теоретически говоря, обнаружить и ощутить закономерности движения материи мы могли бы, «познавая самих себя».

Возможно ли это и в какой степени?

[...] Поэтому объективного познания такая направленность на себя (в себя) дать не может.

Что же, однако, подобная устремленность в себя дает тому, кто направляет сюда свое созерцание?

Она дает не объективное познание (как мы уже указали), но... субъективное переживание этих закономерностей.

[...] Но вот приходит поэт, который умеет не менее (а пожалуй, более!) остро «пережить» субъективно эмоциональное состояние и, *кроме того*, может передать его еще и в объективированном виде через описание, строй, образы и *воссозданную закономерность* процесса подобного переживания (Пушкин, Толстой или Достоевский с точки зрения объективного анализа «чувств» своих героев).

Какое лежит здесь в основе условие?

Какая необходимая предпосылка здесь работает? Что дает возможность писателю «объективно» (и при этом как угодно чувственно и субъективно окрашено) излагать через индивидуальные «частные» переживания своих героев самую сущность тех чувств, закономерную истинность их природы?

Почему ему «хватает слов» там, где у неспособного стать выше субъективной поработченности своими чувствами «отнимается речь» и он способен «гореть переживанием», но неспособен оставить непреходящий след его в конкретных образах или точных понятиях и представлениях об этих чувствах? Прежде всего оттого, что подобный истинно великий художник никогда не ограничивается одной *интроспекцией*.

Параллельно с «познаванием *себя*» и в порядке необходимого условия для этого распознавания # он познает других: он познает объективно вокруг него существующие и аналогичные проявления тех же чувств у других.

(Включает это в то познание действительности и реальности, без которых не может быть творца и художника.)

В этом процессе он стоит на другой крайней точке; здесь – при столкновении с чувствами другого – он целиком отделен от них, он целиком противостоит им – он в условиях полной отделенности, полной объективности.

Но такое положение, конечно, может иметь место только в обстановке математической абстракции. И если следовать такому представлению о существующем порядке вещей, невольно и неминуемо [художник] должен прийти к принципу непознаваемости природы вещей непознаваемости вещей «в себе» (Кант, Беркли и т.д.).

На деле, конечно, не так.

И тут-то общность закономерностей, в основе одинаковых и одинаково управляющих как «мною», так и «ими», дает возможность через «себя» познавать «их», но... только через «них» понять и «себя».

И это не только в отношении себя и близко себе подобных, но и в значительно более широких масштабах.

[...] Пантеистическое «саморастворение себя во вселенском чувстве», в природе, «ощущение себя единым с небесами, травками и жучками» (см. об этом напр[имер], слова Жорж Санд, о чем мы будем писать в другом месте этого сборника, в разделе «Неравнодушная природа»), 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.

[...] Нет ничего удивительного в том, что сами эти состояния «экстаза», «экзальтации», «исступления», «выхода из себя» сходны как по признакам своим, так и по методике их психологического «вызывания к жизни».

Вызываются же они к жизни через определенную «перегонку» психики восприятия через отчетливо скомпонованные фазы произведения, списанные со структуры самого феномена.

[...] Нас отнюдь не должно удивлять и то обстоятельство, что в чрезвычайно разные времена у весьма различных авторов или анонимов эта базисная структура оказывается по линии подавляющего признака # одинаковой.

Обвинению в «надысторичности» или «аисторичности» этого обстоятельства здесь не может быть и места.

[...] Вне конкретной связи с определенной системой образов этому «особому» чувству никак реально не «материализоваться», не воплотиться.

Ну а это – уже целиком объект исторической смены и изменяемости, и прежде всего # социальной обусловленности.

[...] Одинаковым в конечном счете вожделием пылают Данте, Пушкин, Симонов или Маяковский.[...]

И так же не похоже «Люблю» на «Жди меня» и стансы Данте на «Я помню чудное мгновение».

И вместе с тем у всех есть одно и то же общее – одно и то же состояние влюбленности, сквозящее через разные его оттенки, разную степень осуществяемости, разный строй социально определяемых представлений, отражаемых не только в характере чувств, но и в строе произведений. И это общее и всем присущее заставляет Симонова понимать Данте, а Маяковского # Пушкина, совершенно так же как Данте понимал бы Маяковского, а Пушкин – вероятно # Симонова, если бы они жили в обратной последовательности.

Такая же динамическая общность «формулы экстаза» проходит и сквозь строй глубоко различных по сюжету, прицелу, идее, теме, времени и месту # экстатически[х] (пафосны[х]) сочинени[й] разных стран и народов, являя собой подчас вовсе неожиданную перекличку.

Последнее же соображение в эту пользу касается, однако же, еще и того обстоятельства, что за структурный прообраз патетического построения взята «формула», согласно которой происходит само движение и возникновение явлений природы.

[...] Комический эффект получается всегда при сопоставлении (столкновении, от которого возникает взрыв) представлений, отвечающих разным уровням, когда в соответствующей ситуации они представлены как равноправные или равнозначные.

[...] Кроме того, не вредно помнить, что и комический эффект разряжается и разражается... взрывом. Пусть взрывом смеха. Но взрыв – скачок из измерения в измерение – равно лежит и здесь в основе.

[...] А «задевает» воображение обычно только та образность, в основе которой # в структуре которой – лежит какая-либо из глубоко природных закономерностей, которая являет собой воплощение в предмет какого-либо очень глубокого природного процесса. Мы уже видели это обстоятельство в действии – как в экстатических построениях, так и в построениях комических, требовавших для своего эффекта лишь известной композиционной поправки.

[...] Мне совершенно не хочется сказать изложением всего сказанного выше, что экстатическое построение в произведении искусства строится согласно формуле расщепления атомного ядра урана или что ракетный снаряд построен [по] «образу и подобию» патетической поэмы!

Это было бы глупо и смешно.

Но я также упорно воздерживаюсь от того, чтобы считать эти явления «аналогичными» друг другу или «перекликающимися» с ними по сходству.

Что я хочу сказать? То, что в этих столь далеких друг от друга областях – в каждой по-своему – действуют одни и те же закономерности в те моменты, когда в каждой из этих областей нужно, чтобы осуществлялись крайние (даже не предельные, а запредельные) феномены: феномены наивысших – из пока доступных – проявлений содержания этих областей. Закон строения подобных процессов – основа формы их – в этих случаях будет одинаков. Эффективность результатов в нормах каждой области – равно «выходящая за рамки» этих норм и самих областей. Сами процессы # согласно одной и той же формуле экс-стазиса – «выхода из себя». А формула эта – не что иное, как момент (мгновение) свершения диалектической закономерности перехода количества в качество.

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.

Различны области приложения.

Но одинаковы степени.

Различна природа достигнутых эффектов.

Но одинаковы «формулы» в основе этих наивысших ступеней проявления, независимо от самих областей.

Ибо в основе их лежит фундаментальная закономерность природы и мощь результатов тех процессов, которые через воспроизведение приобщаются к мощи природы. [Это] есть как бы еще [один] новый аспект мудрого образа древних об Антее, приобретающем неодолимую несокрушимость через припадающее приобщение к источнику всех сил – по мнению древних – к Земле. По нашему мнению – к сути закономерности движения и становления вселенной.

Истинные пути изобретания (1946) ⁵⁸

В «Александре Невском» есть обаятельный образ кольчужника Игната.

Казалось бы, так естественно было с самого начала включить этого представителя ремесленных слоев в основной узор образов, представляющих Русь XIII века в самых разнообразных аспектах.

М[ожет] б[ыть], по априорной «социологической схемке» такой «представитель» у нас с Павленко и значился. Не помню! Но если и да, то такой абстракцией, что я его даже и не припоминаю, что было бы уже вовсе невозможно, если бы мы имели дело с живым образом.

Так что можно его принять за несуществовавшего: либо фактически, либо «по существу», # если он существовал в наметках как «место, отведенное ремесленному слою».

И для обоих случаев его рождение именно таково, как я изложу.

Афина, говорят, рождена из головы Юпитера. Такова же судьба... кольчужника Игната.

С той лишь разницей, что здесь дело касается головы... Александра.

Даже не столько головы, сколько... стратегической мысли Невского.

Мне Александра непременно хочется сделать гением.

Бытовое представление о гениальности – и не без основания # у нас всегда связано с чем-то вроде яблока Ньютона или прыгающей крышечкой чайника матери Фарадея.

Не без основания, потому что умение из частного случая вычитать общую закономерность и дальше направить ее полезное применение к разного рода отраслям и областям действительно связано с одной из черт, которая входит в сложный психический аппарат гения,

В бытовом разрезе # в наглядном аспекте – оно читается проще: как способность переносить заключения со случайного, маленького – на неожиданно другое и большое.

Нечто, касающееся упавшего яблока, на что-то, касающееся... земного шара, – закон всемирного тяготения.

Если герой сотворит в картине нечто в этом роде – у зрителя немедленно, «рефлекторное» включается ассоциации, привыкшие возникать вокруг вопроса гениальности.

И печать гениальности расцветет ореолом вокруг моего князя.

В картине у него лишь одна возможность сверкнуть гениальностью # стратегическим планом Ледового побоища, знаменитыми «клещами», в которые он зажимает «железную свинью» рыцарей, теми клещами полного окружения противника#о котором мечтают все полководцы всех времен, теми клещами, которые помимо Александра принесли неуязвимую славу первому осуществившему их – Ганнибалу в битве при Каннах и во сто крат большую – полководцам Красной армии, еще более блистательно осуществившим их под Сталинградом.

Отсюда задача для фильма ясна. Должно быть «ньютоново яблоко», подсказывающее Александру в часы раздумья о предстоящем бое стратегическую картину Ледового побоища.

Подобная ситуация для изобретательской деятельности чрезвычайно трудна. Труднее всего «изобретать» образ, когда строго «до формулы» сформулирован непосредственный «спрос» к нему. Вот тебе формула того, что нужно, # создай из нее образ.

Органически наиболее выгодно процесс идет иначе: образное ощущение темы и постепенная кристаллизация формулы мысли (тезы) идут, как бы сливаясь и выковываясь одновременно.

При наличии уже законченной, произнесенной формулы очень трудно бывает ее снова погрузить в чреватое образами варево непосредственного, первичного «вдохновенного» эмоционального ощущения.

⁵⁸ Т. 1. С. 176—184

На этом «рвутся» и «рвутся» многие драматурги и писатели как настоящего, так и прошлого, имея дело с «проблемными» пьесами «à these», пьесами, призванными в судьбах действующих лиц и игре актеров продемонстрировать заранее отчеканенную тезу, «параграф», вместо того чтобы из общей идеи дать одновременно с расцветанием жизни самого произведения окончательно отшлифоваться и тезе, которая прозвучит как наиболее острая чеканка общей мысли темы – идеи, порождающей вещь. Мало того – иногда такая постановка вопроса приводит к явно надуманным «находкам» – по существу, чисто механического типа.

Ничего не поделаешь – тут случилось именно так: формулировка прописи «заказа» опередила естественное произрастание самой сцены непосредственно из внутренней необходимости, внутреннего позыва, – минуя формулу и устремляясь сразу же в обретаемую образную форму. Делать нечего!

Приходится «искать решений», «примерять» и сознательно вести игру «предложений и отбора», которая проходит почти бесконтрольно, когда держишь обоих коней из «пары гнедых» – сознания к образного мышления в одной равно натянутой узде, заставляя их вровень мчаться к единой общей цели мудрой образности целого.

Начинаешь гадать, примеривать, прикладывать.

Что бы такое увидеть Александру накануне боя ночью, чтобы сообразить, в какой оперативной схеме легче всего разбить немцев?

При этом еще и сама схема-то априори известна: не дать клину прорезать войско, заставить клин застрять.

Затем навалиться со всех сторон и сзади.

И бить, бить, бить.

Клин. Клин застревает...

У Павленко мгновенно готов «образ»: ночь накануне боя. Конечно, костры. Конечно, поленья. Конечно, расколотые.

Топор ударился о сучок. Топор заклинился... застрял...

Бойкое начало «фантазирования» вянет и вянет. Настолько это не ярко. Настолько не красочно. Настолько неправдиво: попробуйте представить себе костры русских в лесах, сложенные из аккуратно наколотых дровишек, таких, какие мы старательно подкидываем в кафельную печку квартиры Павленко во флигеле того дома, где, по преданиям, жила семья Ростовых, а ныне помещается Союз советских писателей. В том самом флигеле, где, по преданиям, лежал израненный Андрей Болконский...

Нам как-то обоим неловко, и мы срочно врем друг другу, что один из нас вовсе забыл, что его где-то ждут, а другому обязательно надо быть в каком-то месте.

На следующий день о полене – ни звука.

Может быть, наводит Александра не на мысль о застрявшем клине? Может быть, о льде, который не выдержит тяжести рыцарей? (Учет этого обстоятельства тоже входил в планы Александра, И лед, действительно, не выдержал веса отступающих в панике рыцарей, закованных в тяжелые доспехи, в тот момент, когда они сгрудились у высокого берега Чудского озера.)

Ну что же, смотрим...

Мгновенно готов и «образ». По краю льда проходит... кошка.

С краю лед тонкий...

Лед... подламывается,.. под... кошкой...

Кретинизм предложения душит нас.

Мы оба совершенно забыли – Павленко уже где-то давно ожидают... меня где-то ждут...

Еще несколько дней...

И все в таком же роде. Не знаю, как Павленко, а я не могу заснуть ночами.

Вокруг меня топоры вклиниваются в поленья, и кошки спотыкаются на льду; потом топоры проламывают лед, а кошки вклиниваются в поленья...

Что за черт!

Какая дрянь не лезет в голову в бессонницу, когда вертишься с боку на бок.

Рука тянется к книжной полке.

Отвлечься.

В руках # сборник русских «заветных», «озорных» сказок.

Почти что первая из них... «Лиса и Заяц».

Боже мой!

Как же я забыл о самой этой любимой моей сказке?

Сальто из постели к телефону.

Восторженный рев в телефон:

– Нашел!

Кто-то станет у костра рассказывать сказку.

Сказку о «Лисе и Зайце».

О том, как заяц проскочил между двух берез.

О том, как погнавшаяся за ним лиса застряла, «заклинилась» между этих берез...

За какие-нибудь полчаса совместных усилий сказка принимает тот вид, в котором она в фильме.

[«– Заяц, значит, в овраг, лиса следом. Заяц в лесок, лиса за ним. Тогда заяц между двух березок сигани. Лиса следом, да и застрянь. Заклинишь меж березок-то, трык-брык#трык-брык, трык-брык, ни с места. То-то ей беда, а заяц стоит рядом и сурьезно говорит ей: – Хочешь, говорит, я всю твою девичью честь сейчас нарушу...».

Вокруг костра смеются воины, Игнат продолжает:

«—Ах, что ты, что ты, сосед, разве можно, срам-то какой мне. Пожалей, говорит. – Тут жалеть некогда, # заяц ей, # и нарушил»].

Сказку эту услышит из уст рассказчика у костра Александр. (Хорошо будет показано живое общение князя и войск. Близость воинов и полководца.)

Он переспросит:

«Между двух берез зажал?»

«И нарушил!» # прозвучит под хохот восторженный ответ рассказчика.

Конечно, в сознании Александра давно уже маячит картина всестороннего охвата тевтонского полчища.

Конечно, не из сказки он черпает мудрость своей стратегии.

Но отчетливая динамика ситуации в сказке дает последний толчок Александру на расстановку своих конкретных боевых сил.

Буслай даст вклиниться рылу «свиньи».

Рыло завязнет...

Рать Гаврилы Олексича заклинит ее с боков...

А с тылу ударит... мужицкое ополчение!

Вдохновенно, кратко, точно и исчерпывающе Александр набросает контур завтрашнего боя.

[Александр, поднимаясь, поворачивается к воинам и говорит:

– На озере биться будем...

Александр говорит Гавриле и Буслаю:

– Вот тут, у Вороньего камня, головной полк поставим... Ты, Гаврило, полки левой руки возьмешь. Сам с дружиною по правую руку встану и владычный полк возьму. А ты, Микула# ставь мужиков в засадный полк. Немец, известно, свиньей-клином ударит, вот тут, у Вороньего камня, удар головной полк и примет.

Буслай спрашивает:

– А головной полк кто возьмет?

Александр отвечает:

– Ты возьмешь. Всю ночь бегал, теперь день постоишь. И весь удар на себя примешь, и немца держать будешь, и не дрогнешь, пока мы с Гаврилой с правой и левой руки его не зажем. Понял? Ну, пошли.

Александр уходит].

В удовольствии от достигнутого только мимоходом отслаивается некоторая поучительность общего порядка из случая, только что имевшего место.

Все было неудачно, пока мы искали для пластического образа боя пластического же прообраза: полено, кошка и т.д.

Потом пришел наводящий материал другого измерения – сказка, рассказ.

Вероятно, под этим есть известная закономерная правда. «Наводить» на замысел должна динамическая схема под фактом или предметом, а не сами детали.

И если факт или предмет принадлежит к другому ряду – например, не пластическому, а звуковому, то ощущение этой динамической схемы острее, ум, умеющий пересадить ее в другую область, – острее, а действенность во много раз сильнее. [...]

...Однако задумываться некогда.

Надо дальше лепить сценарий.

Первым выводом из только что найденного решения будет заказ... костюмерной.

Чтобы «заклинить» в сознании связь между планом боя и сказкой – вклинивающиеся в тыл немцам «мужички» – крестьянское ополчение # будут в гигантских заячьих! – ушанках.

Но особенно бурно «цепная» реакция изобретательства устремляется в другую сторону.

В чеканку образа... рассказчика.

Сказку нужно здорово актерски рассказать.

Кто лучший у нас актер – рассказчик-сказочник?

Кто?

Конечно, Дмитрий Николаевич Орлов.

Кто слышал его неподражаемую передачу «Догады», никогда не усомнится в этом.

В орловской передаче и мудрость, и лукавство, и кажущаяся наивность, и смышленная хитреца типично русского мужичка-среднячка, мастерового или ремесленника...

Стой!

Но у нас где-то в росписи-каталоге «желательных» для фильма персонажей как раз есть такая «вакансия».

Человеческих черт она пока что еще не имеет.

Разве что облик одной из забавно «под горшок» остриженных фигурок с корсунских врат святой Софии в Новгороде.

Стиль сказки и особенная лукавая вкрадчивость с прищуром хитрого глаза актера Орлова вдыхает живой дух в контур представителя «социальной категории» новгородских ремесленников, которые значатся в рубрике действующих лиц под общим знаком «desiderata»⁵⁹.

Орлов станет по роду деятельности кольчужных дел мастером.

Более умудренным, чем простые молодые вояки.

Недаром он поучает их хоть и озорными, но все же сказочными иносказаниями.

А чтобы сказка не вырывалась из общего строя его разговора, стиль этого разговора должен быть «переливчатым»: из присказки в прибаутку, из поговорки в пословицу,

⁵⁹ «пожелания» (лат.)

А чтобы сказка была не просто озорной, а озорной лишь по форме изложения, надо, чтобы Игнат (походя где-то уже возникло для него имя!) был истинно русским человеком и патриотом.

И когда на Вечевой площади возникнут споры, драться ли за «какую-то там общую Русь», как смотрят на все народное дело консервативные круги имущих слоев населения Новгорода, именно ему, Игнату, должна выпасть доля призывать народ новгородский подняться против немца.

Вот уже Игнат и с речью-призывом.

А чтобы не быть пустословом и краснобаем, он должен быть патриотом не только на словах, но и на деле.

Это он возглавит армию новгородских кольчужников, днем и ночью кующих мечи, шестоперы, кольчуги. Но не только по профессиональной деятельности должен он быть «активистом».

Но и по широте души.

Даром он раздаст # «берите все» – все то, что наготовлено, наковано, наработано.

А чтоб это не повисло в воздухе красивым «театральным» жестом, заземлим его в мягкой иронии, которая от поговорок уже начинает бросать свои рефлексии на образ.

Пусть зарাপортуется в своем усердии, пусть перемахнет через край.

Пусть кольчужник... без кольчуги останется: все раздаст.

Сам ни с чем останется.

(«Кольчужник без кольчуги» # настолько обновленная форма, что в ней не совестно щегольнуть традиционному «сапожник без сапог».

Оставить Игната... без сапог мы не оставим: мы уже кое-чему обучились в приемах «трансплантации» ситуаций – недаром у нас все-таки ныряла кошка под лед!)

Впрочем, это будет чересчур.

Не без кольчуги мы его оставим. А лучше в смешном виде – с кольчужкой не в пору.

«Коротка кольчужка!» # будет он говорить слегка озадаченно, немного огорченно и чуть-чуть растерянно после того, как роздал все и остался с куцей кольчугой для себя.

Но тут с другого конца драматургических требований поступает потребность еще более ожесточить зрителя против врагов.

Надо, чтобы кто-нибудь из положительных героев погибал.

В разгроме Пскова гибнут скорее «в кредит» люди, ничем не завоевавшие симпатий зрителей, кроме того, что они одной с ним страны, одной с ним крови – русские люди – псковичи.

На разгроме Пскова недостаточно остро лежит акцент личной судьбы близкого зрителю человека.

«Коротка кольчужка», «коротка кольчужка» хорошо звучит... Настолько хорошо звучит, что хотелось бы повтора этому звучанию, рефрена.

По всем правилам рефрена: в новом разрезе, в новом осмыслении...

С одной стороны – «коротка кольчужка»; с другой стороны – кому-то из героев фильма надо помирать.

Александрю нельзя.

Буслаю тоже.

Гаврило Олексич и так почти умирает.

Но для финала оба должны быть живы.

«Коротка кольчужка»...

Коротка...

Но ведь кольчужка может быть коротка не только снизу, с подола.

Кольчужки может не хватить и на то, чтобы надежно закрыть собой горло...

И смешное может обернуться трагическим.

И трагическое, прозвучав вторично, после смешного, зазвучит особенно прискорбно, и скорбь породит ярость к виновнику скорби...

И вот уже смешное «коротка кольчужка» сперва застенчиво, а потом драматургически-настоятельно протягивает свой недостающий ворот под нож убийцы... Чей нож?

Конечно, под нож наиболее подлой фигуры из среды врагов: под нож посадника-предателя Твердилы.

«Коротка кольчужка!..» в своем втором – рефренном повторе станет последним вздохом этого милого человека, прибауточника и лукавца, беззаветно преданного русской земле, пламенного патриота и мученика за всенародное дело.

Так органически, из необходимости целого вырастают живые черты и нужные качества новой фигуры внутри произведения, совершенно так же, как обстановка и неповторимые условия истинного исторического события вызывают к самой жизни, к деятельности и к реальному деянию из гущи народной неожиданных людей-героев, и из их народной души те черты характера, те поступки, которые покрывают и их и народ, их породивший, лучами немеркнувшей славы...

И ходит от эпизода к эпизоду этой драматической судьбы своего кольчужника # актер Орлов по необъятному ангару «Мосфильма» на Потылихе, то и дело наклоняясь к голенищу Игнатова сапога.

Замызганный и засаленный за голенищем лежит сверток. Это # словесная ткань, мяса и жиры на костяке уродившейся роли.

То наклонится Орлов – новую прибаутку в список впишет: «Кулик # не велик, а все-таки птица...»

В запас.

Где-то вычитал.

Почему-то вспомнил.

У кого-то подобрал.

То наклонится – присказку вытащит: к месту пришлась – в роли место нашлось, где ее высказать можно.

[...]

«Кулик» на месте будет лучше всего перед смертью: забахвалился. Бдительность утерял. Замах ножа проморгал.

Ходит по «Мосфильму» Орлов, кряхтит, нагибается – про себя с образом Игната спорит, что куда больше к месту.

Неустанно и трудолюбиво.

Ах, как жаль, Дмитрий Николаевич, что одну поговорку я только сейчас нашел:

«В Рязани

Грибы с глазами.

Их едят.

А они глядят...»

Как бы сочно вы ее произнесли!

Да поздно.

Картину мы с вами, как-никак, окончили восемь лет тому назад...

Автобиографические записки (1946) ⁶⁰

[...] Так что, считая любовь и голод за самые мощные инстинкты, приходится прийти к выводу, что в области, воспоминаний вовсе не они являются особенно впечатляющими.

Вероятно, в тех случаях, когда эти чувства изживаются до конца. Поэтому здесь об этих чувствах будет немного.

[...] Имя Пруста было принято в двадцатых-тридцатых годах произносить на одном дыхании с именем Джойса.

И если Джойс – воистину колосс, чье величие переживет и моду, и нездоровый успех скандала от чрезмерно откровенных страниц «Улисса», и цензурные запреты, и затишье моды, и временное невнимание к его памяти, Марсель Пруст же не больше чем временно занимающий место, которое перескакивает в последующие годы к Селину, а позже к Жану-Полю Сартру. Вероятно, этой моей нелюбовью к Прусту объясняется то обстоятельство, что я не очень точно помню, относилось ли удивление критики к непривычным его заглавиям только лишь к «Du cote de chez Swann»⁶¹ и «A l'ombre des Jeunes Filles en Fleur»⁶², но и к общему заглавию – «A la Recherche du Temps Perdu» # «В поисках за потерянным временем».

Сейчас мое отношение к Прусту мало в чем изменилось, хотя именно сейчас я особенно остро «вибрирую» в ответ на это заглавие.

В нем же и ключ к той безумной и витиеватой тщательности, с которой Пруст пишет, описывает, выписывает каждую неизменно автобиографическую деталь, как бы ощупывая, оглаживая, стараясь удержать в руках безнадежно уносящееся прошлое...

Вдруг, к пятидесяти годам, и во мне остро и мучительно возникает желание схватить и удержать ускользающее в прошлое свое потерянное время.

[...] Любой штрих любого образа и типа, как выжженный, стоит перед зрительной памятью.

И готов верить нелепому поверию, что на ретине глаза жертвы может, как на фотоснимке, запечатлеться образ убийцы.

[...] Я пишу о своем времени.

И они – лишь встречный поток образов, на которых мимолетно задерживалось отпущенное мне, уносящееся вскачь мое время.

Иногда задевая локтем, иногда задерживаясь днями, иногда – годами, но западая, совсем не в ногу с длительностью общения, но с яркостью впечатления...

Не очень нова мысль о том, что мало кто видит себя таким, каким он есть.

Каждый видит себя кем-то и чем-то.

Но интересно не это – интересно то, что этот воображаемый гораздо ближе к точному психологическому облику видящего, чем его объективная видимость.

Кто видит себя д'Артаньяном. Кто видит себя Альфредом де Мюссе. Кто по меньшей мере Каином Байрона, а кто скромно довольствуется положением Людовика XIV своего района, своей области, своей студии или своего окружения из родственников по материнской линии.

Когда я смотрю на себя совсем один на один, я сам себе рисуюсь больше всего... Давидом Копперфильдом.

Хрупким,
худеньким,

⁶⁰ Т. 1. С. 203-530.

⁶¹ – «В сторону Свана» (франц.) —

⁶² – «Под сенью девушек в цвету» (франц.)

маленьким,
беззащитным.
И очень застенчивым.

В свете вышеприведенных перечислений – это может показаться забавным.

Но забавнее то, что, может быть, именно в силу этого самоощущения и собирался весь тот биографический накрут, столь упоительный для тщеславия, образчики которого я перечислил выше.

Образ Дон-Жуана имеет много гипотетических толкований.

Для разных случаев практического донжуанизма, вероятно, верны одни столько же, сколько и другие.

Для пушкинского «списка» (как и для чаплиновских орд) после блистательной гипотезы Тынянова в «Безыменной любви», конечно, иной ключ, чем к излюбленному полупсихоаналитическому толкованию.

К тому толкованию, которое видит в донжуанизме тревогу за собственные силы, которое видит в каждой очередной победе лишь новое доказательство своей силы.

Но почему допускать донжуанизм только в любви?

Его, конечно, гораздо больше во всех иных областях, и прежде всего именно в тех, где дело связано с такими же вопросами «успеха», «признания» и «победы», не менее яркими, чем на ристалищах любовной арены.

Каждый молодой человек в какой-то момент своей жизни начинает «философировать», складывать свои собственные взгляды на жизнь, высказывать самому себе или верному наперснику таких лет – дневнику, реже в письмах к друзьям, какие-то свои суждения по общим вопросам.

Обычно общечеловеческая ценность их более чем сомнительна.

Тем более что они оригинальны не собственностью измышления, а только тем, откуда они заимствованы.

Но на них неизбежный налет трогательности курьеза, как в первых детских рисунках, иногда способных вдруг # в свете последующих лет – разглядеть черты самого раннего зарождения будущего.

[...] Образ рижского Давида Копперфильда, быть может, уже и не так неожидан.

Однако откуда такая ущемленность?

Ведь ни бедности, ни лишений, ни ужасов борьбы за существование я в детстве никогда не знал. Где-нибудь дальше пойдут описания обстановки детства. Пока принимайте на веру!

[...] Я искренне думал, что это кусочек из биографии обиженного ребенка, которому родители не удосужились должным образом раскрыть глаза.

Я даже думал начинать ее с горячей перепалки с папенькой на эту тему летом шестнадцатого года.

Как сейчас помню, было это на извозчике, при выезде из дивной улицы Росси, окаймленной справа и слева чистейшим ампиром оранжево-белых стен.

[...] Странная архитектурная фантазия самого дикого «стиль модерн», которым был одержим папенька, воздвигла подобные многоэтажные фигуры на фасаде дома, за углом от улицы Альберта в Риге, сплошь застроенной папенькой.

Восемь громадных дев из дутого железа водосточных труб стоят вдоль фасада.

[...] Вероятно, вспоминая их, я с таким лакомым азартом разымал на части гигантскую фигуру Александра III в начальном эпизоде «Октября».

Фотографии с подлинного факта снятия памятника потому, вероятно, так остро задели внимание, что где-то бродили воспоминания о папенькиных девах.

А если прибавить, что разъятая и опрокинутая полая фигура царя служила образом февральского низвержения царизма, то ясно, что это начало фильма, так напоминавшее поражение

ние папенькиного творения через образ самого царя, говорило лично мне об освобождении из-под папенькиного авторитета.

Образ папенькиных опустошенных дев еще дважды возникает # в новой, но, правда, оба раза одинаковой вариации, в образе # лат.

Собственно, не столько самих лат, сколько пустых одеяний латников.

В эпилоге «Москва, слышишь?» на открытии памятника владетельному герцогу маленького немецкого герцогства официальный придворный поэт читает приветственную оду о завоевании немецкими латниками полукультурных аборигенов.

Он сам в латах.

Сам же и на ходулях, как ходульные стихи.

И рыцарский костюм охватывает его фигуру и ноги-ходули в одно целое, железного великана.

В критический момент лопаются ремешки, и, как пустые ведра, с грохотом сыплются с него пустые латы (1923).

Пустые же латы Курбского находит Малюта Скуратов в шатре князя-изменника, из-под замка Вейсенштейна спасающегося бегством («Иван Грозный», сценарий, 1944).

Пустым же звуком отдает ведро-шлем ливонского рыцаря, когда по нему ударяет оглобля Васьки Буслая (1938, «Александр Невский»).

...Папенька был таким же домашним тираном, как старик Гранде или [Мордашев] из водевиля «Аз и Ферт». По крайней мере, таким его играл Мочалов и именно этим стяжал себе в этой роли великую славу.

Тираны-папеньки были типичны для XIX века.

А мой – перерос и в начало XX-го!

И разве эти странички не вопиют о том моральном гнете, который был в семье?!

Сколько раз ученым попугаем примерный мальчик Сережа, глубоко вопреки своим представлениям и убеждениям, заученной формулой восторга отвечал на вопросы папеньки – разве не великолепны его творения?..

Дайте же место отбушевать протесту хотя бы сейчас, хотя бы здесь!

С малых лет – шоры манжет и крахмального воротничка там, где надо было рвать штаны и мазаться чернилами.

Наперед начерченный путь # прямой, как стрела.

Школа. Институт. Инженерия.

Из года в год.

От пеленок, через форму реалиста (это был единственный период, когда я был неуклонным... реалистом!) к бронзовым студенческим наплечникам с инициалом Николая I...

Я поражаюсь, как при всем моем благонравии к чертям я сломал весь этот наперед прочерченный бег по конвейеру.

Почва к тому, чтобы примкнуть к социальному протесту, выростала во мне не из невзгод социального беспорядка, не из лона материальных лишений, не из зигзагов борьбы за существование, а прямо и целиком из прообраза всякой социальной тирании, как тирании отца в семье, пережитка тирании главы рода в первобытном обществе.

И вот вовсе окольным путем мы вернулись с папенькой к исходному соображению.

... Конечно, наша пролетка давно укатила по улице Росси через серый гранит и тяжелые цепи Чернышевского моста, и где-то в районе Пяти углов закончился наш спор...

Но путь этой пролетки по бумаге, прошедший через дев из кровельного железа, статую Свободы и поверженный образ царя, к свергнутому авторитету папеньки, как колыбели бунтарских деяний – не только в социальной тематике моих фильмов, но и в области киноформы, повторяющей эволюцию от протеста против закабаления главой семьи до порабощения царем.

А венчание «молодого» царя (под видом Ивана IV) не есть ли становление наследника, освобождающегося от тени прообраза отца?!

А кутерьма вокруг трона, драка за царский кафтан и шапку не рисуют ли отраженно в сознании такую же борьбу, какую на арене истории проходят поколения и целые слои социальных формаций?!

И здесь для меня сейчас интереснее всего, как весь этот сонм от анализа атавистических взаимоотношений с авторитетом папеньки, как и подход к любому вопросу, у меня неизбежно сплетается с эволюционными представлениями.

Неужели случайный в себе факт, в силу которого мощный чувственный фактор – в апогее своем с тайной – сцепился с картиной эволюции, так неминуемо сплелся с жадой и необходимостью видеть каждое явление в разрезе его эволюционного становления?

Другим способствующим фактором было то, что где-то вскоре эту склонность к двигательному восприятию подхватывают... аналитическая геометрия, теория предела, дифференциальное и интегральное исчисления.

Кривая не как данность, а как путь!

Разве здесь в кристально чистом виде не представлен нерв, принцип развития и становления, столь упоительный в явлениях природы и столь мало понятый в процессах творчества, в физиологии и биологии форм, стилей и произведений?

Все мало-мальски трепещущее этим мгновенно влетает в орбиту интересов.

Этимология: история и становление слов. Я руками и ногами мог бы подписаться под словами Бальзака из «Луи Ламбера» [...]

Леви-Брюль – за неимением лучшего по фактическому материалу.

Конструирование собственной речи кинематографа, его синтаксиса, азбуки формы, принципа стилистики, растущего из схемы технического феномена. Корни завершения контрапункта в звукозрительном кино. Наконец, абрис истории кино, начинающейся в предкинематографических искусствах. Истории, прослеживающей становление каждого элемента внутри кино как венца и завершения тенденции, лежащей тысячелетия позади, экстаз как устремление к предельной нулевой точке как индивида, так и вида.

Самое поразительное, что и ограничения исследования как бы прочерчены тем же фактом. Их предел – лимит – очертание их ограничений совпадает с той точкой, где вспыхнуло осознание механизма человеческого становления. Там, где вспыхнул для меня белый ослепительный свет откровения.

Он не совпал с Человеком!

Не только физически – одновременно со встречей с объектом.

Но даже книжно.

«Познание добра и зла» как чистое познание опередило познание как непосредственное действие.

И поэтому взрыв вопросов нашел ответ в изумлении перед мудростью и связностью системы мироздания, а не в исступлении непосредственности объятий!

А потому и дальше ratio опережает sex.

А изумление расходится исследовательскими кругами от точки, не доходящей до проблемы: человек – не высшая ступень эволюции, а как Марфа Петровна, Петр Корнилович#Борис или Люся!

Отсюда и область теоретических изысканий, отсюда и уклон творческих ограничений – симфонией, а не драмой, массой как предстатием индивида, музыки как лона рождения трагедии (ce m. Nietzsche n'a pas ete si bete!)⁶³, отсюда и бесчеловечность системы образов «Грозного», отсюда и свой особый путь и стиль.

⁶³ Этот м. Ницше был не так глуп (франц.)

Всмаатриваясь пристальнее в эту черту вне человечности моих сооружений и исследований, видишь почти на каждом шагу как бы все ту же картину исследовательского интереса, резко затухающего, как только дело доходит до порога узкочеловеческой стадии развития, где-то на уровне мудрых пауков!

Интересно, что это конструктивно и прогрессивно. Например, в отношении Фрейда. Целый ряд лет уходит на то, чтобы осознать, [что] первичный импульсный фонд шире, нежели узкосексуальный, как его видит Фрейд, то есть шире рамок личного биологического приключения человеческих особей.

Сфера секса – не более как стянутый в узел концентрат, уже через бесчисленные спиральные повторы воссоздающий круги закономерности гораздо более необъятного радиуса.

Вот почему мне приятны концепции Д.Н. Lawgense'a, заставляющие его выходить за рамки секса в (недостижимые для ограниченной особи) космические формы целостного слияния.

Вот почему меня тянет в по-своему понятый пояс пралогики – этого, подсознания, включающего, но не порабощенного сексом.

Вот почему само подсознание рисуется прежде всего как отражение более ранних и недифференцированных стадий социального бытия – прежде всего.

Вот почему в анализе генезиса принципа формы и отдельных ее разновидностей (приемов) слой за слоем идешь за пределы одного кольца как бы Дантова ада (или рая? Доре рисует Дантов рай тоже расходящимися кругами блаженства!) к другому. От другого – к третьему.

Вот почему, напр[имер], широко понятый прием синекдохи, включающий и метод ее в поэзии, и крупный план в кино, и пресловутую «недосказанность» (understatement) американцев-практиков и американцев-антологистов (большинство из них останавливается на пороге антологий, избегая анализа и последующих обобщений), не останавливается на том, что этот прием есть сколок мышления – по типу *pars pro toto*⁶⁴ (граница концепций на 1935 год).

Вот почему десять лет спустя концепция проламывается дальше в еще более раннюю дочеловеческую сферу и толкует о том#что уже само *pars pro toto* есть на более высоком – эмоционально-чувственном уровне # повтор чисто рефлекторного явления условного рефлекса, возникающего целиком через воспроизведение частичного его элемента# служащего раздражителем.

Вот почему чудовишно распространенная драматическая, а потому одна из базисных тем – тема мести – не довольствуется рамками того, что она отражает неизбежное противодействие, вызванное действием в разрезе человеческой психологической реакции («tit for tat»⁶⁵).

Она уже и самую эту реакцию видит как частичное приложение общего закона о равенстве действия и противодействия, диктующее маятнику его маячащее движение. (Как в самом поведении, скажем, «вендетты», восходящей к этой основе, так и в истолковании соответствующего строя произведения, отразившего это, – вся почти елизаветинская трагедия разрослась из первоначальной *Revenger's Tragedy*⁶⁶ – вспомним трагос Шекспира!)

Тревожная струна жестокости была задета во мне еще раньше.

Как странно, – живым впечатлением, но живым впечатлением с экрана.

Это была одна из очень ранних увиденных мною картин, вероятно, производства Пате.

В доме кузнеца – военный постой.

Эпоха – наполеоновские войны.

Молодая жена кузнеца изменяет мужу с молодым «ампирным» сержантом.

Муж узнает.

⁶⁴ Часть вместо целого (*лат.*)

⁶⁵ «зуб за зуб» (*англ.*)

⁶⁶ трагедии мстителей (*англ.*)

Ловит сержанта.
Сержант связан.
Брошен на сеновал.
Кузнец раздирает его мундир.
Обнажает плечо.
И... клеймит его плечо раскаленным железом.
Как сейчас помню: голое плечо, громадный железный брус в мускулистых руках кузнеца с черными баками и белый дым (или пар), идущий от места ожога.
Сержант падает без чувств.
Кузнец приводит жандармов.
Перед ними # человек без сознания с оголенным плечом.
На плече... клеймо каторжника.
Сержант схвачен, как беглый.
Его водворяют обратно в Тулон.
Финал был героико-сентиментальный.
Горит кузница.
Бывший сержант спасает жену кузнеца.
В ожогах исчезает «позорное клеймо».
Когда горит кузница? Много лет спустя? Кого спасает сержант: самого кузнеца или только жену? Кто милует каторжника?
Ничего не помню.
Но сцена клеймения до сих пор стоит неизгладимо в памяти.
В детстве она меня мучила кошмарами.
Представлялась мне ночью.
То я видел себя сержантом, то кузнецом.
Хватался за собственное плечо.
Иногда оно мне казалось собственным, иногда чужим.
И становилось неясным, кто же кого клеймит.
Много лет белокурые (сержант был блондин) или черные баки и наполеоновские мундиры неизменно вызывали в памяти самую сцену.
Потом развилось пристрастие к стилю ампир.
Пока подобно морю огня, поглотившему клеймо каторжника, океан жестокостей, которыми пронизаны мои собственные картины, не затопил этих ранних впечатлений злополучной кинокартинки и двух романов, которым он, несомненно, кое-чем обязан...
Не забудем, однако, и того, что детство мое проходит в Риге в разгар событий пятого года.
И есть сколько угодно более страшных и жестоких впечатлений вокруг – разгул реакции и репрессий Меллер-Закомельских и иже с ними.
Не забудем этого, тем более что в картинах моих жестокость неразрывно сплетена с темой социальной несправедливости и восстания против нее...
[...] Линия – след движения...
И вероятно, через года я буду вспоминать это острое ощущение линии как динамического движения, линии как процесса, линии как пути.
Много лет спустя оно заставит меня записать в своем сердце мудрое высказывание Ван Би (III) век до н. э.). «Что есть линия? Линия говорит о движении».
Я с упоением буду любить в Институте гражданских инженеров сухую, казалось бы, материю Декартовой аналитической геометрии: ведь она говорит о движении линий, выраженных загадочной формулой уравнений.
Я отдам многие годы увлечению мизансценой – этим линиям пути артистов «во времени».

Динамика линий и динамика «хода», а не пребывания, как в линиях, так и в системе явлений и перехода их друг в друга остается у меня постоянным пристрастием.

Может быть, отсюда же и склонность и симпатия к учениям, провозглашающим динамику, движение и становление своими основоположными принципами.

[...] Я всюду ищу подвижность метода, а не несгибаемость канона, а самой любимой темой и областью моих исканий остается вопрос об исходном «протоплазматическом» элементе в творениях, произведениях и роли его в строении и осознании формы явлений.

Этот же поток захлестывает меня в теоретических моих писаниях, когда я ему даю волю в мириадах отступлений от главной темы...

[...] И затем, что может быть увлекательнее совершенно бесстыжего нарциссизма, ибо что эти страницы, как не бесчисленный набор зеркал, в которые можно смотреться, и в ответ будешь глядеть сам, при этом любого и самого разнообразного возраста.

Не потому ли так щепетильно [и] беспрестанно котируются год и место в этом каскаде издевательства над последовательностью времени, непрерывностью сменяющихся мест действия и доброй логикой направленности и назначения!

И освобожденность от всех трех разом!

Что может быть прекраснее?!

Не это ли... рай как сколок со счастливейшего этапа нашей жизни, еще прекраснее, чем обеспеченное детство, тот благодатный этап, когда, свернувшись калачиком, первым калачиком нашего бытия, – мы мерно дремлем, покачиваемся, защищенные и недоступные агрессии в теплом лоне наших матушек?!

[...] Влечение # род недуга.

Какое-либо наше действие определяет всегда, конечно, пучок мотивов.

Они не всегда так отчетливы для самого себя, как, скажем, дошедшие до нас записи Шопенгауэра его мотивов в пользу переезда в Манхейм сравнительно с пребыванием в Брауншвейге.

В пользу М[анхейма] # по пятибалльной системе!

В пользу Б[рауншвейга] # по той же системе.

Вывод # все в пользу Манхейма, и философ остается безвыездно в... Брауншвейге!

Но среди «пучка» мотивов есть всегда один, обычно самый дикий, непрактичный, нелогичный, часто нелепый и очень часто совершенно не рациональный, «тайный», который, однако, все и решает.

[...] Все равно, в живом ли общении со студентами, в публикациях ли касательно принципов, которые удавалось нащупывать, в изложении ли методов и особенностей метода искусства нашего и искусства вообще, # лозунг был, есть и, вероятно, будет: «говорить все».

Ничего не скрывать. Ни из чего не делать тайны.

И сразу же возникает вопрос: не есть ли именно этот лозунг, эта установка, эта # сейчас уже очень многолетняя – практика наиболее резкий отпор папеньке?!

Папеньке, сокрывшему от меня «тайны», папеньке, не посвятившему меня в них, папеньке, пустившему меня «плыть» по течению и самому в том или ином виде «наплыть» на раскрытие сих таинств природы.

[...] Детские обиды сидят глубоко.

И формы ответа на них разнообразны.

Однако я думаю, что одного этого факта, касательно папеньки и щенкового метода воспитания его в отношении меня, может быть, и было бы еще недостаточно для выработки моей позиции в воспитании молодежи.

Здесь была подготовлена предпосылка.

И нужно было еще раз, в новом разрезе, столкнуться с почти той же ситуацией, чтобы предпосылка выросла бы в принцип и методику.

Другими словами, [этого бы не произошло], если бы «печать тайны» не встретила мне вторично, и по проблеме, по-своему не менее страстно искавшей ответа, чем та, которую скрывал папенька.

Кроме физического отца всегда на путях и перепутьях возникает отец духовный.

Само утверждение этого # пошлейший трюизм.

Однако факт остается фактом.

Иногда они совпадают – и это не очень хорошо, чаще – они разные.

Богу было угодно, чтобы в вопросе «тайны» духовный папенька оказался таким же, каким был папенька физический.

В запросах по области искусства ответом был такой же молчок.

Михаил Осипович был бесконечно уклончив в вопросах «тайн» биологии.

Всеволод Эмильевич – еще более уклончив в вопросах «тайн» искусства режиссуры.

[...] И должен сказать, что никого никогда я, конечно, так не любил, так не обожал и так не боготворил, как своего учителя.

[...] Что говорил Мейерхольд – не запомнить.

Ароматы, краски, звуки.

Золотая дымка на всем.

Неуловимость.

Неосязаемость.

Тайна на тайне.

Покрывало за покрывалом.

Их не семь.

Их восемь, двенадцать, тридцать, полсотни.

Играя разными оттенками, они летают в руках чародея вокруг тайны.

Но странно: кажется, что волшебник действует обратной съемкой.

«Я» романтическое – зачаровано, погружено и слушает.

«Я» рациональное – глухо ворчит.

[...] Терпеливее всех третье «я».

«Я» подсознательное.

То самое третье «я» из пьесы «В кулисах души» Евреинова, откуда я заимствовал два первых персонажа: «я» эмоциональное и «я» рациональное.

У Евреинова «я» подсознательное ждет.

Ждет, пока «я» эмоциональное, наигравшись на нервах, # тупя струны в глубине сцены, окаймленной драпри из легких с мерно бьющимся красным мешком сердца около паддуг, # задушит рационального противника, и «я» рациональное позвонит по маленькому телефону вверх # в мозг:

«Направо. В ящике стола...»

Грохает выстрел.

Из разорвавшегося сердца повисают полосы алого шелка театральной крови.

И к спящему «я» подсознательному подходит трамвайный кондуктор. В руках у него фонарик.

(На сцене стало темно.)

«Гражданин, вам пересадка».

...Так же, где-то таясь, ждет подсознание, пока упивается лекциями «я» романтическое, и кисло ворчит «я» рациональное, воспитанное Институтом гражданских инженеров, дифференциальным исчислением и интегрированием дифференциальных уравнений.

«Когда же «раскроются тайны»? Когда перейдем к методике?..»

[...] Но, может быть, как раз отсюда идет и вторая моя тенденция.

Копаться. Копаться. Копаться.

Самому влезать, врывать и вкапываться в каждую щель проблемы, все глубже стараясь в нее вникнуть, все больше приблизиться к сердцевине.

Помощи ждать неоткуда.

Но найденное не таить: тащить на свет божий – в лекции, в печать, в статьи, в книги.

А... известно ли вам, что самый верный способ сокрыть # это раскрыть до конца?!

[...] И что дело вовсе не в том, чтобы рубанком снивелировать свои особенности # о чем, улюлюкая, вопила в те годы рапповская ватага, – а в том, чтобы найти правильное приложение в общем деле революционного строительства каждому **личному** своеобразию. И что в неудачах и невзгодах чаще всего повинен сам: ошибаясь ли в том, за что не по склонности берешься, или в том, что переламываешь хребет собственной индивидуальности, потому что недостаточно старательно ищешь того именно дела, где полный расцвет индивидуальных склонностей и способностей является как раз тем самым, чего требует то дело, за которое взялся!

[...] Непосредственные впечатления жизни имеют обыкновение у нас, [у] так называемых творческих натур, откладываться запасом воспоминаний.

И выныривать живым ощущением вовсе непредвиденно, но в тот именно момент, когда именно они внезапно могут оказаться необходимыми своим эмоциональным опытом.

[...] Штернберг, конечно, как мало кто, страдает комплексом неполноценности.

[...] Снобизм не может прикрыть в Штернберге травмы сознания собственной неполноценности.

Отсюда, вероятно, пристрастие к крупнокалиберным актерам: сперва Банкрофт, затем Янингс. Толстяк Гуссар.

Штернберг зовет меня в Нейбабельсберг на встречу Янингса и Банкрофта, как на травлю слонов.

Оба мастодонта безумно ревнуют друг к другу. Один бьет «натурой» (Банкрофт), другой – «игрой» (Янингс).

Они снимаются для какой-то рекламы пива и ласково приветствуют друг друга кружками.

При этом глаза искрятся ничем не прикрытой ненавистью.

Мы с Штернбергом смеемся в кулак...

Он снимает «Голубого ангела» и потом показывает мне свои «rushes»⁶⁷ дублей по двадцать.

Пристрастие к крупным мужланам, вероятно, несет Штернбергу какую-то компенсацию.

В Берлине он даже живет в «Херкулес-Хотель», около «Херкулес Брюкке», напротив «Херкулес Бруннена». Отель Геркулеса через мост Геркулеса напротив фонтана Геркулеса с огромной серого камня статуей Геркулеса...

[...] Стефан Цвейг...

[...] Я знаю, что он близок с Фрейдом. (Иначе я бы, конечно, и не ошарашивал бы его таким, быть может, мало тактичным вопросом!)

И перевожу разговор на расспросы о великом венце.

Его «Фрейд», «Месмер» и «Мэри Беккер Эдди» еще не написаны.

И многое из того, что войдет потом в книгу, он мне рассказывает на словах.

Больше того.

Многое из того, что и в книгу не войдет.

Он очень живо передает ту особую патриархальную атмосферу, которая царит за овальным четверговым столом среди боготворимого профессора и страстных его адептов.

Непередаваемую атмосферу первых шагов открытий, воспринимаемых как откровения. Безудержную ферментацию мыслей от соприкосновения друг с другом. Бурный творческий

⁶⁷ несмонтированный материал (англ.).

рост и восторг. Но, не меньше того, и теневую сторону фрески этой новой афинской школы, где новый Платон и Аристотель слиты в подавляющей личности человека с вагнеровским именем.

Подозрительность и ревность друг к другу адептов. А среди них: Штеккель, Адлер, Юнг. Еще большая подозрительность к ним со стороны Фрейда.

Подозрительность и ревность тирана.

Беспощадность к тем, кто не тверд в доктрине.

Особенно к тем, кто старается идти своими ответвлениями, в разрезе собственных представлений, не во всем совпадающих с представлениями учителя.

Рост бунта против патриарха-отца.

Ответные обвинения в ренегатстве, в осквернении учения. Отлучение, анафема...

«Эдипов комплекс», так непропорционально и преувеличенно торчащий из учения Фрейда, # в игре страстей внутри самой школы: сыновья, посягающие на отца.

Но скорее в ответ на режим и тиранию отца, отца, более похожего на Сатурна, пожирающего своих детей, чем на безобидного супруга Меропы Лайоса – отца Эдипа.

И уже откалываются Адлер и Юнг, уходит Штеккель...

Картина рисуется необыкновенно живо.

Разве это не неизбежная картина внутренней жизни небольшой группы талантливых фанатиков, группирующихся вокруг носителя учения?

И разве библейская легенда не права, материализовав в образе Иуды неизбежный призрачный подозрений, витающих перед очами создателя учения?

Разве образ этот не менее вечен и бессмертен, чем образ сомневающегося прозелита, желающего все познать на ощупь, всунув пальцы, – в фигуре Фомы неверующего?

А сама обстановка? – И уж не отсюда ли и образ орды, поедающей старшего в роде, неотвязный образ в учении Фрейда?

А может быть, сама обстановка его окружения – неизбежное «возрождение» форм поведения, когда бытие поставлено в аналогичную атмосферу замкнутого клана и обстановку почти что родового строя?!

...Однако почему же я так горячусь, касаясь внутренней атмосферы группы ученых, давно распавшейся и во многом сошедшей со всякой арены актуальности?! Не считая того, что сам отец Сатурн достаточно давно почил от борьбы и схваток.

Конечно, оттого, что я уже с первых строк описания сошел с рельс описания обстановки внутри содружества Фрейда и что я давно уже описываю под этими чужими именами во всем похожую обстановку, из которой я сам выходил на собственную дорогу.

Такой же великий старец в центре.

Такой же бесконечно обаятельный как мастер и коварно злокозненный как человек.

Такая же отмеченность печатью гениальности и такой же трагический разлом и разлад первичной гармонии, как и в глубоко трагической фигуре Фрейда. И как лежит эта печать индивидуальной драмы на всем абрисе его учения!

Такой же круг фанатиков из окружающих его учеников.

Такой же бурный рост индивидуальностей вокруг него.

Такая же нетерпимость к любому признаку самостоятельности.

Такие же методы «духовной инквизиции».

Такое же беспощадное истребление.

Отталкивание.

Отлучение тех, кто провинился лишь в том, что дал заговорить в себе собственному голосу...

Конечно, я давно соскользнул с описания курии Фрейда и пишу об атмосфере школы и театра кумира моей юности, моего театрального вождя, моего учителя.

[...] Мейерхольд!

Сочетание гениальности творца и коварства личности.

Неисчислимы муки тех, кто, как я, беззаветно его любили.

Неисчислимы мгновения восторга, наблюдая магию творчества этого неповторимого волшебника театра.

Сколько раз уходил Ильинский!

Как мучилась Бабанова!

Какой ад # слава, богу кратковременный! # пережил я, прежде чем быть вытолкнутым за двери рая, из рядов его театра, когда я «посмел» обзавестись своим коллективом на стороне # в Пролеткульте.

Он обожал «Привидения» Ибсена.

Несчетное число раз играл Освальда.

Неоднократно ставил.

Сколько раз в часы задумчивости он мне показывал, как он играл его, играя на рояле.

Кажется, что привлекала его тема повторности, которая так удивительно пронизывает историю фру Альвинг и ее сына.

И сколько раз он сам повторно на учениках и близких, злокозненно по-режиссерски провоцируя необходимые условия и обстановку, воссоздавал собственную страницу творческой юности – разрыв со Станиславским.

Удивительная была любовь и уважение его к К[онстантину] С[ергеевичу]... даже в самые боевые годы борьбы против Художественного театра.

Сколько раз он говорил с любовью о К[онстантине] С[ергеевиче], как высоко ценил его талант и умение!

Где, в какой поэме, в какой легенде читал я о том, как Люцифер – первый из ангелов, подняв бунт против Саваофа и «быв низвергнут», продолжает любить его и «источает слезы» по поводу не гибели своей, не отлучения, но по поводу того, что отрешен от возможности лицезреть его?!

Или это из легенды об Агасфере?

Что-то от подобного Люцифера или Агасфера было в мятущейся фигуре моего учителя, несоизмеримо более гениального, чем всеми признанный «канонизированный» К[онстантин] С[ергеевич], но абсолютно лишено той патриархальной уравновешенности, принимаемой за гармонию, но скорее граничащей с тем филистерством, известную долю которого требовал от творческой личности еще Гёте.

И кто лучше, чем сановник веймарского двора, своей собственной биографией доказал, что эта доля филистерства обеспечивает покой, стабильность, глубокое вращение корней и сладость признания там, где отсутствие его обрекает слишком романтическую натуру на вечные метания, искания, падения и взлеты, превратности судьбы и часто – судьбу Икара, завершающую жизненный путь Летучего Голландца...

В тоске по К[онстантину] Сергеевичу], этому патриарху, согретому солнечным светом бесчисленно почковавшихся вторых и третьих поколений почитателей и ревнителей его дела, было что-то от этой слезы Люцифера, от неизреченной тоски врубелевского «Демона».

И я помню его на закате, в период готовящегося сближения с К[онстантином] Сергеевичем].

Было трогательно и патетично наблюдать это наступающее сближение двух стариков.

Я не знаю чувств К[онстантина] С[ергеевича], преданного в последние годы своей жизни творческим направлением собственного театра [и] отвернувшегося от него и обратившегося к вечно живительному источнику творчества – к подрастающему поколению, неся ему свои новые мысли вечно юного дарования.

Но я помню сияние глаз «блудного сына», когда он говорил о новом воссоединении обоих «в обход» всех троп, сторонних истинному театру, от предвидения которых один бежал на пороге нашего столетия и своего творческого пути, а другой отрекся десятки лет спустя, когда взлелеянный заботливой рукой Немировича-Данченко бурьян этих чуждых театру тенденций стал душить самого основоположника Художественного театра.

Недолга была близость обоих.

Но не внутренний разлад и развал привели к разрыву на этот раз.

Вырастая из тех же черт неуравновешенности нрава, одного унесли к роковому концу биографии трагические последствия собственного внутреннего разлада, другого – смерть...

Но в те долгие годы, когда, уже давно пережив собственную травму, я примирился с ним и снова дружил, неизменно казалось, что в обращении с учениками и последователями он снова и снова повторно играет собственную травму разрыва со своим собственным первым учителем... в отталкиваемых вновь переживая собственное грызущее огорчение; в отталкивании – становясь трагическим отцом Рустемом, поражающим Зораба, как бы ища оправдания и дополнения к тому, что в собственной его юности совершалось без всякого злого умысла со стороны «отца», а принадлежало лишь творческой независимости духа «прегордого сына».

Так видел я эту драму.

Может быть, недостаточно объективно.

Может быть, недостаточно «исторично».

Но для меня это дело слишком близко, слишком родное, слишком «семейная хроника».

Ведь по линии «нисходящей благодати», через рукоположение старшего, я же в некотором роде сын и внук этих ушедших поколений театра.

...Во время встречи с Цвейгом, я, конечно, обо всем этом не думаю, а внимательно слушаю его.

[...]

Значит, возможна непосредственная экранизация абстрактных понятий, логически сформулированных тез, интеллектуальных, а не только эмоциональных явлений.

И это тоже – без посредства сюжета, фабулы, персонажей, актеров и проч. и проч.

[...] Значит, возможна целая система подобной кинематографии, кинематографии, способной абстракцию тезы заставлять непосредственно расцветать эмоциональным путем.

Значит, возможно – «интеллектуальное кино».

[...] Представить идею в эмоционально захватывающих образах...

Этого хотел еще старик Гете.

Спорным и новым был момент «непосредственного» переплава идеи в строй пластических изображений, которым приписывалась способность в определенных (монтажных) сочетаниях достигать этого «магического» эффекта.

[...] Итак, поступательно, прогрессивно сознание в развитии своем идет к уплотнению.

Все равно, по линии ли умственного развития народов или в развитии детской психологии (книжек по этому вопросу тоже начитался немало!)

Значит, «метод» моего «интеллектуального кино» состоит в том, чтобы от форм выражения сознания более развитого двигаться (вспять) к формам сознания более раннего.

От речи нашей общепринятой логики к строю речи какой-то другой.

На мгновение блеснуло воспоминание о том, что с каким-то другим строем мышления я уже где-то на практике встречался.

За изучением японского языка!

Однако вопрос иероглифов и схожесть их метода с методом сопоставления в монтаже настолько занимал в свое время все мое внимание самим этим механизмом сочетаний, что я уже не предполагал, что этот злосчастный язык еще и строем своим и особенностями еще раз мне послужит!

Зато я с большой яростью окунаюсь в вопросы раннего мышления вообще.

Тяга к обобщению – основная моя болезнь – род сладостного недуга.

И вот прокрадывается у меня предположение – опасение.

А что, ежели, может быть, этот перевод логической формулы из форм сегодняшнего уровня нашего сознания (обратно!) на формы сознания и мышления более раннего и есть секрет искусства вообще (а не только моего «интеллектуального кино»)?

[...] «Китайское мышление», но, боже мой, # ведь это же и есть то самое, чего я не мог одолеть, зубря японский язык!

Как тот, так и другой язык сохранили внешней речью тот самый чувственный языковой канон пралогики, которым, кстати сказать, мы сами говорим, когда говорим «про себя» – внутренней речью.

Эта внутренняя речь меня по своему пленила еще раньше – пока даже без непосредственной связи с этими проблемами, в чисто исследовательском плане призванными волновать меня позже.

Год зарождения мыслей об «интеллектуальном кино» – одновременно же год знакомства моего с «Улиссом» Джойса.

Чем пленителен «Улисс»?

Неподражаемой чувственностью эффектов текста (во много превосходящей животно чувственную же прелесть любимого мной Золя).

И тем «а-синтаксизмом» его письма, подслушанного из основ внутренней речи, которой говорит по-особенному каждый из нас и положить которую в основу метода литературного письма догадывается лишь литературный гений Джойса.

В общем, в языковой кухне литературы Джойс занимается тем же, чем я брежу в отношении лабораторных изысканий в области киноязыка.

Джойс имел предшественников.

Он сам их называет: Достоевского – по содержанию внутренних монологов и Эдуарда Дюжардена – по технике и манере писания посредством строя, свойственного внутренней речи (*Les Lauriers sont coupés*, 1887)⁶⁸.

[...] В отношении «человека» опять-таки интересно, что присутствие человеческого (очень человеческого!) начала меня опять-таки интересует на своей «недочеловеческой» стадии. То есть по всем тем областям и началам, где человек скрыто, еще не проявленно присутствует в искусстве

Меня увлекает человек, присутствующий ритмами своего переживания в... конструкции произведения..

[...] А действительны те сюжеты, что работают на особо глубоко врожденные рефлексы (погоня, р[ar]ex[emple])⁶⁹, прежде всего работает на охотничий инстинкт преследования – если глядеть с позиций борзой # или на инстинкт умело «уносить ноги» – если глядеть с позиций зайца).

Впервые, прощупывалось связующее звено между живописью и литературой, увиденными одинаково пластически.

Тут были первые ростки того, чтобы зрительно, пластически и монтажно прочитывать Пушкина...

[...] Перекладывать пушкинское изложение в систему монтажной смены кадров – абсолютное наслаждение, потому что шаг за шагом видишь, как видел и последовательно показывал поэт то или иное событие.

⁶⁸ «Лавры срезаны» (франц.)

⁶⁹ например (франц.)

(Примеры: Конец «Медн[ого] всадника». Истомина. И еще что-нибудь. «Кавказский пленник» или «Граф Нулин», выход Петра.)

Таковы примеры из области монтажа.

Не менее удивителен и пушкинский «микромонтаж», то есть сочетание отдельных элементов внутри единой рамки кадра.

Здесь в расставке слов внутри фразы повторяется то же самое.

И если взять за правило, что последовательность размещения слов определяет их положение от переднего плана «кадра» в глубину (что достаточно естественно), то почти каждая фраза Пушкина совпадает с совершенно точно очерченной схемой пластической композиции.

Я говорю # схемой композиции ибо расстав слов определяет собой главное и решающее в композиции: осмысленное соотношение и соразмещение элементов сюжета и других валеров внутри картинок.

Этот «решающий костяк» может быть облачен в любые частные живописные разрешения.

Это дает возможность, сохраняя строгость авторского замысла, по-своему его интерпретировать каждому, кто взялся бы за пластическое воссоздание литературного описания.

Здесь и предпосылки и предел творческой интерпретации творений автора, как в любом аспекте режиссуры.

[...] Я думаю, что как пушкинский словорасстав оказался для меня дальнейшим стимулом от первых впечатлений, так сам Пушкин оказался ступенью к наиболее меня увлекающей теме звукозрительного контрапункта.

Дело в том, что в характер создания зрительного эквивалента к словорасставу Пушкина очень часто вплетается интонационный и мелодический ход самой фразы.

Мелодический график настолько отчетлив и настолько совпадает со словесно обрисованным предметом сцены, что иногда он кажется контуром действующих деталей или мизансценой поступков или неподвижных соразмещений всего того, что охвачено полем зрения. (Пример с ядрами из «Полтавы»).

И отсюда уже шаг к тому случаю, когда конкретный предмет исчезает, оставляя за собой лишь контур и ткань интонационного хода, характерного для него.

Мелодика стиха перескользнула в музыку.

Рождается проблема звукозрительного сочетания из возможностей звукозрительного соответствия и единства.

[...] Звукозрительный образ есть крайний предел самораскрытия вовне основной движущей темы и идей творения...

[Из неоконченного исследования о цвете] ⁷⁰

[...] Мы отделили цвет от предмета.

Мы разъяли эмпирически природное сожительство 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?

[...] 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, вырастающей из первозданного хаоса?

[...] Разве в принципе раздвоения древнекитайского Дао на Инь и на Ян, лишь в опошленном 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 фундаментальный первичный акт творчества и творческого осознания как прежде всего разъединения, без которого невозможно активное, целенаправленное, волевое устанавливаемое единство?

[...] 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; влияет 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.

⁷⁰ Т. 3. С. 500-567.

О стереокино (1947) ⁷¹

[...] 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 воплощение 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.

[...] 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.

[...] 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:

[...] Тенденция «внедриться» в жителя и тенденция «втянуть» зрителя в себя и здесь неизменно и равноправно соревнуются, чередуются или стараются идти рука об руку ...

[...] Именно этому новому искусству – кинематографу, – в котором нашел свое выражение новый этап развития театрального искусства, только и оказалось по плечу окончательное

⁷¹ Т. 3. С. 433-486.

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 окрашенности его переживаниями.

Если таковы «безыскусственные» предпосылки возможностей, уже доступные простой технике кинематографа, то кинематограф, 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!

[...] Так на путях эстетики кинематографа особенно глубоко реализуется слияние и взаимное вхождение творения и воспринимающего, интерпретирующего и потребляющего.

[...] Режиссер Хичкок старается разными «уловками» перенести на экран в «Ребекке» ощущение этого «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.

[...] 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 подменить объективом – актера.

[...] Бесчисленны попытки «взаимного проникновения друг в друга» действующего и воспринимающего, актера и аудитории, зрителя и сценической действительности.

[...] 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...

С этой стадией неотъемлемо связан пышный расцвет того беспредельного эгоизма, эгоцентризма и сверхиндивидуализма, которыми отмечен переход от XIX века к нашему.

[...] 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...

Каким поразительным отражением этого кажется расчлененное надвое первичное театральное действие, превратившееся в группу тех, кто зрительно «потребляет», и тех, кто сценически «производит» спектакль.

[...] Образное воплощение того позыва к воссоединению, который, как мы видели, корнями своими уходит не в область биологии или психологии, а в область социальной практики.

[...] Должен наступить взрыв и полный пересмотр содружества традиционных искусств в столкновении с новыми идеологиями нового времени, новыми возможностями новых людей – с новыми средствами 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 способный в несколько секунд осуществить расчеты, на которые прежде уходили месяцы труда армии счетоводов;

разве все они не потребуют искусств совершенно новых, 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 выбросит за пределы измерений и особенностей – скульптуру прежнюю и неподвижную, 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 поразительных творениях будущего.

Прокладывать для них пути – великая священная задача, к решению которой призваны все те, кто дерзает именовать себя художником.

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.

Цветовое кино (1948) ⁷²

[...] 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.

⁷² Т. 3. С. 579-590.

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 ее 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 звукозрительными явлениями является лишь усложнением и обогащением того потока звукозрительных образов, в цепь которых перелagается 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, а 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 полужелени 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 кото-

ром еле брезжит воспоминание о зелени, только что скользившей основной нотой в волнах залива, куда перерастала еле-еле синевшая 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.

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» ...

«Метод»⁷³

[...] Двигательный акт есть одновременно акт мышления, а мысль – одновременно – пространственное действие.

[...] Танцем рук проходит поток мыслей # в мысли не формирующихся, не откладывающихся в мозгу, не приобретающих контуров знаков энграмм, откладывающихся в сознании.

[...] Это движение от диффузного к обоснованно дифференцированному мы переживаем на каждом шагу деятельности от момента, когда мы в быту выбираем галстук, в искусстве от общих выражений «вообще» переходим к точности строгого строя и письма, или когда в науке философии надеваем узду точного понятия и определения на неясный рой представлений и данных опыта. Вот тут наше сознание резко расходится с тем, что мы видим на Востоке, в Китае, например.

[...] Искусство есть... один из методов и путей познани[я]. И при этом такого, которое не столько истолковывает образ согласно нормам определенной стадии развития мышления, но само конструирует образы согласно этим нормам мышления, и в структуре этих образов закрепляет те представления, в которых выражается...сам образ мышления. Плоскость картины, форма здания, пластическая тенденция монумента – все они с этой точки зрения подобны тем отложениям горных пород, на которых отложились отпечатки древних птеродактилей... Они подобны плацдармам, как бы чудодейственно сохранившим следы битв и боев внутри сознания их создателей ...

[...] Сильной и примечательной личностью...оказывается как раз та, у которой при резкой интенсивности обоих компонентов ведущим и покоряющим другого оказывается прогрессивная составляющая. Таково необходимейшее соотношение сил внутри художественно-творческой личности. Ибо регрессивной компонентой является столь безусловно необходимая для этого случая компонента чувственного мышления, без резко выраженного наличия которого художник-образотворец – просто невозможен. И вместе с тем человек, неспособный управлять этой областью целенаправленным волеустремлением, неизбежно находясь во власти чувственной стихии, обучен не столько на творчество, сколько на безумие [...].

[...] Стабильность общих закономерностей, по которым они переходят в чувственно-воздействующую форму... Историчность в области формы оказывается при неизменности общих закономерностей и единства фонда, откуда черпается весь набор того, что входит в метод искусства.

[...] Соединение двух форм видения и восприятия # отражения действительности, преломленного через сознание, и отражения ее же через призму чувственного мышления (Отрывок «Снимать нельзя. Пишу».).

[...] Почему в определенные этапы ведущая роль выпадает то на одно, то на другое начало, одинаково гнездящееся в «доисторической» первобытности, каждый раз [это начало] обуславливается обликом эпохи, которая извлекает из недр чувственных воздействий именно ту особенность из арсенала любых возможностей, которые наиболее действенны именно в условиях ее исторического существования. («Grundproblem II»).

[...] Наступает момент, когда вдруг именно эти понятия – «регресс», «обратный ход», «движение вспять» начинают лукаво «взмеваться» в душе. И шипят они шипом, по интонациям похожим на давно-давно нашептывавшиеся когда-то соображения об искусстве как «вредной фикции» и т.д. (набросок предисловия).

Итак; приобщение к искусству уводит зрителя в культурный регресс. Ведь «механизм» искусства оттачивается как средство уводить людей от разумной логики, «погружать» их в

⁷³ Материал цит. По книге *Иванов В.В.* Очерки по истории семиотики в СССР. М., 1976. С. 31-244.

чувственное мышление, тем самым и вызывать в них эмоциональные взрывы (набросок предисловия).

[...] Ценой приобщения к механизмам, которыми действует алкоголь, на время парализуя дифференцирующую деятельность лобных долей мозга и погружая человека на стадию диффузно-чувственных представлений и бытия. Или хуже того, действуя в ногу с шизофренией, парализующей эту деятельность навсегда... (там же).

[...] Предмет произведения искусства действителен только тогда, когда... сегодняшней изменчивый сюжетный частный случай – по строю своему насажен на колодку, отвечающую закономерности ситуации или положения определенной первобытной нормы общественного поведения.

Действенная структура... неизбежно воспроизводящая первичные ситуации... в принципе есть образное претворение неизменно сущей закономерности (глава, помеченная 9 января 1944 г.)

[...] Воздейственность неминуема при соблюдении обоих двух условий: *a)* условия точного соответствия сквозной формуле типового конфликта и *b)* при подстановке в нее наиболее остро современной проблемы – исторически актуального частного на сей день вида конфликта. Этого достигает Шекспир. Он впитывает в извечную формулу – свой конфликт – своего ровесника (там же).

[...] Конфликт типа «Ромео и Джульетта» неизбежен почти при каждой смене поколений. Особенно остро в период ригористически окостеневающих принципов класса или социальной институции. То есть в те моменты, когда в канун неминуемого сметания, черты и принципы их особенно нерушимо, мертво, неподвижно замыкаются в себе. Принципы тогда походят на старых разорившихся аристократов – чем беднее, тем ригористичнее в строжайшем соблюдении своих традиций, правил поведения, норм морали etc. (там же).

[...] Острая современность темы подставляет другие *valeur'(s)* <значения (в математическом смысле). – В.И.> в алгебраические знаки формулы» (там же).

[...] Поэзия, наоборот, строит свою недосказанность с таким расчетом, чтобы, сохранив образ самого процесса, вместе с тем снять усилие, когда-то требовавшееся в этом процессе! [...]

[...] Но стадия эротической интерпретации... никак не первичная, базисная или... отправная первооснова. Она # не более, чем промежуточный полустанок.

[...] Психологическая кульминационная точка эротического переживания сама есть повтор на довольно высокой стадии значительно более первичных стадий.

[...] Поразительная легкость и прозрачность пушкинской манеры писать, неисчерпаемое многообразие средств и путей выражения своих замыслов, # вероятно, прямое следствие его внутренней свободы, свободы от травматической привязанности к руководящей – «точащей» – мысли (глава «Герой видят эту затею насквозь»).

[...] Любые регрессивные формы, т.е. формы воспроизведения нормально исторически-социально и биологически изжитых этапов – неминуемо ведут к мистико-религиозной регрессии сознания и форм деятельности или к патологии... Регрессивный импульс должен сочетаться с областью прогрессивного приложения. Только тогда результат или результирующий процесс поступательны и благоденственны для развития человечества.

[...] Джойс велик тем, что он из процесса внутреннего хода мышления извлек на *первый план* иной строй хода тех содержаний, которые скользят во внутреннем монологе.

[...] Путь слов – лишь... такая же условность передачи, как трехмерность тела, подаваемого двумя проекциями, или процесс движения, зачерченный кривой по системе Декартовых координат. И в этом процессе воссоздания *основная сила* именно не в рациональной стороне текста, а как раз в иррациональной. Не только в том, что значат слова, а как они расставлены. Не смысл слова, извлекаемый всеми анализами из-под сдвига, в котором его подает Джойс, но

в природе того сдвига, которым обработано слово, и в том расчете эффекта, который дается именно этим сдвигом, а не иным. И еще, главное в этой таинственной силе покорения # это строй хода от порядка сочетания двух слов рядом, до целых страниц и глав («Фрэнк Бэдмен»).

[...] Цирковое зрелище есть тот случай, где мы имеем дело с разновидностью искусства, в которой сохранилась в чистом виде только чувственная компонента... во всех иных случаях являющаяся лишь формой воплощения неких сюжетно-идейных содержаний. Поэтому цирк неизбежно работает как своеобразная чувственно-тонизирующая ванна. И поэтому-то цирк особенно популярен среди детей и так называемого простонародия, не ищущего в этом виде зрелищ особенных ответов на особые интеллектуальные запросы. Одновременно же и для особо рафинированных изоощренных («левых») умов... Поэтому же цирк совершенно безнадежен по линии «осмысления», или осмысленного использования его. Двадцать пять лет систематических и неудачных попыток сделать из цирковой программы «идейное целое» могли бы сами по себе служить подтверждением этой мысли для тех, кому недостаточно отчетливо ясно, что цирковое зрелище самосодержательно, т.е. что чувственный арсенал зрелища здесь самоисчерпывающ («Цирк»).

[...] Повторность есть структурный эквивалент или, если угодно, выразитель понятия одержимости (в положительных случаях) или «навязчивости идей» (в случаях патологических) или просто автоматизма, как первобытной стадии всякого функционирования (отрывок «Снимать нельзя. Пишу»).

[...] Процесс достижения состояния экстаза распался на две фазы. Во-первых, создания остропережитых конкретных состояний на темы, взятые из священного писания. Во-вторых, из накопления и сопоставления таких острых состояний обрести необходимое состояние уже сверхсюжетной экзальтации, перебрасывающейся в то, что известно под состоянием экстаза («выхода из себя»).... Вторая фаза легче осуществима, но самым трудным было *искусственным* путем добиться *естественного* сильного и искреннего переживания «на заданную тему»,

[...] Три основных закономерности, которые останутся принципиально «вечными» сквозь все виды и разновидности произведений искусства, в какие бы времена они не создавались. Это – принцип непосредственной изобразительности, принцип композиционного опосредствования видимого, принцип повторности (отрывок «Снимать нельзя. Пишу»).

[...] Элемент «искусства» присутствует только во втором и третьем элементе: в началах сочетания реальных предметов по какой-то формуле... в повторности этой формулы (без вариаций в простейших случаях и в различных комбинациях в случаях более сложных) (там же).

[...] Большинство технических методов есть как бы материализованные и перенесенные на аппараты характеристики не только человеческих физических действий, но и ряда психических процессов.

[...] Инструмент # есть «отвердевающий» в форму орудия принцип натурального физического процесса, (ч. II, 22.1, 1944 г.).

«Основная проблема» («Grundproblem») ⁷⁴

«Среди роя неосуществленных мною вещей есть один патетический материал, так и не увидевший экрана – «Москва»... Он иллюстрирует еще мысль о первично образном воплощении мыслительной концепции, лишь в дальнейшем доживающей иногда и до формулировок тезой (то, что я делал сейчас).

Эта мысль о непрерывном внутри нас единстве и последовательности, и [в] одновременности ... в каждом из нас есть разряд сознания, идентичный разряду «предка».

Для «предка» он был «потолком».

Для нас он такой же промежуточный слой сознания, как само место его в конфигурации мозга между передними («передовыми») частями его, где концентрируются точки приложения высших функций сознания, и тыльными – близкими к спинному мозгу.

[...] Пределом находки школы Бодэ и принципов биомеханики был принцип тотальности. Отсюда вытекало основное правило, что всякое периферийное движение должно получаться в результате движения центрального. То есть что конечности двигаются не только и не столько от местных мышечных иннерваций, сколько в результате посылки от тела в целом, в основном от толчка, идущего от ног. Ибо площадка упора и центр тяжести всей системы – единственная сфера приложения сил. Другими словами, в основной схеме движение конечностей идет по тому же типу, как у танцующей марионетки, стройность танца которой обусловлена тем, что двигающее усилие в ней приложено в основном к туловищу, конечности же гармонически вторят распространяющемуся отсюда движению.

Известно, в какой мере среда, где зарождалась биомеханика эстетически (чтобы не сказать эстетски) была связана с культом марионетки (идушим под другим углом зрения чем имеется в виду здесь, еще от Крэга и японского театра). Немецкое крыло – школа Бодэ ссылалась на марионетку под несколько другим углом зрения – правильным (не механическим, а органическим) и выраженным в свое время в очень примечательной маленькой заметке Клейста.

Несомненно, что наиболее гармоничная картина свободного танца образуется там, где действительно двигательный посыл от тела в целом (полученный от толчка ног) плавно разливается, например, от верхней части корпуса до оконечностей рук, и где местное движение, пробужденное этим течением, включается в него, продолжает его, противодействует ему, видоизменяет его направление. Эта вторая часть в действиях марионетки, что очевидно, отсутствует. Но именно она-то и отличает живое движение от неживого, при сохранении основного положения о тотальности, как об единой общей отправной инициативе движения.

И интерес живого движения должен был бы концентрироваться именно в этой второй фазе движения – в вопросе периферического движения во взаимосвязи, взаимо- и противодействии с отправным центральным, начальным.

[...] Например, женщина гладит белье и прислушивается к шагам, ожидая возвращения мужа с работы. Тогда тело становится полем скрещивания двух наиболее рациональных систем положений для разрешения двух задач. Однако подлинно выразительные движения... возникают тогда, когда два мотива не безотносительны, но являют собой двойственное реагирование на один и тот же мотив (9. XII. 1947 г. Запись «Выразительное движение»).

Фрейд со своим полустанком сексуализма.

[...] Персонификация моих «начал», в своем проникновении друг в друга порождающих художественный образ, # это, конечно, Дионис и Аполлон. Дионис пралогика, Аполлон – логика. Диффузное и отчётливое. Сумеречное и ясное. Животно-стихийное и солнечно-мудрое etc. («начислять» можно сколько угодно).

⁷⁴ Материал цит. По книге *Иванов В.В.* Очерки по истории семиотики в СССР. М., 1976. С. 31-244.

[...] Обработку»#«которой подвергается прежде всего человек, «обреченный» войти в круг чувственного мышления, где он утратит различие субъективного и объективного где обострится его способность воспринимать целое через единичную частность (*pars pro toto*), где краски станут петь ему и где звуки покажутся имеющими форму (синэстетика), где внушающее слово заставит его реагировать так, как будто свершился самый факт, обозначенный словом (гипнотическое поведение). («Кино и основные черты метода искусства»). «*Die rhythmische Frommel*».

[...] Загадка есть по существу проверка на цельность мышления, владеющего всеми слоями и как бы изжитыми «глубинными» в основном и в первую очередь.

[...] Художнику «дается» отгадка # понятийно сформулированная теза, и его работа состоит в том, чтобы сделать из нее», «загадку», т.е. переложить ее в образную форму.

[...] Замена точного определения пышным, образным описанием признаков сохраняется как метод в литературе.

[...] Причины выделения круговой композиции как особой формы, имеющей «в себе целый комплекс подспудно неизжитых в нас ассоциативно и рефлекторно откликающихся элементов, воссоздающих смутное переживание благих и благополучных стадий «райского» бытия», «форма “круга”» неотрывно связана со всеми институтами, предполагающими равное участие в общем деле, в отличие от условий, где кто-то кому-то уже диктует, где кто-то кого-то заставляет делать себе, а не ему удобное (27.X.1946).

[...] Приложение этого средства почти универсально, несмотря на самое изысканное разнообразие форм. Начать с простейшего, с буквального – с ритуальных барабанов культа Ву-Ду (остров Куба). Мерный стук их, во все убыстряющемся темпе, приводит вторящих им слушателей в состояние полную иступления. Воля парализована. И они находятся в полной власти образов, которые проносятся перед их возбужденным воображением, или тех, что внушает им ведущий. Ничем не отличны «вертящиеся дервиши» Востока, шаманы Сибири или «дансанте» Мексики, в одном и том же ритме с утра до ночи отплясывающие одну и ту же фигуру, под одну и ту же музыку... («Кино и основные черты метода искусства»). «*Die rhythmische Frommel*».) Во всех этих случаях посредством действия ритмического барабана, достигается временное «выключение» верхних слоев сознания и полное погружение в чувственное мышление, уводящее от реальности в область фантастических обрядов...

[...] Все то, что в нас происходит помимо сознания и воли – происходит ритмически: сердцебиение и дыхание, перистальтика кишок, слияние разделение клеток и т.п. Выключая сознание, мы погружаемся в нерушимую ритмичность дыхания во время сна, ритмичность походки сомнамбулы и т.д. И обратно – монотонность повторного ритма приближает нас к тем состояниям «рядом с сознанием», где с полной силой способны действовать одни черты чувственного мышления.

[...] Временное осуществление «полного новшества чувственного мышления» происходит прежде всего, в операциях магических и ритуальных. То есть в тех случаях, когда желают добиться убедительности таких воздействий, которым стал бы сопротивляться здравый смысл. Частично такая предпосылка должна иметь место и в искусстве! С чего бы иначе стали мы рыдать перед плоской холстиной экрана, на которой прыгают тени когда-то существовавших – в хронике, или притворявшихся в художественном фильме – людей. С одной стороны, здесь работает, конечно, вырабатываемая внутренняя «договоренность» с самим собою воспринимать известные пределы условности за реальность. Небезызвестный случай с Наташей Ростовой в театре («Война и мир» Толстого) – говорит о том, что без наличия этой «договоренности» театр, например, воздействия не производит («Кино и основные черты метода искусства»). «*Die rhythmische Frommel*».)

На определенной стадии вдохновенности – а мастерство состоит в том, чтобы наиболее полно закреплять в видимых образах видения вдохновенности – зрительный образ достигает в

разреze композиции – всесторонней (круговой) устойчивости. Буквальной «внутренней» гармонии – через создание «своего» собственного нового самостоятельного «мира», подобно планетам и земле имеющего свой внутренний центр кругового притяжения для всех слагающих его частей. Равно гармоничный и в себе всесторонне законченный. (27.X. 1946).

Психология искусства ⁷⁵

*Начато 25 ноября 1940 г.
по заказу А.Р.Лурия*

1 XII 40

Сказать во вводе, что наиболее интересной проблемой в психологии искусства – не тема или содержание, а то, как эта тема или содержание становится из предмета действительности – предметом искусства.

Как «событие» становится «произведением».

В чем состоит процесс этого перевоплощения из факта жизни в факт искусства.

В чем тайна метода искусства. В чем тайна так называемой формы, отличающей явление от представления его в произведении.

И второй вопрос: откуда сопутствующее искусству воздействие. Первичные корни этого воздействия. Смысл его.

И отсюда вечная тенденция искусства и сопутствующее ей большее, нежели эмоциональность.

23 XII 40

Много может быть проблем.

И о психологии:

why one does,

what one represents,

*how one ideologically treats his subject etc. etc.*⁷⁶

Обо всем этом написано много.

И всего этого не охватить здесь.

А поэтому сузим и возьмем одну часть.

Часть наименее раскрытую и описанную:

О методе искусства

О том таинственном процессе, в котором явление природы становится фактом искусства.

И как же одно и то же содержание от форм существования в природе переходит к существованию в формах искусства.

Об этом вопросе кратко и очень категорично выразился Гете. [...]

И как раз по этому вопросу решено достаточно многое в нашем искусствоведении, хотя почти ничего и не опубликовано.

Предпосылками к внесению известной ясности в этот вопрос именно в нашу эпоху истории искусств явилось три небывалых фактора, которыми не располагали более ранние этапы. [...]

И этот ход мышления сразу же получает в свои руки наиболее совершенную и изысканную стадию развития искусств, наиболее совершенный инструмент искусства – кинематограф, который – не в пример иным странам – именно у нас становится «самым важным из искусств» (Ленин), ведущим среди них и стяжавшим молодой советской культуре искусства блистательные свои победы.

⁷⁵ Психология процессов художественного творчества /Отв. Ред. Б.С. Мейлах, Н.А. Хренов, Л.: Наука, 1980. С. 175-188. Подготовка текста и примечания Н.И. Клеймана.

⁷⁶ *почему* некто делает, *что* некто представляет, как *некто* идеологически трактует свой предмет и т.д. и т.д. (англ.)

По стадии своего развития кинематограф не только наиболее передовое из искусств, по всем своим признакам, но еще и как бы осуществленный «идеал», к которому стремилось на протяжении веков каждое из них в отдельности.

Действительно:

движение – здесь азбучно;

динамика цвета – цветное <кино>,

пространство – стереометрия;

театр – крупный план и полусшепот,

переброска через века и пространства,

10—20—100 декораций в короткое мгновение;

музыка – при всех качествах еще и конкретность, etc.

Но мало того: кино есть и наиболее современная форма органического синтеза искусства [...]

Поэтому на организме кинематографа, на методе его – предельно рельефно проступает, и притом в наиболее высокой стадии развития, метод искусства вообще. Здесь он проступает в открытую. Здесь он анализируем и ухватываем.

И с высоты этой стадии развития ретроспективно становятся понятными «тайные пружины» строя и метода отдельных искусств, которые, подобно ручьям, как бы стекаются в методе кинематографа.

Метод кино – как бы увеличительное стекло, сквозь которое виден метод каждого из них, и метод всех вместе взятых – основоположный метод всякого искусства. [...] без этого пока еще так мало использованного чуда человеческого гения и техники – кинематографа – нам никогда бы не заглянуть с такой разящей отчетливостью в самый сокровенный организм формы.

Событие в природе и событие в произведении искусства чем-то отличны. Чем?

На некоем броненосце в 1905 году вспыхнул бунт по поводу червивого мяса. Лекарь признал его годным. И когда вспыхнуло восстание, за это именно он полетел одним из первых совместно с ненавистными офицерами за борт.

Но вот понадобилось припомнить зрителю, что доктор упразднен.

Что проще – набегает на берег волна и выносит труп утонувшего доктора.

А между тем, как любили писать в надписях старого немого кино, режиссер вместо этого дает совсем другое.

Болтается на барьере броненосца... пенсне.

Эффект в 100 раз больше. Популярность.

Сходит с ума старый король. По неосторожности он разделил свое царство между дочерьми.

Он блуждает бездомный в поле.

В нем бушует гнев и ярость оскорбленных чувств. Казалось бы, пейзаж тут вовсе не причем⁷⁷. Ярость может бушевать и в поле, и в дому, и в дождь, и в теплую погоду. Но почему-то драматург – Шекспир – заставляет в тон ярости короля Лира в неменьшей ярости реветь стихию: вопли Лира сливаются с ревом бури...

И эффект от этого слияния эмоции несчастного короля с «эмоцией» стихии помогает этой сцене быть одною из наиболее примечательных в мировой драматургии...

Безжалостная клика Уолл Стрита, неразрешимые противоречия буржуазного строя. <Закон> капитализма разоряет фермеров. Гонит их с арендных участков. За бесценно продаются утварь, скарб, лошади. Этим полны газеты. Они трогают в первую очередь тех, кого это непосредственно касается. (Гетевское «wer etwas dazu zu tun hat»)

⁷⁷ Кого это непосредственно касается (нем.)

Но вот бытовая печаль фермера, продающего коней, попадает в сферу обработки искусством – она становится патетическим монологом в руках прекрасного писателя Стейнбека, и со страниц одного из сильнейших романов последних лет – со страниц «Гроздьев гнева» – он внезапно звучит таким строем (а скажите иначе – и 75% захвата будут утеряны):

«Ну, а сколько дашь за лошадей и фургон? Смотри, какие красавцы! Оба гнедые, подобранные под масть, и шаг у них одинаковый, нога в ногу. Натянут постромки – задние ноги и круп как железо, с шагу не сбиваются. А по утрам на солнце прямо золотые. Поглядывают через загородку, принохиваются – не идет ли хозяин, уши в струнку, слушают, а челки совсем черные! У меня дочка есть. Любит заплетать им гривы и челки, завязывает красными ленточками. Нравится ей это. А теперь кончено. Забавную историю мог бы тебе рассказать про дочку и вон про этого гнедого. Ты бы посмеялся. Вот тот мерин – восьмилетка, а который поближе, тому десять, а ведь как дружно сработались, будто близнецы. Теперь смотри зубы. Ни одного порченого. Легкие глубокие. Копыта ровные, чистые. Сколько? Десять долларов? За пару? И еще тележка?.. О, господи! Да я лучше пристрелю их, пойдут собакам на корм. А, бери! Берите их поскорей, мистер! Вы покупаете заодно и маленькую девочку, которая плела им косички на лбу, снимала у себя с головы ленточку и завязывала косички бантиками: потом отойдет назад, голову набок – любит, потом потрется щекой о мягкие, теплые ноздри. Вы покупаете долгие трудовые годы на палящем солнце, вы покупаете горе, которое не выскажешь никакими словами. Но не забывайте одного, мистер, вы получите премию за эту рухлядь и за гнедых коней, за моих красавцев; это премия – комок злобы, которая будет расти и расти в вашем доме и когда-нибудь принесет плоды...»⁷⁸.

Добрый старый русский классик Гоголь пишет про Тараса Бульбу: «Бульба пожал плечами и отъехал к своему отряду».

Затем правит рукопись, и окончательный вариант текста внезапно звучит: «Пожал плечами Тарас Бульба, подивился бойкой жидовской натуре и отъехал к табору».

Другой – Пушкин – рисует украинскую ночь. Ночь, как ночь.

Тиха украинская ночь.
Прозрачно небо. Звезды блещут.
Своей дремоты превозмочь
Не хочет воздух. Чуть трепещут
Сребристых тополей листы.

Но вот бесстрастное описание драматизируется: полный мрачных дум и угрызений, в ландшафт вступил Мазепа, и тот же пейзаж начинает вести себя вовсе иначе:

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.

⁷⁸ Стейнбек Д. Гроздьев гнева (Прим. С.М.Эйзенштейна)

Толстому нужно осудить собственность. Казалось бы – ну и суди. Но ему мало этого. Он создает образ почтенного заслуженного коня – Холстомера, вдумывается в характер его, придумывает речь ему. И ночью в кругу лошадей заставляет его по этой теме делиться такими словами:

«...Люди руководствуются в жизни не делами, а словами. Они любят не столько возможность делать или не делать что-нибудь, сколько возможность говорить о разных предметах условленные между ними слова. Таковые слова, считающиеся очень важными между ними, суть слова: мой, моя, мое, которые они говорят про различные вещи, существа и предметы, даже про землю, про людей и про лошадей. ... И люди стремятся в жизни не к тому, чтобы делать то, что они считают хорошим, а к тому, чтобы называть как можно больше вещей своими. Я убежден теперь, что в этом-то и состоит существенное различие людей от нас».

И читая Толстого, Пушкина, Гоголя, Стейнбека, глядя на «Лири», на «Потемкина» или любую иную картину, умеющую грамотно показывать так называемый «крупный план», читатель и зритель чувствуют совсем особое эмоционально-чувственное состояние.

И режиссер, постановщик или литератор также твердо знают, что напиши он это, или представь то же самое другим строем, а не этим особым методом – и при сохранении того же содержания сама «магия» захватывающего воздействия ускользнет из произведения, как дым...

Что же сделали литератор, драматург и режиссер?

В целях достижения, повышенного, а не информационного, не только познавательного, но эмоционально-захватывающего эффекта они сделали следующее: первый в нужный момент – отбросил целое (доктора) и вместо него представил часть (пенсне).

Второй заставил все окружение человека (Лири) принять форму состояния того же человека (бури).

Третий уравнивал предмет реальной купли-продажи – с предметом незримым – трудом.

Четвертый сделал легкую перестановку слов, переменив местами сказуемое и подлежащее, т.е. поставив упоминание факта движения перед описанием того, кто движется (Тарас).

Пятый взял спокойное явление природы (звезды, тополя) и персонифицировал их – одних сделал шепчущими судьями (тополя), других заставил подмигивать или глядеть с пристальным укором (звезды) на виновного.

Наконец, шестой сделал то, что с обыкновенных добрых русских слов взял и снял веками наслонившееся условное значение, приданное этим словам эксплуататорским обществом, и вернул им их первоначальный вид конкретного предметного факта (Причастие).

Там же, где в основе природного факта вовсе и нет, как в собственности, противоречащей органическому миру, – там не осталось ничего. Сорвались «все и всяческие маски» с идола буржуазного общества – «собственности», под которой не осталось даже... «голого короля»! Попутно еще и очеловечил старого конягу.

И второй вопрос – сделали ли они нечто разное или нечто одинаковое, если не по поступку, то по методу?

И не будет ли в этом именно методе скрыто именно то самое, что и является ядром метода перевоплощения факта действительности в факт искусства?

Для этого посмотрим, что напоминает тот строй, в который перевели наш автор, режиссер и драматург материал своих содержаний.

Для этого присоединим к ним еще одну фигуру – композитора, мечтавшего о некоем... синтезе искусств как основе невиданного до него типа зрелища – музыкальной драмы, которая должна была заменить собой оперу.

И потревожить тень великого Вагнера мы позволим себе здесь потому, что именно против него в полемическом задоре некий Макс Нордау в книге «Вырождение» бросил те именно слова, которые могут навести на ключ (односторонне ложный ключ, как увидим ниже), где сле-

дует искать средства «по методу» всему тому, что сделали упомянутые выше авторы – каждый в своем оттенке, но все вместе взятые в духе одного и того же явления, имеющего совершенно точный адрес.

И хотя расшифровка подлинной картины положения пришла совсем из другой области – из области экспериментальной композиции в кино – для стройности изложения нам здесь очень подходящ этот выпад против Вагнера со стороны Макса Нордау – Макса Нордау, столько же усмотревшего, сколько проморгавшего из того феномена, который совершался в становлении программы Вагнера;

[«...Стремление пятиться к первоначальным формам – характерный признак вырождения и коренится в глубочайших его свойствах. ...Вагнеровский синтез искусств – яблоко той же породы. Его «Искусство будущего» – это произведение не будущих, а давно прошедших времен. То, что у него кажется развитием, на самом деле движение вспять, возвращение к первобытным, а то и доисторическим ступеням развития» (М.Нордау. Собрание сочинений в 12-ти томах. Киев, 1902).]

«А ведь правда!» – срывается с уст, прочитав отрывок.

Так или не так, к чему и отчего – пока неизвестно.

Но действительно похоже.

А может быть, такой же принцип лежит и на тех шести примерах, выхваченных наугад из метода искусства, что мы приводили выше.

Очеловеченный конь и... тотемизм.

Тополя и звезды и... анимизм.

Где же это мы встречали такое же описание?.. У Энгельса, конечно! (цитата),

Разве мы не знаем львиц и т.д.

Разве мы не знаем о родах и воротах... и не надо *oliges*⁷⁹, когда кто-либо охотится (Лир).

Разве не там же зуб медведя – *pars pro toto*⁸⁰.

Но ведь все это уже факты отнюдь не разрозненного порядка – все это факты, принадлежащие к совершенно точному комплексу явлений.

К комплексному, диффузному, т.е. первобытному мышлению.

Мало того – к тем состояниям психики, которые либо филогенетически повторяют их – в детском мышлении, или в патологических явлениях – регрессируют к нему. (Сон, наркоз, шизофрения).

«Но полноте, правда ли это, так ли это?!»

Проверим... наоборот, выхватим из черт хорошо нам известного фонда две-три и посмотрим – найдется ли в методике искусства соответствующий «аналог» к ним.

Возьмем, казалось бы, самый невероятный случай.

Боро, Бирман, Давыдов.

*Fehlhandlung*⁸¹ (Кретчмерова курица) и техника сцены, пьесы.

Первичная ритмичность и непрременная ритмизация в аффекте.

Прекратите игру! Вы что же – хотите сказать, что метод искусства есть возврат нашего светлого, современного интеллекта на сумеречную стадию первобытного мышления? Вы хотите поставить это великое культурное дело «нас возвышающего обмана» на один уровень с наркозом, сном, ши-зо-фре-ни-ей!

Постойте! – если бы мы были Максами Нордау, мы поступали бы так, и делали бы и последовательный отсюда следующий шаг: мы отменили бы искусство.

⁷⁹ Маслянистого (нем.)

⁸⁰ Часть вместо целого (лат.)

⁸¹ Ошибочное действие (нем.)

Но Нордау видел лишь одну сторону явления. Диалектика же учит нас смотреть на явления со всех сторон и в целом. И тут-то для искусства раскрывается совсем иная картина, чем для возможных или невозможных аналогов, напоминающих областей и пр.

Что имеет место в искусстве.

Социальная подвижность верха.

Однако, можем ли мы себе представить область искусства, где, действительно, оказывалась бы только одна образующая, к примеру «нижняя».

Характерным признаком ее была бы почти полная *неизменность* этого искусства от времен стародавних до времен самых современных, почти без учета стран, эпох и народов, проносающих свой первобытный облик, *интересующий и волнующий вне* и без наличия содержаний. Это звучит невероятно. Но такая разновидность (правда, крайне фланговая) среди искусств имеется, такого рода зрелище существует.

В нем сходятся люди, чтобы в количестве нескольких тысяч затаив дыхание, следить за тем, как человек, поставив стул на столько-то стульев, а их на столько-то столов и упершись носком в горлышко бутылки, поставленной на ножке перевернутого верхнего стула, старается сохранить равновесие; как он же ловит баланс, неподвижно стоя с зонтом или быстро скользя по натянутой проволоке. Игра его умышленных потерь равновесия и его вновь уловимый баланс вызывают крики восторга.

Но вот те же тысячи глядят, как «маг» и волшебник из рукава раз за разом извлекает платки, живых поросят, голубей, чашу с водой, зажженую лампу, живого зайца...

Программу завершает человек в цветистой венгерке, который на глазах почтеннейшей публики укрощает, «одомашнивает» целую свору дико ревущих тигров» львов и белых медведей...

Полистайте историю цирков – так было. Полистайте историю нашего цирка с <19>17-го и убедитесь – так не может не быть: все попытки «политизировать» цирк, осмыслить его, сделать актуальным и злободневным, обогатить новыми нетрадиционными номерами – ни к чему не приводят (одни лишь клоунские антрэ да куплеты, и то в очень поверхностной форме чрезвычайно невысокого уровня – изредка бывают злободневны).

Так же «летят» с трапеции на трапецию полеты.

Так же покоряются воле человека, склоняя колени – кони и слоны, «человеченные», ходят орангутанги, в человеческих костюмах играют мелодраму собачки, и, пища детским дискантом, демонстрирует свои незатейливые и извечно-инфантильные проделки коверный рыжий под хохот детей и взрослых, бесшабашных и серьезных, отцов семейств (!) и бухгалтеров (!) #ответработников (!!!) и профессоров (!!!!) # смеющихся на то же, тем же смехом, как деды, прадеды и предки!

Что же заставляет по всему земному шару ежевечерне цирки набиваться толпами? Трехаренные Барнумы в Америке, зимние – зимою, а летом – шапито?

Что заставляет «бойца с седой головой» не отрываясь смотреть, как теряет и ловит баланс канатоходец по проволоке?

Почему тешит серьезного мужчину в очках лицезрение поединка воли человека и пантеры? Почему гордостью горят его глаза, когда пантера, распластавшись перед хозяином и повелителем, покоряясь, ласкается у его ног, как послушная кошка?

Почему счетовода высшего разряда пленяют утки, заяц и яичница, выскакивающие из цилиндра балаганного мага, хотя ему прекрасно известно, что все это – ловкость рук и никакого мошенства?

Достаточно на мгновение задуматься, чтобы тут же сообразить, что дело здесь совсем не нелепица. Ведь то, что видит здесь перед собою на арене зритель, – это миллионный вариант воссоздания того, через что давно-давно проходил сам он в образе предков. Мага-шамана совсем недавно изгнала Советская власть из обихода окраин нашего Союза. Еще и сейчас

разыгрываются великолепные картины борения джигита и дикого степного коня, покоряемого воле человека.

И каждый, если не головою и памятью, то ушным лабиринтом и когда-то отбитыми локтями и коленями, помнит ту трудную полосу детства, когда почти единственным содержанием в борьбе за место под солнцем у каждого из нас ребенком была проблема равновесия при переходе от четвероногого стояния «ползунка» к гордому двуногому стоянию повелителя вселенной. Отзвук личной биографии ребенка, векового прошлого всего его рода и вида.

«Вспомнить приятно?» – в этом захват этого зрелища, если расширить понятие памяти далеко за сферу ощущений, регистрируемых сознанием, в ощущения лишь чувственно-переживаемые?

Думаю, нет. Еще менее – довольно в себе пошлое и еще более опошленное положение о компенсации или отреагировании подавленного. Нет. Здесь скорее искусственное возвращение в психологический *habitus*⁸², соответствующий стадии подобного рода *деятельности*.

Если здесь круг деятельностей вводит зрителя на мыслительный строй одного с такой деятельностью уровня, то тоже самое совершает более утонченно всякое искусство более утонченным методом. Развертывая в элементах строения формы шаг за шагом «пропись» чувственного мышления, они приводят зрителя в уровень психологического строя, отвечавшего тому социальному строю, для которого типично и характерно такое мышление, ибо само оно является его отображением в методах функционирования этого сознания.

И тут самое примечательное из всего дела. Ибо состав элементов чувственного мышления – это не какое-то «прабиологическое» или «господом богом» данное «сумеречное» подсознание, но такое же сознание, лишь отражающее иную социальную стадию развития, а потому и структурно вовсе иное.

И воспроизведение норм мышления и поведения, характерных чувственному сознанию, *evoque*⁸³ ощущения, свойственные не тому социальному строю, в котором сейчас бытует зритель, но т<ому> и тако<му>, при котором мышление складывалось и сложилось по таким нормам и формам [...].

Но каков же этот строй, при котором в такие именно нормы слагалось сознание, еще чувственное, искусственно не раздваивающее эмоциональность и познание?

Первобытное общество. Родовой строй...

Это скажет нам очень мало, если мы тут же не вспомним основного, главного, социального признака этого строя. Признака, ставящего его вне сравнения со всеми эпохами и последующими поколениями [...].

И таким образом, вторя прописи формы, всякий из нас психологически внедряет себя в такой тип сознания, которому неведомо ярмо классовости в его создании и определении⁸⁴.

Форма дает пережить его.

Форма в каждом данном произведении в каждый данный момент его дает реализоваться в веках той ностальгии, что выражена у Моргана:

«Демократизм в управлении, братство в общественных отношениях, равенство в правах, всеобщее образование будут характеризовать следующий высший социальный строй, к которому неуклонно стремятся опыт, разум и знания. Он будет возрождением, но в высшей форме, свободы, равенства и братства древних родов» (Л.Г.Морган. Древнее общество или исследование линий человеческого прогресса от дикости через варварство к цивилизации. Л., 1934, с. 329).

Форма всегда апеллирует к Золотому веку человеческого бытия.

⁸² Воскрешает в памяти (*франц.*)

⁸³ Здесь: состояние (*лат.*)

⁸⁴ Poetisch – характеризовать и развить (*Прим. С.М.Эйзенштейна*). Poetisch – поэтически (*нем.*)

Уже одно приближение к этому этапу – к этапу колыбели – этап детства уже сияет «непонятной» привлекательностью.

Маркс об античности.

Это еще глубже, еще чище и ближе.

Но характерно различие.

Стадия детства дает античность предметно, вещественно, изобразительно, сюжетно и содержательно у рубежа исходного истока.

Еще глубже – исчезает видимость – остается строй. Fasciniрует строй и метод. Но поэтому же они и сквозные – не связанные с эпохой (как античность), но универсальны, как универсален метод метафоры или синекдохи – как метод неизменных от Гомера до Маяковского, и как форма выражения одинаково близких и Пушкину, и Ацтеку, но по содержанию своему несоизмеримых от года к году, от эпохи к эпохе, от класса к классу и... от индивидуальности к индивидуальности, по-своему отражающей и преломляющей социальную действительность через свое собственное единичное внутри коллектива, классово связанное и вместе с тем обособленное сознание.

И тут мы приходим ко второму важнейшему пункту, касающемуся здесь изложенных основных положений.

Палитра средств формы – безгранична. Перед мастером на выбор *pars pro toto*, конкретное мышление, персонификация, ритмизация, *and what not!*⁸⁵ В известной степени и в известном месте они большим или меньшим конгломератом присутствуют в любом художественном действии и акте во все эпохи, у всех народов, в творчестве любых мастеров.

Но вот в какой-то период искусства все элементы начинают стягиваться как к фокусу – к одному какому-либо признаку; кажется, остальные отступают в тень – вперед выбивается один какой-то «характерный» признак.

Он становится ведущим.

И искусство, – а обычно признак не ограничивает себя одной какой-либо единичной областью искусства, но, принадлежа прежде всего мышлению определенной эпохи, равно подлечит всем их проявлениям – начинает носить свой специфичный, отличный признак стиля, если дело мельче – мелкого... «изма» (кубизм, футуризм, тактилизм, дадаизм, сюрреализм и т.д.) в отличие от таких фундаментальных измов, как, например, реализм!

Будучи функцией отбора, социально обусловленного мышления, тот или иной уклон в выборе ведущих методических признаков из общего фонда известных элементов уже не всеобщ, уже не случаен, уже не нейтрален, но глубоко социально обусловлен, ибо таково и мышление, производящее отбор.

Оно <действует> отнюдь не по признаку «рецептуры», отводящей ведущую роль тому или иному параграфу фонда чувственного мышления. Пророки и прозелиты подобных направлений обычно весьма мало осведомлены в этой области, да и сама область эта в подобную тесную связь с методом искусства не становилась и не ставится.

Тем не менее, каждое направление имеет обычно, очень заостренную боевую программу. Такая программа, обычно – освобожденная от тех или иных одежд литературного изложения, – всегда легко обнаружит перед нами то разветвление внутри чувственного мышления, на котором она собирается строить свое направление.

Кстати сказать, даже одна и та же черта из этого фонда в руках художников разной эпохи, разного социального склада и разной индивидуальности – дает тончайшие нюансы внутри того же признака.

«Ничего уездно-городского в толстовском дорожном пейзаже нет, ни в людях, ни в описываемых (предметах – у Толстого все деревенское, главным образом, крестьянское и барское.

⁸⁵ И чего только нет! (нем.)

Если бы и шел по дороге купец “в сибирке” то он бы его не приметил, а если бы и приметил, то не удостоил бы описания. Персонажи толстовского пейзажа – богомолки, т.е. те же крестьянки, ямщики, возчики, те же мужики, и лошади. У Гоголя – обилие строений уездных, обывательских и затем в отдалении барский дом, причем выразительно для Гоголя то, что между рядом вещным и рядом человеческим нет ничего, кроме запятой – они идут, как одно – «...рынок ли, франт ли уездный, попавший среди города – ничто не ускользало от свежего, тонкого внимания»; и банки с высохшими конфетами на полках в одном ряду с пехотным офицером и купцом и уездным чиновником (люди равны вещам, и обратно). Есть у Гоголя в пейзаже и помещичий дом, и сад, а в проекции и сам помещик с семьей. В этом месте сходство дорожных мотивов полнейшее, но опять-таки какая разница во всем прочем...

Для большей ясности выпишем снова эти места.

У Гоголя

«Подъезжая к деревне какого-нибудь помещика, я любопытно смотрел на высокую, узкую деревянную колокольню или широкую темную деревянную церковь. Заманчиво мелькали мне издали сквозь древесную зелень красная крыша и белые трубы помещичьего дома, и я ждал нетерпеливо, пока разойдутся на обе стороны заступавшие его сады, а он покажется весь со своею тогда, увы! вовсе не пошлою наружностью, и я по нем старался угадать: кто таков сам помещик, толст ли он, и сыновья ли у него или целых шестеро дочерей с звонким девическим смехом, играми и вечной красавицей меньшею сестрицею, и черноглазы ли они, и весельчак ли сам или хмур, как сентябрь в последних числах, глядит в календарь и говорит про скучную для юности рожь и пшеницу».

У Толстого

«Вон далеко за оврагом виднеется на светло-голубом небе деревенская церковь с зеленой крышей; вон село, красная крыша барского дома и зеленый сад. Кто живет в этом доме? Есть ли в нем дети, отец, мать, учитель? Отчего бы нам не поехать в этот дом и не познакомиться с хозяевами?».

Конспект лекций по психологии искусства ⁸⁶

19 XI 47

Вчера звонил Ал. Р. Лурия, приглашал прочесть в Псих<ологическом> Институте Моск<овского> Университета цикл лекций (для студентов V курса) о психологии искусства.

Вовсе не собираясь это делать и не решив вопроса, *конечно*, сегодня утром в постели стал обдумывать, *как бы я прочел такой цикл.*

В сотый раз привел в порядок и последовательность некоторые темы; в основном переход от Выразит<ельного> Движения к образу художественного произведения, which is the same transposed⁸⁷ с носителя (автора) в материал; материал, в который вклеена <внутренняя> стадия выразительного «движения» – не как двигательного процесса, а как процесс взаимодействия слоев сознания. Ход такого изложения см. в приложении. Но *главное* вот в чем!

Только сейчас сообразил, что то, с чем я ношусь последние дни, обдумывая, как писать историю кино, – *целиком* входит в систему этой моей концепции.

Концепции, как никак, идущей от... 1920 года!

1920—1925 – в области выразительного движения (театр)

1925—1935 – в области образа («За большое киноискусство»)

1935—1948 # на кино.

1948 – как принцип истории кино.

Действительно, моя формула

1) о хронике, как колыбели кино (с экскурсом в вопрос того, что здесь **0 0 0 0** орнамент – изобразительное) иск<усство>;

2) о хронике как составной части кинопроцесса образного (худ<ожественного>) кинематографа (сугубо на началах и сейчас – в новом качестве – на концах первого тридцатилетия);

3) об органической связи этих видов на протяжении истории – есть ведь новый аспект – на новом материале в виде искусства – еще один «аватар»⁸⁸ формулы взаимодействия непосредственного и опосредствованного начала.

Их «конфликт» (с поправкой Энгельса из «Диалектики природы» struggle for life)⁸⁹; в основе выразительного движения («образ» выражения – «искажение» тела в процессе взаимодействия обоих начал); в основе образа произведения (как взаимодействия начал чувственного пралогического мышления и мышления логического;

и он же в основе:

непосредственного сколка с явления (*автоматического* «отпечатка») в хронике – во взаимодействии с опосредствованием («как взят *вырез* кадра», т.е. что взято из явления и как *сопоставлено* взятое, т.е. монтаж: *сознательный отбор* и сопоставление. В результате – процесс становления образа через взаимодействие обоих.

(В разных фазах развития – *emphase*⁹⁰ на разных точках процесса).

Кинематограф становится «третьим блоком» в общей системе.

Интересно, что на нем эта схема видна в историческом (конкретном) *становлении* от начал к нашему тридцатилетию – *в его стилистических видоизменениях.*

⁸⁶ Психология процессов художественного творчества /Отв. Ред. Б.С. Мейлах, Н.А. Хренов, Л.: Наука, 1980. С. 188-196. Подготовка текста и примечания Н.И. Клеймана.

⁸⁷ Что является тем же, привнесенным (*англ.*)

⁸⁸ Здесь: воплощение, ипостась (*англ.*)

⁸⁹ Борьба за существование (*англ.*)

⁹⁰ Акцент (*франц.*)

Так что и как подтверждение всей системы, и как снятие с нее «внеисторичности» (способной, якобы, быть «распознанной» под ней).

И вместе с тем еще и *трехчастная основа первого тома истории кино*:

1. Выразительный человек,
 2. Образ в искусстве.
 3. Искусство кинематографа.
- } **очень хорошо!**

Перед нами – практиками – необходимость в любых предлагаемых обстоятельствах сквозь любой характер представлять выразительное поведение людей и создавать (впечатляющие) выразительные образы произведений.

Выразительное – «разящее» – воздействующее.

Но воздействует только то, что протекает согласно природным законам.

(Это верно и для играющего актера, он действует только, если движения тела и движения души, демонстрируемые на сцене, протекают согласно законам человеческого поведения.)

И для образного *стро*я произведения, который должен быть сколком со строя того, как возникают и бытуют в нас образные представления, в которых стекаются наши чувства и мысли.

Отсюда необходимость знать, каковы же эти закономерности.

Материалистическая установка вместо мистического флера над явлениями выразительности и творчества.

Два этапа рассмотрения: выразительный человек и выразительное произведение (пих⁹¹ его «образ»).

Выразит <ельный> человек

По существу перед нами задача заставить человека *без физического основания* вести себя так, как если бы оно было налицо: тонуть без воды, спастись от пожара без огня, любить – в жизни, может быть, вовсе враждебную вам – девицу, умирать, оставаясь живым и т. д.

Как же это возможно?

Борьба школ техники актерского выразительного поведения – игры.

В начале революции отчеканиваются три линии.

Сейчас они не три линии, а три равных «хода» в одно и то же место.

А еще точнее – каждая по-своему и в свой момент входит в полный процесс.

Задача такая же, как... проглотить пилюлю.

И есть так же три способа это сделать.

1. Выпить ведро воды (фактически «промыть» пилюлю в себя).

2. Коснуться стаканом и каплей губ и языка (рефлекторно включить глотательное движение).

3. Разобраться в механизме движения и суметь его делать так же, как любое иное: кататься на коньках, держать смычок, играть на рояле трезвучие.

Опыт с эмбрионом.

Сжимает веко – скатываясь всей фигурой.

Т.е. целостная реакция в чистом виде при отсутствии передачи импульса в частное место.

Во взрослой системе *остается* «от ног», но с передачей толчка *через всю систему*.

У эмбриона нет еще противоречащей реакции.

⁹¹ Ядро (*лат.*)

Переход к форме.

До сих пор мы ничего специфического об искусстве не сказали: речь шла о реконструкции, воспроизведении факта – *поведения в определенных обстоятельствах*.

Мы определили «выразительным» – целесообразность расположения фигуры в процессе определенной деятельности.

Чем очищенное от случайного – тем выразительнее.

Тогда «читается» смысл действия – *содержание действия*.

Переходим теперь от действия человека к «общей картине» того, что происходит (условия, в которых и в силу которых он действует), и посмотрим, что здесь необходимо, чтобы тоже «читалось» содержание этой общей (динамической) картины.

«Отец Горио». Арест Вотрена.

Неправильное решение.

Правильное решение. Варианты все будут по одной формуле:

Круг и outsider⁹²

Кратко о стилях:

от натурализма	}	what they practically are ² ,
через реализм		а почему, когда какое —
к конструктивизму		обусловлено историей

² Что они есть практически (*англ.*).

(Совсем кратко Aussicht⁹³ ... в смежное).

И уже мерещится методика; переносное обозначение надо возвращать в его динамическое действие, лежащее в основе, – непереносное чтение⁹⁴.

«Привязанность» и шпик.

Для практического начала этого и достаточно. Но посмотрим глубже и обобщеннее.

По одному обстоятельству, что надо переносное для зрительной убедительности возвращать в непереносное, еще трудно сделать обобщение.

Поэтому поищем еще в конкретных примерах.

«Человек входит в дверь» в жизни и на сцене.

«Не читаемость» и «читаемость» этого поступка на сцене.

«Чтобы заметно войти в дверь, надо от нее сперва уйти, а потом двинуться сквозь нее».

Парадоксальность здесь кажущаяся.

(Показать: сыграть радостный выбег в дверь навстречу кому-то приехавшему за сценой).

Привести по другим областям:

как только реально-трудовое действие – неизбежно работает схема в целом;

попробуйте забить гвоздь без «отказа»,

попробуйте перепрыгнуть забор без «разбега».

⁹² Посторонний, не принадлежащий к данному кругу (*англ.*).

⁹³ Перспектива (*нем.*)

⁹⁴ Здесь еще не говорить: «чувственное», а # «зрительное». И «непереносное», а не «до-переносное», что скажем после разбора случая с отказом. (*Прим. С.М.Эйзенштейна*).

От этих *необходимых* переносится и на всякое чтение: карниз шкафа как «перенос» от утилитарного карниза дома. Шкаф – домик en petit!⁹⁵ Упразднение карниза на шкафу пошло вслед упразднению карниза в архитектуре! – Corbusier; без-карнизные дома. Другое решение крыш и перекрытий. И опять-таки переносно входит это в миниатюрный сколок с дома в виде шкафа. Первое («карниз») менее «логично», чем второе, но оба равно «отражены» в обработке своих верхов. Пока не появляется самостоятельное, а не «обезьянье» решение шкафа из собственных требований: шкаф... стенной раг excellence⁹⁶ (см. новые дома!)

В театральной технике.

XVII век у нас, Иоанн Грегори.

Япония традиций XVIII века. Кабуки. (Саданзи на Ханамити).

Китай вовсе древний – Мей Лань-фан.

Но и далеко за пределами театров в... тактике!

Ленин о шаге назад, чтобы лучше прыгнуть.

Цитату.

Что-то уж больно всеобъемлющее!

Давайте взглянемся в самую формулу: быт:

$A \rightleftharpoons B$

Искусство:

$C \rightleftharpoons B$

Чем является второе: не утверждением, а... отрицанием отрицания.

Т.е. процесс, представленный не «логически» уплотненно, а возвращенным в полный разворот процесса, т.е. так, как фактически происходит процесс.

По диалектической формуле, а не по формуле «бытовой логики». Энгельс («Социализм от утопии к науке») о «бытовой логике».

Движение по трехчленной формуле менее экономно, менее... рационально. Но только по затрате движения (актера). Ибо гораздо экономнее по затрате энергии читающего (зрителя).

Это же верно и для искусств.

Теперь мы наблюдали уже *два случая* из умения строить «читаемую выразительность» – форму.

Рискнем извлечь из них общее и посмотрим, не есть ли в нем секрет читаемой-воспринимаемой формы вообще⁹⁷.

Непереносное *предшествует* переносному.

Полный процесс – трехчленный $A—C—B$ unverdichtet⁹⁸ предшествует «уплотненному» двухчленному $A—B$.

⁹⁵ В миниатюре (*франц.*).

⁹⁶ Преимущественно (*франц.*).

⁹⁷ Пока не говорить «сопереживаемой» и «переживаемой» формы- образа. (*Прим. С.М. Эйзенштейна*).

⁹⁸ Неуплотненный (*нем.*).

Поэтому мы можем говорить, что в обоих случаях для получения читаемой формы нам приходилось наши «сюжеты» *пластически возвращать* на один этап вспять по общей лестнице развития мышления.

Отсюда возникает вопрос: может быть, здесь ключ к тайне формы вообще?

Возьмем ряд примеров и посмотрим, что мы делаем в художественном произведении.

Пока не говорить «сопереживаемой» и «переживаемой» формы-образа. (Прим. С.М. Эйзенштейна).

1). «Потемкин» и *pince-nez* врача. Сinekдоха. *Pars pro toto*.

Медвежий зуб – медведь – медвежья сила. Отметим: повышенный эмоциональный эффект при этом сравнительно с показом целого (Гоген о Тернере).

2). Интересно на сличении писательских вариантов: «Тарас в обозе», «*Es flogen die Gänse*»⁹⁹. «Понаехало гостей».

(*A noter*¹⁰⁰ в обоих случаях еще безликое «*Es*» и «понаехало» – нейтральное – недаром *genus neutrum!*)¹⁰¹.

Цитата из Энгельса (сперва движение, а потом, что именно движется).

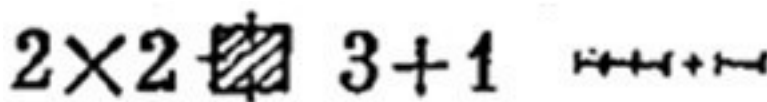
«Гости приехали» – «Понаехало гостей».

Повышенная поэтичность:

«*Die Gänse flogen. Es flogen die Gänse*».

3) $2 \times 2 \neq 3 + 4$ (Почему смешно, мы объясним в другой раз. Пока достаточно, что «доходит» и «действует»).

В чем секрет действенности – в подмене числовой абстракции нашего уровня геометрическими представлениями более ранней стадии развития.



Следы этого где угодно.

Сугубо у китайцев в математике.

У китайцев в практическом обиходе нет еще объективного представления о величинах и расстояниях – они неотделимы от субъективной активности «манипулирования» с конкретными предметами:

1) высота солдата указывается... без головы («солдатам голова не нужна», и не в смысле *jeu de mots*¹⁰², а фактически по роду занятий он «интересен» лишь по плечи);

2) расстояние до города указывается вдвое больше (ведь придется идти назад);

3) существует представление сто, но не как *сто единиц*; в разных районах Китая это 92,87 и даже 62 и 56! – т.е. просто *много*.

Три для них не два плюс единица, а принадлежность к другому клану, клану четных и нечетных: Ян и Инь,

Философически 12345678 важно как сплетение двух начал.

А осязательно – чистая геометрия.

Отсюда два «выделяет» из себя три.

Один «распадается» на два.

⁹⁹ Летели гуси (*нем.*).

¹⁰⁰ Заметить (*франц.*).

¹⁰¹ Средний род (*лат.*).

¹⁰² Игра слов (*франц.*)

Все четные одинаковы.

Все нечетные одинаковы.

Подобные пережитки, есть в любых языках – именно «других» языках, потому что узнаешь это не изучая язык (когда прямоходишь в стихию языка), а через ошибки иноземца при пользовании им другого языка.

Тиссэ говорит: «ему есть» (вместо «у него есть»), т.е. сохранился след представления о том, что «раз у него есть» – «ему» это досталось, ему надавали, etc.

Мексиканцы имеют одно общее выражение для «много» и «слишком много» (*mucho*) и по-английски говорят вместо «much» – «too mucho», etc.

Повышенная реакция – смех.

4) Из постановочной практики.

Развернутая ремарка: «Подходит».

Как это происходит.

У вас должен быть большой выбор частных наблюдений и изображений походов. «Режиссер играет за всех».

Сегодня вы – князь Василий с припрыгивающей походкой.

Завтра вы – Собакевич, наступающий на ноги.

Послезавтра – порхающая Тальони.

Или три хромых.

Мало того – какой-нибудь Ричард III в *разных* актах. Внутри актов в *разных состояниях*. Или Марецкая в «Воспитании чувств» в *разных* возрастах и т.д. и т.п.

И чтобы это сделать, вам нужно вместо ничего не говорящего режиссеру обобщенного «ходить» иметь бесконечный набор частных походов, откуда черпать опыт для каждого частного случая.

И, внезапно попав на театральную площадку, вы перестаете быть профессором, доктором и т.д. и «перестраиваетесь» на систему мышления кламатов (цитата из Леви-Брюля).

И каждое такое единичное явление походки дает вам (и зрителю) конкретно-чувственное ощущение живого единичного образа, а не отвлеченное «ходить».

Теперь сличим общие признаки по всем <четырем> примерам.

1) всех четырех случаях мы имели не только «снижение разряда мышления, но снижение в совершенно определенный разряд!

В тот разряд, где господствует *pars pro toto*; регистрируется движение прежде, чем осознается предмет; абстрактно-математические представления еще не отделены от конкретно-геометрических представлений; представления о частных случаях походки вместо представления-понятия «ходить».

Какая же это область?

Область чувственного мышления пралогики, как хотите назовите!

2) И во всех же случаях мы обнаружили повышенную *эффективность восприятия*, – то есть повышенный *чувственный эффект*.

Мы переводили каждый раз «логическую тезу» на язык чувственной речи, чувственного мышления и в результате обретали повышенный... чувственный эффект.

И дальше вы можете принять на веру то положение, что фондом языка формы (не люблю говорить: «формальных приемов») является весь фундус пралогического чувственного мышления.

И что нет ни одного явления формы, которое бы ни росло из этого фонда – не вытекало бы целиком из него.

Это факт.

Это необходимость.

Но, как говорится в математике: «необходимо, но не достаточно».

Возьмем последний пример с походками.

Точное ли и полное ли здесь воссоздание «кламатской ситуации»?

Точное ли и полное ли «обратное погружение» на эту стадию?

И да и нет.

Ибо не только погружение.

Все походки Марецкой вместе с тем едины в обобщении Марецкой как образа учительницы.

Как бы ни ходил Ричард III, он, однако, никогда не станет двигаться по Тальони, по Собакевичу или по князю Василию!

Так что не только россыпь, но и единство.

Или возьмем пример $2 \times 2 \neq 3 + 1$

Расскажите это человеку, который не дошел до уровня абстрактных числовых представлений, – т.е. не будет иметь одновременно с памятью (подсознательной – не формулируемой, но *действующей*) о прежних стадиях (память как возврат на эти стадии) – и полного сегодняшнего этапа развития сознания – и *ничего не получим*.

И отсюда мы, наконец, получаем формулу-вывод о том, что же происходит и что из себя представляет тот таинственный «образ», которым, как говорится, мыслит художник.

Диалектика художественного образа.

Национальное по форме и социалистическое по содержанию.

As such.

As high point of line¹⁰³

растение – кристалл

животное – растение

человек – животное

«бог» – человек.

What we are doing¹⁰⁴

Генералы плачут.

Всаживая «обратно» в стадию чувственного мышления оттормаживаем частичный контроль.

Заставляем верить (<метать> пращи во врагов, авось Чапаев переплывет), переживать и плакать.

Здесь изображение *равно* живому человеку.

Плоский экран! (ср. ворожба с проколом восковых статуэток врага. Горничная выкалывает глаза на фото неверного любовника).

Здесь часть работает за целое, etc.

History why in certain moments certain traits become leading¹⁰⁵. Par exemple¹⁰⁶, pars pro toto и XIX век – кульминация в импрессионизме – деградация и дезинтеграция в декадентстве. Where to we are plunging them back. To paradise¹⁰⁷. На стадию недифференцирующего мышления. На еще доклассовую стадию. And here in lies the fascination¹⁰⁸.

22 XI 1947

¹⁰³ Как таковое. Как высшая точка линии (англ.).

¹⁰⁴ Что мы делаем (англ.).

¹⁰⁵ Рассказ о том, почему в определенные моменты определенные черты начинают лидировать (англ.).

¹⁰⁶ Например (франц.).

¹⁰⁷ Куда мы их#зрителей#погружаем. В рай (англ.).

¹⁰⁸ И в этом заключается сила воздействия (англ.).

Экскурс по интонации – звуковому жесту. Интонация – основа мелодии <...>. Жест – основа произведений пластических искусств. Сочетание обоих – основа звукозрительного контрапункта. Соотношение и взаимосвязь внутри чувственно-сознательного действия – основа образа.

Образ мышления как единства чувственного и сознательного – прообраз образа произведения.