

РИТМ
ПРОСТРАНСТВО
и ВРЕМЯ

*в литературе
и искусстве*

АКАДЕМИЯ
НАУК
СССР

НАУЧНЫЙ СОВЕТ
ПО ИСТОРИИ
МИРОВОЙ КУЛЬТУРЫ

КОМИССИЯ
КОМПЛЕКСНОГО
ИЗУЧЕНИЯ
ХУДОЖЕСТВЕННОГО
ТВОРЧЕСТВА

РИТМ
ПРОСТРАНСТВО
и ВРЕМЯ
*в литературе
и искусстве*



ИЗДАТЕЛЬСТВО «НАУКА» · ЛЕНИНГРАДСКОЕ ОТДЕЛЕНИЕ · ЛЕНИНГРАД

1974

Редакционная коллегия:

Б. Ф. ЕГОРОВ (отв. редактор),

Б. С. МЕЙЛАХ, М. А. САПАРОВ

Б. С. Мейлах

ПРОБЛЕМЫ РИТМА, ПРОСТРАНСТВА И ВРЕМЕНИ В КОМПЛЕКСНОМ ИЗУЧЕНИИ ТВОРЧЕСТВА

Этот сборник, посвященный проблемам ритма, художественного пространства и времени, объединен идеей комплексного изучения художественного творчества.

Когда в 1963 г. в Ленинграде проходил всесоюзный симпозиум, впервые обсуждавший общие задачи комплексного изучения творчества, сама эта формулировка была новой и непривычной. Теперь она обрела права гражданства, а новое научное направление обосновано в ряде статей, сборников, докладов на конференциях и симпозиумах и имеет свой научно-организационный центр — постоянную Комиссию в составе Научного совета по истории мировой культуры Академии наук СССР.

Почему в нашем очередном труде в качестве предмета обсуждения выдвинуты именно проблемы ритма, художественного времени и пространства? Прежде всего, конечно, в силу актуальности этих проблем. Они принадлежат к фундаментальным не только в философии, но также в эстетике и в искусствознании. Изменение представлений о времени и пространстве всегда было связано с прогрессом познания, его развитием. Открытие неевклидовой геометрии, теория относительности — все это отражало общие сдвиги и перемены в человеческом мышлении и находило отклик в эволюции художественного мышления. Проблемы эти возникают также при изучении творческого процесса и структуры произведений искусства. Однако статьи, посвященные проблемам художественного времени и пространства, немногочисленны. И хотя литературоведы и искусствоведы касаются этих вопросов по тому или иному поводу, постановки их в совокупности еще не было, и настоящий сборник является началом их разработки на различных уровнях, средствами различных областей знания и на материале различных видов искусства.

Особенность сборника заключается в трактовке ритма, художественного времени и пространства как проблем взаимосвязанных, вопреки мнению тех исследователей, которые полагают, что

каждая из этих категорий является автономной, независимой и что оснований для их комплексного изучения нет.

С нашей точки зрения связь этих проблем вытекает из самой трактовки ритма как чередования во времени определенных единиц, как расположения и последовательности пространственных форм, а также из понимания пространственно-временного континуума.

Позиция противников изучения этих проблем в единстве имеет долгую традицию противопоставления пространственных искусств временным. Разумеется, видовые различия между временными и пространственными искусствами существуют в самой их структуре, однако их противопоставление не является безусловным и в значительной степени сглаживается в самой практике творчества и восприятия. Если ошибались теоретики, стиравшие специфические особенности, свойственные каждому из этих видов искусства, то не менее ошибочны и построения других теоретиков, считавших границы между ними абсолютными. По-видимому, не так уж неправ Р. Шуман, который уверял, что эстетика одного искусства — это и эстетика другого искусства и только средства выражения и материал различны.¹ В самом деле, музыка, например, относится к временным искусствам, но пространственные представления создаются динамикой звучания, его высокими и низкими точками, мелодическим рисунком, многоголосием. Следовательно, нельзя не признать весьма платким безоговорочное деление искусств на пространственные и временные.

Взаимосвязь способностей творчества и восприятия позволяет в какой-то степени преодолевать ограничения, которые накладывает специфика средств того или иного вида искусства. Г. Берлиоз более 130 лет тому назад заметил, что композитор, обращаясь только к нашему слуху, может вызвать у нас такие ощущения, которые в реальной действительности возникают не иначе, как при посредстве остальных органов чувств.² Речь идет не о звукоподражании, не о внешней изобразительности, а об универсальности художественного познания, даже в случаях, когда действуют лишь некоторые из всего регистра чувств. Много позже наука экспериментальным путем объяснила механизм синестезии, благодаря которой живопись, скажем, может изображать состояние звукового покоя (как, например, в картине И. И. Левитана «Тишина») или воспроизводить ощущения, вызываемые музыкой. П. Гоген не музыкант, но как характерны в его суждениях о живописи аналогии между музыкой и искусством пространственно-цветовых соотношений. В пачно А. Матисса «Музыка» нас поражает не само по себе изображение игры на музыкальных инструментах, а напряженность музыкальной атмос-

¹ Р. Шуман. Избранные статьи о музыке. М., «Музгиз», 1956, стр. 273.

² Г. Берлиоз. Избранные статьи. М., «Музгиз», 1956, стр. 96.

сферы, выраженной в ритме пространственного расположения человеческих фигур и в цветовых контрастах. Матисс, тонко ощущавший взаимосвязи музыки и живописи, уподоблял живописное изображение гармоническому звучанию. Что касается поэзии, то давно уже перестало быть условным определение пейзажей как «живописи словом». В самом деле, разве не воссоздаются в нашем сознании живописно-пластические образы, когда мы читаем у А. А. Фета:

Повиснул дождь, как легкий дым. . .

или у Ф. И. Тютчева:

Зеленеющие нивы
Зеленее под грозой.

На этом же принципе всеобщей связи органов чувств (анализаторов) основана, в конечном счете, возможность замыслов, рассчитанных на возбуждение пространственных представлений средствами музыки. Примеров этому множество — среди них «Ночь в Мадриде» М. И. Глинки, «Картички с выставкой» М. П. Мусоргского, «Эстампы» К. Дебюсси, «Вышеград» Б. Сметаны. . . Все это говорит о том, что взаимосвязь времени и пространства претворяется и в процессах создания произведений искусства, и в их восприятии. Тем более об этой связи можно говорить и по отношению к ритму, если, конечно, понимать ритм широко, как один из структурных, формообразующих принципов творчества.

Объединение в ходе теоретических исследований проблем ритма, художественного времени и пространства открывает широкие возможности для комплексного подхода к ним на материале различных видов искусства и средствами различных научных дисциплин. В процессе выработки верного понимания этих проблем очень важным является их философское обоснование. С другой стороны, весьма существенны такие вопросы, как механизмы восприятия времени и пространства, их психофизиологическая, естественнонаучная основа. Эти вопросы представляют большой интерес, как об этом можно судить по их обсуждению на XVIII международном конгрессе психологов в Москве.

Фундаментальной проблемой, объединяющей все без исключения аспекты исследования художественного творчества, является проблема «искусство и действительность». В эстетике она разработана обстоятельно. Однако исследование отношений искусства и действительности оказывается необычайно сложным в применении к темам этого сборника. В непосредственной практике творчества сложность заключается и в очень тонкой координации объективных и субъективных сторон отражения жизни, и в бесконечном разнообразии изобразительных средств. Было бы го-

раздо проще свести ритм, время и пространство к прямой зеркальности их отражения в искусстве. Такие упрощения встречаются нередко. Но, как мы знаем, сознание человека не только отражает мир, оно содействует его творческому преобразованию. Например, феномен ритма, казалось бы, поддается совершенно точной объективизации и изучению даже с помощью статистических методов. Однако понимание природы и функций ритма невозможно в отрыве от проблемы отношения объекта и субъекта творчества, объективного мира и внутреннего мира художника. Разумеется, источник ритмических закономерностей — в самой действительности. Но при этом восприятие художником мира окрашивается индивидуальным своеобразием. Отсюда и своеобразие «ритмического фонда» творческой личности. Разнообразие ритмов, их варибельность в творчестве зависят, по-видимому, не только от степени одаренности, но и от психофизиологических особенностей субъекта творчества. Есть данные о том, что расширение диапазона впечатлений, активная, деятельная жизнь обогащают индивидуальный «ритмический фонд». Когда же ритмическая изощренность сводится только к виртуозности, ритм лишается своих многообразных функций (как это часто случалось, например, в творчестве К. Бальмонта, о котором М. Цветаева сказала, что он вызвал «демона поэзии», но с ним не совладал).

Итак, можно говорить о пересечении объективного и субъективного и по отношению к ритмике творчества. Конечно, при этом приходится напоминать о неверных субъективно-идеалистических трактовках ритма (так же как времени и пространства). Одновременно нельзя не считаться с признаниями А. Блока о восприятии не только событий, но и людей в контексте какого-то определенного присутщего им ритма, как нельзя игнорировать и признание В. Маяковского о том, что начало созревания поэтического замысла — это возникновение, как он говорил, бессловесного «гула-ритма».

Со многими загадочными и парадоксальными явлениями мы встречаемся, изучая процессы творчества. Мы можем и сегодня повторить слова Ф.-В. Шеллинга о том, что «ритм принадлежит к удивительнейшим тайнам природы и искусства».³ По существу нет удовлетворительного определения, что такое ритм. Известный музыковед К. Закс во вступительной главе своей книги «Ритм и темп» отмечает, что имеется около пятидесяти общих определений ритма. Нет и удовлетворительной классификации ритмов.

Ритм считается важнейшим организующим фактором стиха, но есть немало свидетельств тому, что поэты, приступая к творческой работе, зачастую совершенно не думают о метре и ритме как специальной задаче. Пожалуй, самое решительное утвержде-

³ Ф.-В. Шеллинг. Философия искусства. М., изд-во «Мысль», 1966, стр. 196.

ние такого рода принадлежит И.-В. Гёте. Вот его слова: «Размер проистекает из поэтического настроения, как бы бессознательно. Но если, сочиняя стихотворение, начнешь думать о размере, то сойдешь с ума и, конечно, не напишешь ничего путного».⁴ Правда, такие признания нельзя абсолютизировать. В рукописях А. С. Пушкина хотя и редко, но все же встречаются метрические схемы, а в автографах В. А. Жуковского они мелькают довольно часто. Но в общем из самонаблюдений различных поэтов можно заключить, что в работе над стихом метр и ритм возникают сами собой, естественно, как компоненты творческого процесса, определяясь общим замыслом. Неясен, однако, механизм автоматического отсчета ритма. В какой-то степени, может быть, прояснят эту загадку физиологи и биофизики, изучающие так называемые «биологические часы» и проблемы физиологии ритма.

Но больше всего нас, литературоведов, искусствоведов, интересует такой вопрос: что же обуславливает художественную функцию ритма? При каких условиях ритм, это универсальное явление в природе и человеческой жизни, приобретает эстетическое качество, становится эстетической категорией? В поисках ответа на этот вопрос приходится отрешиться от понимания ритма только как чередования во времени соизмеримых единиц, ибо такое понимание касается количественных соотношений.

Предстоит и изучение ритма как органического элемента, который подчинен общей задаче творческого, образного отражения жизни. Ритм служит многообразным целям — и композиционной структуре произведения, и усилению эмоционального и изобразительного эффекта; он является также и своеобразным аккомпанементом. Корреляция ритма с изображением того или иного явления усиливает эстетическую оценку изображения. Насколько глубока эта корреляция, эти родственные связи между ритмами жизни и ритмами в искусстве, можно судить, например, по наблюдениям, которые содержатся в широко известной статье С. М. Эйзенштейна «Неравнодушная природа»⁵ и которые явились зародышем его монтажно-контрапунктичного принципа.

Хотелось бы обратить внимание еще на одну важную задачу. Конечно, можно и необходимо изучать в отдельности и ритм произведения, и выраженные в нем пространственно-временные отношения. В ходе исследования можно выделить эти аспекты из целостного художественного организма. Но при этом мы не можем забывать, что главная задача комплексного изучения — понять все элементы творчества в целостной структуре произведения. Только тогда мы сможем включить вопросы ритма, времени, пространства в освещение таких генеральных проблем, как

⁴ И.-В. Эккерман. Разговоры с Гете. Л., изд-во «Academia», 1934, стр. 446.

⁵ С. М. Эйзенштейн. Избранные произведения в 6-ти томах, т. III. М., изд-во «Искусство», 1964.

системность искусства и типы художественного мышления. Только тогда анализ многих творческих индивидуальностей позволит одновременно построить определенную типологию. Только тогда можно будет связать творческие решения проблем времени и пространства с определенными художественными направлениями, стилями. Задача воссоздания картины эволюции пространственно-временных отношений в искусстве в связи с эволюцией художественного мышления трудна. Сегодня ее можно только сформулировать. Может быть, наиболее изучена в этом отношении поэтика классицизма, но все-таки и здесь скорее в области теории, чем творческой практики, весьма противоречивой. В самом деле: с одной стороны, в классицизме сказался удушающий принцип «трех единств», но, с другой, в нем можно отметить такие явления, как драматургия П. Корнеля, который в «Сиде» в рамках 24 часов сумел сказать о событиях четырехмесячной длительности.

Большого внимания заслуживает переворот, который совершил романтизм в трактовке интересующих нас проблем. До сих пор романтизм вообще рассматривается преимущественно лишь как этап на пути к реализму, т. е. как нечто весьма ограниченное в своей самостоятельной ценности. Но ведь именно романтизм смело снял многочисленные ограничения свободы художника, утвердив его право на всевозможные способы воплощения времени и пространства. Были разрушены средостения между прошлым, настоящим и будущим, открыты пути для изображения героя в любых обстоятельствах времени и места, установлены практически неограниченные хронология и пространственные перемещения. Романтизм утвердил новые способы, если так можно выразиться, субъективной интерпретации эмпирического времени и эмпирического пространства.

В искусстве реалистическом интерпретация этих проблем была освобождена от крайностей романтизма и тем более его субъективно-мистической ветви. Но завоевания романтизма в целом прочно вошли в новую реалистическую систему. Пространственно-временные представления, сохраняя свою объективную основу, становятся не только средством передачи мыслей, чувств и переживаний героев и автора, но и служат образному обобщению сложнейших процессов действительности. Так, в русской литературе еще Пушкиным были открыты возможности разнообразных операций со временем, поэтические способы «останавливать» время, «растягивать» время, способы микроанализа быстротекущих переживаний, прихотливого сочетания временных пластов и временных планов — все это во имя художественного познания жизни и воплощения внутреннего мира, тонких душевных движений.

Эмоционально-эстетическое разнообразие пространственно-временных отношений нашло свое дальнейшее развитие в русской

классике XIX—начала XX в. Здесь целый этап составило творчество А. П. Чехова с его богатством художественных пространственно-временных вариаций, восхищавших Э. Хемингуэя. Новые решения этой творческой проблемы были найдены Чеховым в процессе работы над повестью «Степь». Вариационная гибкость образа степного пространства позволила достигнуть изумительной ритмической многослойности повествования и необыкновенно динамичной смены эмоциональных состояний. В этой повести ритм то убыстряется, то как бы застывает, и порой не только земля кажется окаменевшей, но и время остановившимся. Все это подчинено раскрытию дисгармонии современной действительности и вместе с тем извечного стремления человека к гармонии.

Можно привести немало примеров, подтверждающих, что изменение принципов творческого воплощения пространственно-временных отношений связано, как правило, с идейно-художественной эволюцией художника. Показательна с этой точки зрения поэзия А. Блока. В цикле стихов о Прекрасной Даме пространственно-временные представления не имеют прямой связи с действительностью (таковы понятия «страна», «дорога», смена времен года и другие символы). Позже в ряде его стихов возникает реальность пространства и времени, пропущенная сквозь призму индивидуального восприятия. Это относится к лирически окрашенному образу города, который создается лаконичными деталями точечного, линейного и объемного пространства (как, например, в стихотворении «Ночь, улица, фонарь, аптека...»).

Показательно с этой же точки зрения сопоставление ранней и поздней поэзии Б. Пастернака. Если в ранний период в ней столь часто проявлялась парадоксальность пространственно-временных представлений, возникавших на основе запутанных субъективистских ассоциаций, то в его стихах позднего периода эти представления часто строятся уже на реальной основе: бытовое пространство дано в конкретных границах исторического времени.

Иной тип парадоксальности, чем у раннего Пастернака, мы видим в поэзии раннего В. Маяковского, где так называемые «перевернутые» пространственные представления остаются в пределах реальных ассоциаций и особая парадоксальность усиливает остроту восприятия обыденного, примелькавшегося, — например, образ города в стихотворении «Утро»:

Угрюмый дождь скосил глаза.
А за
решеткой
четкой
железной мысли проводов —
перина.
И па
нее
встающих звезд
легко оперлись ноги.

В зрелом периоде творчества Маяковский связывал пространственно-временные отношения с самыми разнообразными сюжетами — от всемирно-исторических, глобальных до интимно-лирических.

* * *

Круг вопросов, связанных с ритмом и пространственно-временными представлениями в искусстве, настолько широк и многообразен, что для его изучения необходима совместная деятельность специалистов различных областей науки — гуманитарных и естественно-математических. На этой основе и организован авторский коллектив сборника. Хотя в нем представлены не все дисциплины, которые могли бы быть привлечены к разработке избранной нами проблематики, будем надеяться, что он все же сыграет определенную роль в комплексном исследовании художественного творчества.

В первом разделе сборника помещены статьи, посвященные общим проблемам изучения ритма, пространства, времени, во втором — этим же проблемам, связанным с отдельными видами художественного творчества: литературой (прозой и поэзией), театром, архитектурой, музыкой, кинематографией. Третий раздел содержит статьи, затрагивающие некоторые из этих же тем в аспектах естественно-математических наук.

Непосредственное участие в подготовке этого сборника к печати принимала научный сотрудник Комиссии комплексного изучения художественного творчества А. Р. Куник.

I

*Р. А. Зобов,
А. М. Мостепаненко*

О ТИПОЛОГИИ ПРОСТРАНСТВЕННО-ВРЕМЕННЫХ ОТНОШЕНИЙ В СФЕРЕ ИСКУССТВА

Существование эстетических предметов несомненно имеет свои особенности по сравнению с бытием обычных окружающих нас объектов. Чтобы определить особый статус произведения искусства как эстетического объекта, попытаемся ответить на вопросы: какой тип и способ существования присущ произведению искусства? что позволяет ему выделяться из остальных предметов нашего опыта и служить источником эстетического переживания?

Для этого необходимо обратиться к понятиям перцептуального и концептуального времени и пространства, без которых невозможен строгий современный анализ пространственно-временной проблематики.¹ Если реальное время и пространство определяет сосуществование и смену состояний реально существующих объектов и процессов, то концептуальное пространство и время представляет собой некоторую абстрактную хроногеометрическую модель, служащую для упорядочения идеализированных событий. Это фактически отражение реального пространства и времени на уровне понятий (концептов), имеющих одинаковый смысл для всех людей. Что же касается перцептуального пространства и времени, являющегося важнейшим объектом нашего последующего рассмотрения, то оно есть условие сосуществования и смены человеческих ощущений и других психических актов субъекта.

Начало концепции перцептуального пространства и времени было положено, по сути дела, еще И. Кантом, рассматривавшим время и пространство как априорные формы чувственного созерцания. Кант обосновал положение о том, что предпосылкой любого нашего опыта является способность индивида упорядочивать свои ощущения в двух планах (в плане сосуществования и смены) всегда в одном и том же пространственном и временном

¹ А. М. Мостепаненко. Проблема универсальности основных свойств пространства и времени. Л., изд-во «Наука», 1969, §§ 2, 3.

фоне. Именно благодаря этой способности субъект имеет дело не с сырым и хаотическим материалом ощущений, а со строго упорядоченными восприятиями и целостными объектами.

Ошибкой Канта было то, что он абсолютизировал пространство и время восприятия, действительно присущие субъекту, и отрицал существование реальных времени и пространства (ибо «вещи в себе», согласно Канту, непространственны и невременны). Кроме того, кантовское положение об априорности пространства и времени восприятия также нуждается в некотором уточнении. Как показывают факты психологии, перцептуальное время и пространство формируются как в оптогенезе, так и филогенезе, так что их можно считать лишь относительно априорными.

Впервые в истории философии четкое разграничение перцептуального и реального пространства и времени было проведено в работах Б. Рассела, хотя отдельные соображения по данному вопросу встречались и у других авторов; теперь это разграничение вошло в философскую литературу.² Оно принимается современными психологами, изучающими проблему восприятия пространства и времени индивидуумом.³ Важной психофизиологической проблемой, тесно связанной с гносеологией, является вопрос о механизмах восприятия пространства и времени и о степени соответствия свойств реального и перцептуального времени и пространства друг другу. По-видимому, перцептуальное время и пространство формируется посредством осуществляющейся в мозгу человека (и высших животных) корреляции между феноменологическими пространствами и временами, связанными с отдельными органами чувств и сенсорными механизмами (зрение, слух, осязание, моторно-кинестетические механизмы и т. д.). Так, например, в перцептуальное пространство несомненно вносятся

² В. Вундт. Пространство и время. В кн.: Новые идеи в математике. Сб. 2. Пространство и время. I. СПб., изд-во «Образование», 1913; Б. Рассел. 1) Проблемы философии. СПб., 1914; 2) Человеческое познание. Его сфера и границы. М., ИЛ, 1957, стр. 242, 256—257; Дж. Уитроу. Естественная философия времени. М., изд-во «Прогресс», 1964; А. Грюнбаум. Философские проблемы пространства и времени. М., изд-во «Прогресс», 1969; S. Alexander. Space, Time and Deity, vol. I. London, 1927, p. 93; L. du Noüy. Biological Time. New York, 1936; J. Jeans. Physics and Philosophy. New York, 1945, p. 45; M. Janner. Concepts of Space. Cambridge, 1954; T. Pasto. The Space-Frame Experience in Art. New York, 1964; K. Kanneiesser. Raum, Zeit, Unendlichkeit. Berlin, 1966; G. Collier. Form, Space and Vision. New Jersey, 1967.

³ Труды II научного совещания по проблемам восприятия пространства и времени. Л., 1961; Восприятие пространства и времени. Л., изд-во «Наука», 1969; В. П. Зинченко, Н. Ю. Вергилес. Формирование зрительного образа. М., 1969; Ed.-Ch. Tolman. Purposive Behavior in Animals and Men. New York, 1932; K. Lewin. Principles of Topological Psychology. New York, 1936; I. Smythies. On the Space and Time of Image. «British Journal for the Philosophy of Science», 1958, vol. IX, № 33.

свой вклад визуальное, тактильное, моторно-кинетическое пространство, слуховое пространство, связанное со стереоэффектом поля слуховых восприятий, и т. д. Однако в конечном счете, несмотря на большую важность некоторых из этих компонентов (прежде всего, конечно, зрительных), мы имеем дело с единым перцептуальным пространством, в определенной мере сопоставимым с единым реальным (физическим) пространством макромира. То же самое относится и ко времени.

Действительно, перцептуальное время формируется посредством особой корреляции слуховых, зрительных, мышечных и других ощущений субъекта. Однако в формировании перцептуального времени решающую роль, по-видимому, играют уже не внешние, а внутренние биологические ритмы организма (биологические часы).⁴ Это обстоятельство приводит к тому, что если перцептуальное пространство является по преимуществу условием внешнего опыта субъекта, то перцептуальное время является условием как внешнего, так и внутреннего опыта (Кант) и в связи с этим обладает как бы большей субъективностью, чем пространство. Поэтому и возникают известные парадоксы перцептуальной длительности (в зависимости от состояния организма меняется психологическое чувство времени), которые являются гораздо более существенными, чем чисто пространственные (геометрические) иллюзии.

Субъективный характер перцептуального пространства и времени заставляет познающего субъекта искать более адекватные формы для отображения реального времени и пространства, которые имели бы более общезначимый характер. Такими формами и явились концептуальные пространства и времена. Типичным примером концептуальных пространств являются идеальные геометрические структуры (эвклидово, неэвклидово, n -мерное, бесконечно-мерное и т. д. пространства). Обычное трехмерное пространство эвклидовой геометрии — это всего лишь одно из бесконечного множества концептуальных пространств современной математики. Если же пространства получают соответствующую физическую интерпретацию, они становятся средствами упорядочения любых идеализированных событий данной отрасли науки или теории, имеющими объективное значение и строго научный характер. Более сложной является проблема концептуального времени. До появления теории относительности вообще не существовало специальной науки о времени, подобной науке о пространстве (геометрии). Но сейчас это положение в корне изменилось. В теории относительности пространство и время оказались неразрывно взаимосвязанными и должны рассматриваться в рамках единой науки — физической хроногеометрии.

⁴ См. сб.: Биологические часы. М., изд-во «Мир», 1964.

Можно думать, что перцептуальное и концептуальное пространство и время находятся в отношении своеобразной дополнителности друг к другу. При этом под дополнителностью понимается взаимоисключение интуитивного восприятия (например, художественного образа, локализованного, как будет показано ниже, в перцептуальном пространстве и времени) и модельного отображения объекта на уровне концептуального пространства и времени. Этот механизм дополнителности чем-то напоминает отмеченную Н. Бором дополнителность интроспекции (логический уровень) и психологического состояния субъекта.⁵ Действительно, как правило, восприятие временных отношений на уровне перцептуального пространства и времени исключает восприятие таких на уровне концептуального пространства и времени. В искусстве, особенно в литературе, можно встретить множество примеров взаимоисключения временных восприятий на уровне перцептуального и концептуального пространства и времени («Одиссея» Гомера, «Макбет», «Отелло» и другие трагедии В. Шекспира).

Можно даже поставить проблему специфики эстетического познания на уровне концептуального и перцептуального пространства и времени. В случае концептуального пространства и времени такое познание в основном является логическим, тогда как в случае перцептуального пространства и времени оно носит явно выраженный интуитивный характер. Вполне возможно, что вообще характер процесса человеческого познания находится в прямой зависимости от тех пространственно-временных отношений, в рамках которых этот процесс осуществляется. От явления к сущности ведут разные пути, и каждый из них определяется способом познания, т. е. в конечном счете зависит от специфики пространственно-временных отношений.

Теперь мы можем перейти к поставленным выше вопросам о специфике эстетических предметов, а также о характере и способе их существования. Основным тезисом данной работы является утверждение, что произведение искусства — это особый тип реальности, существующий в отличие от других типов реальности в виде трех слоев или сфер, каждая из которых локализована в пространстве и времени особого типа. В реальном (физическом) пространстве и времени оно представляет собой обычный материальный объект, вещь наряду с другими вещами; в концептуальном — выступает в виде некоторой модели определенного класса реальных или мыслимых ситуаций и, наконец, в перцептуальном — в форме художественного образа.

⁵ Н. Бор. «Атомная физика и человеческое познание. М., ИЛ, 1961, стр. 38. См. также: А. Мауер-Абих. The Principle of Complementarity in Biology. «Acta Biotheoretica», vol. XI, part 11. Leiden, 1955; E. W. Sinnott. The Biological Basis of Communication. «Journal of Communication», 1961, vol. 11, № 4.

В реальном пространстве и времени произведение искусства существует как обычный физический объект, как некоторая «вещь в себе» (как существует, например, книга в виде определенной совокупности материальных знаков на бумаге, картина — в форме чередования мазков краски на холсте, музыкальное произведение — как партитура или система звуковых волн и т. п.). Именно так выглядело бы наше произведение искусства для представителей качественно иной по сравнению с нашей цивилизации.

Модельное отображение вне нас существующей реальности, осуществляемое на уровне концептуального пространства и времени, в случае произведения искусства выступает как объективированный фон художественных событий. Так, например, фабула романа разворачивается, как правило, в концептуальном пространстве и времени, построенном романистом. Однако моделирование внешней реальности есть лишь способ выразить конкретный художественный образ, который никогда не локализуется в концептуальном пространстве и времени.

Художественный образ, представляющий собой основное содержание всякого произведения искусства, может быть реализован только в рамках перцептуального пространства и времени (лучше сказать, перцептуального пространства-времени) субъекта, создающего или воспринимающего художественное произведение. Надо отметить, что в перцептуальном пространстве-времени индивидуума локализуются не только ощущения и восприятия, но также и представления, фантазии, настроения, включая образы сновидений, несущие, однако, вполне определенную символическую нагрузку. Художественный образ часто связан с изображением внешней реальности лишь опосредованно. Это его свойство коренится в природе перцептуального пространства-времени, о чем будет сказано ниже.

Следствием такой трактовки художественного образа является то, что художник всегда должен считаться в своем творчестве с парадоксами перцептуального пространства-времени и с его особенностями, обусловленными прежде всего наличием эмоционального фактора.

Теперь рассмотрим подробнее, каким образом указанная выше трехслойная структура художественного произведения проявляется в различных видах искусства. Так, скажем, произведение живописи как физический объект в физическом пространстве представляет собой, по сути дела, двумерное образование. Это соответствующим образом сгруппированный набор цветowych пятен на куске холста, который сам по себе еще не представляет эстетического объекта. Картина как физический объект подвергается воздействию обычного физического времени: краски со временем блекнут, трескаются, тускнеют, холст ветшает и т. п. Характер цветowych пятен и их группировка могут иногда претен-

довать на отображение каких-то событий и ситуаций внешней реальности. Может иметь место и определенное изоморфное соответствие лиц, вещей и событий, изображенных на полотне, их реальным прототипам. Можно сказать, что изображенные события упорядочены в трехмерном пространстве (концептуальном), подобно тому как на объемном чертеже объект изображается протяженным вдоль трех геометрических координатных осей. Что же касается концептуального времени, то оно в случае картины обычно вообще лишено длительности, — в самом деле, художником изображается как бы временной срез реальности, «оставившееся мгновение».

Очевидно, однако, что модель реальности в концептуальном пространстве и времени не является самоцелью; действительно, хорошая фотография дала бы гораздо большую степень изоморфизма. Более важным является то образование, которое возникает в процессе (и в его результате) созерцания картины в нашем перцептуальном пространстве-времени. Очевидно, что это образование, вообще говоря, не является статичным: оно синтезируется из комплекса впечатлений, возникающих при рассмотрении картины с разных точек зрения, из сменяющихся психических состояний перцепиента, его ассоциаций, представлений, фантазий и т. д. Статичный прототип (картина) служит лишь своеобразным толчком для начала работы интуиции, приводящим в действие механизм воображения. Итак, возникает особый феномен, длящийся в перцептуальном времени и локализованный в перцептуальном пространстве, в который входят не только ощущения субъекта, но и его представления, ассоциации, настроения и т. д., т. е. то «интуитивное ядро», которое обычно и называют художественным образом.

Аналогичная ситуация имеет место и в случае скульптуры, за тем лишь исключением, что здесь свойства концептуального пространства и пространства реального становятся более близкими друг другу и в предельном случае сливаются воедино. В случае же архитектуры изобразительный (модельный) момент вообще отходит на задний план, но зато появляется новый — функциональный.

Иногда можно встретить утверждение, что живопись, скульптура и архитектура — это чисто пространственные искусства, так как в них отсутствует временной, динамический аспект. Это верно, если рассматривать произведения перечисленных видов искусства как объекты, локализованные в концептуальном пространстве. Но если при этом учесть отмеченное выше обстоятельство, что художественный образ во всех этих случаях, строго говоря, не является статичным, то указанная характеристика становится слишком грубой и ограниченной.

Чтобы закончить с этими видами искусства, отметим, что в перцептуальное пространство, в котором локализованы их эсте-

тические объекты, основной вклад, очевидно, вносит зрительное пространство, хотя для скульптуры и архитектуры имеют определенное значение и тактильное, а возможно, и моторно-кинестетическое пространства.

Теперь перейдем к литературе. В литературном произведении несравненно легче различать эстетический предмет и физическую вещь, ибо (разве что исключая драматургию) эта вещь (книга) есть просто знаковая система, не имеющая соответствующей реализации. Концептуальное пространство и время литературного произведения отображает то историческое пространство и время, в котором протекают изображенные в книге события, а отнюдь не то время и пространство, в котором локализована данная книга как физический объект и в котором она стареет.⁶ Вообще говоря, эти концептуальные пространства и времена могут иметь самые разнообразные свойства, значительно отличающиеся от обычных, — для этого достаточно обратиться к современной фантастической литературе. Ф. Брэдли даже рассматривал многообразие времен романов, отличающихся от времени нашей обычной реальности, как обоснование множественности особых временных серий, не пересекающихся друг с другом.⁷ Заметим, что в отличие от живописи концептуальное время литературного произведения отнюдь не ограничено одним мгновением: оно длится, имеет свою протяженность и структуру.

Однако, как уже говорилось выше, литературное художественное произведение отличается, например, от исторической хроники тем, что его сущность составляют не фабула, не факты и события, моделирующие реальную или воображаемую ситуацию, а тот особый художественный образ, который обычно лежит в подтексте и локализован исключительно в перцептуальном времени и пространстве. Перцептуальное пространство-время, которое в данном случае имеется в виду, это прежде всего пространство-время представления и воображения и — уже во вторую очередь — визуальное пространство-время. Именно в перцептуальном пространстве-времени локализовано то ядро, которое является специфичным как раз для данного романа и ни для какого другого (если, конечно, он является истинным произведением искусства). Все сказанное особенно четко проявляется в сфере поэзии, в которой модельная сторона играет несравненно меньшую роль, чем, скажем, в прозе, и в которой художественный образ более непо-

⁶ Ю. М. Лотман. Проблемы художественного пространства в прозе Гоголя. «Ученые записки Тартуского гос. университета», 1968, вып. 209; Д. С. Лихачев. Поэтика древнерусской литературы. Изд. 2-е. Л., изд-во «Художественная литература», 1971.

⁷ F. Bradley. Appearance and Reality. London, 1893. См. также: J. Pouillon. Temps et Roman. Paris, 1946; S. Müller. Die Bedeutung der Zeit in der Erzählkunst. Bonn, 1947; A. Mendilow. Time and the Novel. London, 1952.

средственно возникает из ритмического сочетания соответствующих слов и звучаний.

Наиболее своеобразным видом искусства является, конечно, музыка, которая не отягощена в такой степени функциональным аспектом, как архитектура, в определенной мере свободна от отражения внешней реальности и вместе с тем наиболее динамична и поэтому наиболее непосредственно слита с душевной жизнью субъекта. Музыкальное произведение, рассматриваемое как физический объект, представляет собой динамическую систему звуковых волн, распространяющихся в физическом пространстве. Однако любое исполнение — это всегда лишь несовершенное модельное воспроизведение замысла композитора. Идеальным можно считать такое исполнение, в котором отклонение от идеального образца, с одной стороны, несущественно, а с другой, будит мысль слушателя, направляя ее соответствующим образом, т. е. в сторону заполнения неизбежных пробелов собственной творческой фантазией. Если для живописи, видимо, вообще не существует концептуального времени, то в том же смысле для музыки не существует концептуального пространства. Психические состояния субъекта и нюансы его душевной жизни сменяются во времени, но, казалось бы, вовсе не имеют пространственной протяженности. Вопрос о локализации психики субъекта в пространстве до сих пор не может считаться решенным. Несомненно, однако, что имеется нечто рациональное в утверждении некоторых философов, начиная с Платона, что духовная жизнь длится во времени, но не локализуется в пространстве. Поэтому музыка как один из видов искусства, наиболее близкий к стихии психической, духовной жизни субъекта, неизбежно должна быть по преимуществу искусством временным. Однако не более чем «по преимуществу». Действительно, когда мы переходим от концептуального пространства и времени к пространству и времени перцептуальному, то наряду с временным существенное значение приобретает и чисто пространственный аспект — аспект пространственного воображения и представления, а подчас и чисто зрительный аспект, как например в случае некоторых произведений К. Дебюсси.

Вообще следовало бы сказать, что термины «пространственные» и «временные» применительно к отдельным видам искусства (Аристотель, Г.-Э. Лессинг, Р. Ингарден и др.)⁸ применимы только в смысле концептуального пространства-времени, но, видимо, являются нестрогими по отношению к перцептуальному пространству-времени.

⁸ Г.-Э. Лессинг. Лаокоон, или О границах живописи и поэзии. М., ГИХЛ, 1957; Р. Ингарден. Исследования по эстетике. М., ИЛ, 1962; G. Raymond. The Essentials of Aesthetics in Music, Poetry, Painting, Sculpture and Architecture. New York, 1909; W. Bull. Time, Tense and the Verb. New York, 1960.

Таким образом, в случае всех перечисленных выше видов искусства обнаруживается их трехслойная природа и особо важное значение перцептуального пространства-времени для выявления специфики художественного произведения и природы художественного образа.

Конечно, перцептуальное пространство-время в любом случае является в той или иной степени определенным отражением реального пространства-времени. Однако нас прежде всего будет интересовать факт относительной самостоятельности перцептуального пространства-времени. Последнее, естественно, имеет свои специфические черты и особенности, связанные в первую очередь с человеческой психикой и эмоциональным отношением человека к другим людям, а также к природе. Получается, что элементы чувственного восприятия, а также системы отношений между ними (структуры) должны анализироваться в рамках именно этого пространства-времени.

В настоящее время выяснено, что специфика всяких пространственно-временных отношений тесно связана с проблемой структуры, которая понимается как некоторая система отношений между элементами, как закон, способ, характер связи между ними. Дело в том, что элементы, какой бы природы они ни были, раскрывают свои особенности (определенные новые стороны и свойства) только в рамках той или иной конкретной структуры. Например, человек реализует одну группу своих особенностей через структуру брачно-семейных отношений, другую — религиозных, третью — партийных и т. д. Стало быть, элемент входит в каждую конкретную структуру только конечной совокупностью своих сторон и многообразие его свойств в конце концов определяется разнообразием способов связей его с другими элементами.

Кроме того, можно показать, что переход от явления к сущности, как правило, связан с нарушением изоморфизма (включая даже и гомоморфизм) структур. Этот вывод является предельно общим и распространяется на все уровни организации материи и на любые явления, включая и искусство, сам являясь следствием общей теории структур.⁹

В искусстве переход от явления к сущности, без которого невозможно формирование художественного образа, сопровождается нарушением изоморфизма оригинала и его изображения уже на уровне обычного (реального) пространства-времени. Давно известно, что для раскрытия сущности (человеческого характера, отношений между людьми и пр.) художник всегда

⁹ В. И. Свидерский, Р. А. Зобов. Новые философские аспекты элементарно-структурных отношений. Л., Изд-во Ленинградского университета, 1970, гл. 2, § 3; О. С. Зелькина. Системно-структурный анализ основных категорий диалектики. Саратов, Изд-во Саратовского университета, 1970.

прибегает к значительным деформациям пространственных (геометрических) пропорций, смещениям привычных цветовых соотношений, к введению элементов диссонанса в музыку и т. д.¹⁰ Прямое копирование действительности, фотографичность по сути дела являются антихудожественными приемами; об этом неоднократно говорили многие выдающиеся деятели искусства.¹¹ Уникальность, неповторимость всякого настоящего произведения искусства всегда связана с такими модификациями оригинала, которые затем многократно усиливаются на уровне перцептуального пространства-времени. Именно здесь достигается высшая степень выразительности, запечатлевается индивидуальность творца. Все классические произведения несут в себе такие «аномалии», являющиеся своеобразными «активными центрами», которые привлекают внимание зрителя, слушателя, читателя.

Все до сих пор сказанное особенно ярко проявляется на уровне перцептуального пространства-времени. В сфере искусства сразу бросается в глаза его (перцептуального пространства-времени) подвижный, лабильный характер, его неустойчивость, непрерывная изменяемость под воздействием как внешних (показания органов чувств, характер той или иной эпохи и т. п.), так и внутренних факторов (уровень образования индивида, особенности его нервной системы и пр.). Понятно, что восприятие произведения искусства в рамках такого пространства-времени всегда будет незаконченным и в какой-то мере неполным. В силу этого такое восприятие будет значительно варьироваться от индивида к индивиду, хотя некоторые общие моменты могут и сохраняться.

Перцептуальное пространство-время, подобно концептуальному, обладает также расширенным полем элементарно-структурных отношений по сравнению с реальным пространством-временем. Это значит, что в данной области может быть реализовано гораздо большее число и притом несравненно более многообразных структур (систем отношений), чем их существует в реальной действительности. Это же относится и к элементам, ибо в перцептуальном пространстве-времени существуют также и фантастические элементы, которым вообще может не существовать аналогов в реальной действительности. Достаточно, например, вспомнить, что в рамках перцептуального пространства-времени допустимыми являются такие эффекты, как растяжение или сжатие временных интервалов, деформации пространственных отношений.

¹⁰ П. А. Флоренский. Обратная перспектива. В кн.: Труды по знаковым системам, т. III. Тарту, 1967 («Ученые записки Тартуского гос. университета», выш. 198); Л. Ф. Жегин. Язык живописного произведения. М., изд-во «Искусство», 1970.

¹¹ См., например: О. Роден. Искусство. Ряд бесед, записанных П. Гзелль. СПб., изд-во «Огни», 1914.

которые недопустимы на уровне физического (реального) пространства-времени.

Область существования перцептуального пространства-времени ограничивается двумя уровнями, довольно четко фиксируемыми в психологии. С одной стороны, это состояние сна, когда допустимы самые разнообразные вариации пространственно-временных отношений, кстати мотивированные не извне, а только внутренними механизмами, видимо лежащими в области подсознания, природа которых еще далеко не выяснена.¹² С другой стороны, это состояние глубокого гипноза (например, в стадии сомнамбулизма), когда перцептуальное пространство-время крайне сужено и фиксируется только на небольшом количестве образов, внушенных субъекту извне (или им самим, если речь идет о состоянии самовнушения). Эти крайние уровни перцептуального пространства-времени, вообще говоря, непрерывно перемещаются во времени в определенных пределах. Их исследование интересно само по себе, но оно не имеет прямого отношения к проблеме искусства, являясь объектом изучения некоторых направлений индийской философии (в частности, йоги).

Важным свойством перцептуального пространства-времени является его транспозитивность по отношению к элементам. Это значит, что в данной области нет никакой возможности провести четкие разграничительные линии между элементами различной природы. Здесь совершенно равноправно могут сосуществовать и образы реальной действительности, и элементы прошлого опыта индивида, воспроизведенные в несколько искаженном виде с помощью механизмов памяти, а также самые разнообразные чисто фантастические построения. Все эти элементы могут перемешиваться и сочетаться друг с другом самым причудливым образом, в результате чего возникают разнообразные системы отношений (структуры). При этом зачастую возникают такие элементы и связи, которые принципиально не могут быть воплощены на уровне реального пространства-времени.

Только что сказанное свидетельствует о том, что и реально существующие объекты, точнее, их отражения на уровне перцептуального пространства-времени, могут быть представлены в этой области такими системами отношений, которые в действительном мире не встречаются. Отсюда следует, что в этих новых системах отношений объекты будут раскрывать такие свои стороны и свойства, которые в иных условиях для них вовсе не являются характерными (т. е. существуют только как некоторые потенции, в виде отдельных намеков или в значительно ослабленной форме). На уровне же перцептуального пространства-времени такие осо-

¹² R. Arnheim. *Toward a Psychology of Art*. Los Angeles, 1966; E. Gombrich. *Art and Illusion*. London, 1960.

бенности, маскируемые в действительности другими процессами и явлениями, могут быть выделены как бы в чистом виде.

Легко видеть, что творческий метод многих выдающихся деятелей искусства и литературы прямо предполагает использование только что указанного обстоятельства. В качестве примера можно сослаться на метод Ф. М. Достоевского. Сам способ раскрытия характера героев, которые ставятся в исключительные, критические ситуации, — ситуации, именно в такой форме в реальной социальной действительности не встречающиеся, позволил ему проникнуть в самые глубокие тайники человеческой души. В настоящее время становится все более ясным, что и в области естествознания слишком большая логическая стройность теории может оказать (и часто оказывает) плохую услугу ее дальнейшему развитию. Как известно, блестящая интуитивная догадка никогда не вытекает непосредственно из логического аппарата теории, но, как правило, именно она выражает наиболее глубокую сущность явлений. Поэтому понятны многочисленные призывы к построению так называемых «безумных теорий», никак не связанных с обычными логическими построениями, в современной физике и математике. Аналогичная ситуация вполне может возникнуть и в эстетике, где ориентация лишь на уровень реального (и концептуального) пространства-времени часто затрудняет анализ того или иного художественного произведения. Это хорошо показал, например, Л. С. Выготский своим знаменитым анализом характера Гамлета.¹³ Аналогичные представления характерны и для работ М. Хайдеггера, касающихся науки, искусства, а также соотношения между ними.¹⁴

Из факта раскрытия существенно новых сторон и особенностей элементов в рамках не характерных для них систем отношений (структур) на уровне перцептуального пространства-времени вытекает одно важное для искусства следствие, о котором вскользь упоминалось выше. Дело в том, что перцептуальное пространство-время, допускающее постановку реально существующих объектов (и их отражений, образов) в иные системы отношений, приводит к тому, что эти элементы приобретают особенности, присущие в действительном мире объектам существенно иной природы. В самом деле, пейзаж в перцептуальном пространстве-времени может приобрести черты вполне определенного настроения и тем самым связывается с известными группами эмоций и переживаний (отрицательных или положительных), чего в реальном мире, естественно, нет, и воспринимающий, как

¹³ Л. С. Выготский. Психология искусства. Изд. 2-е. М., изд-во «Искусство», 1968, стр. 491—496.

¹⁴ М. Heidegger. 1) Einführung in die Metaphysik. Tübingen, 1953; 2) Vorträge und Aufsätze. Berlin, 1954, S. 124—125. См. также: П. П. Га йденко. Философия искусства М. Хайдеггера. «Вопросы литературы», 1969, № 7, стр. 104—108.

правило, отдает себе в этом отчет. Точно так же животное или даже неодушевленный предмет могут здесь неожиданно приобрести черты разумности и свойства человеческого характера. Наиболее важным и ценным, например, в картине В. Ван-Гога «Хижинны» является вовсе не то, что она изображает вид крестьянского жилища (обычная фотография справилась бы с этой задачей несравненно лучше художника), а нечто гораздо более глубокое, связанное с самой природой человеческого существования. Все это относится и ко многим другим произведениям изобразительного искусства. Всякая попытка свести смысл художественного произведения к изоморфизму (в самом широком смысле этого слова) изображенного с реально существующими объектами обречена на неудачу. То, что в произведении искусства составляет его сущность, не имеет никакого аналога в действительности; наоборот, то, что является изоморфным с этой действительностью, играет лишь вспомогательную роль, выполняя функцию условий для формирования на уровне перцептуального пространства-времени тех особенностей, которые составляют сущность художественного произведения и которые лежат за рамками изоморфизма.

Итак, в процессе восприятия произведение искусства (и прежде всего живописи) воздействует на нас так называемым «передним планом» (термин Н. Гартмана), т. е. особенностями своего построения, осуществленными в рамках реального (физического) пространства-времени. Однако мы хорошо знаем, что и другие объекты, отнюдь не являющиеся произведениями искусства, тоже воздействуют на нас. Различия в характере такого воздействия можно искать только в специфических формах изменения перцептуального пространства-времени.

В процессе творчества художник преобразует материал таким образом, чтобы вызвать у зрителя (слушателя, читателя) по возможности более значительные вариации его перцептуального пространства-времени. Последнее в этом случае как бы расслаивается, и процесс восприятия художественного произведения будет тесно связан с переходами от одних слоев к другим.¹⁵

Искусство всегда связано с личностью, субъективностью творца, а субъективность эта и закрепляется в деформациях объекта на уровне перцептуального пространства-времени. И не удивительно, что выдающиеся мастера обычно стремились именно к тому, чтобы избежать всякого изоморфизма объекта и его изображения уже на уровне реального пространства-времени. Они достигали (и достигают) этого либо путем создания неестественных ситуаций, либо введением сказочного (мифологического)

¹⁵ Э. Ганслик. О музыкально прекрасном. М., 1895; Б. Кроче. Эстетика как наука о выражении и как общая лингвистика. Ч. I. Теория. М., 1920, стр. 20—24; Н. Гартман. Эстетика. М., ИЛ, 1958, гл. 1—2; Р. Ингарден. Исследования по эстетике, гл. «О структуре картины».

элемента, либо введением нарочитого подчеркивания отдельных черт изображаемого и т. п. Не следует удивляться также тому, что чем более произведение искусства имитирует объект, тем оно менее художественно или даже антихудожественно (например, раскрашенные восковые фигуры). С нашей точки зрения, это объясняется тем, что в перцептуальном пространстве-времени красота обнаруживается только в том случае, если в формировании образа участвуют элементы фантазии, в которых закрепляется индивидуальность творца и которые позволяют обнажить глубочайшую сущность изображаемого объекта. Субъективное действительно оказывается необходимой ступенью на пути к познанию объективного. На это обстоятельство не раз указывалось и в эстетической, и в философской литературе, но объяснения этому интереснейшему явлению не давалось (Э. Гуссерль, Б. Кроче, Д. Салтаяна и др.). Однако не следует останавливаться на ступени субъективного; истинное познание состоит как раз в процессе его преодоления.¹⁶ Такое преодоление, «снятие» субъективности обычно дает новый угол зрения на объект, т. е. позволяет увидеть его так, как до этого на него никто не смотрел. Зритель (читатель, слушатель) получает возможность заметить такие стороны и особенности объекта, которые он раньше оставлял в стороне, хотя они и существовали. При определенном угле зрения на произведение искусства то, что в нем увидит воспринимающий, будет зависеть уже от его индивидуальных особенностей, уровня образования, характера эпохи, в которой он живет, настроения в момент созерцания и целого ряда других факторов.

Итак, художник (писатель, композитор и т. д.) соответствующим оформлением «переднего плана» своего произведения вызывает значительные вариации перцептуального пространства-времени в актах восприятия. В ходе этого процесса происходит формирование множества систем отношений между элементами (структур) и раскрытие все новых сторон и особенностей последних. Этот вопрос выходит далеко за рамки изоморфных (гоморфных) отношений между объектом и его отражением и, как уже указывалось, никогда не может рассматриваться как завершённый. Здесь реализуется прошлый опыт воспринимающего, который оказывает существенное влияние на образование новых систем отношений между элементами. Отсюда вытекает то любопытное обстоятельство, что произведение искусства является источником существенно различной информации для разных людей, эпох и т. п. В самом деле, различные люди (в смысле уровня образования, возраста, принадлежности к той или иной социальной группе и пр.) извлекают из того же самого художественного произведения совершенно различные идеи, образы, чувства, на-

¹⁶ С. Л. Рубинштейн. Бытие и сознание. М., 1957, гл. 1—2.

строения и переживания. Этим, между прочим, литературное произведение отличается от научного трактата, информационная емкость которого всегда строго фиксирована. Естественно поэтому предположить, что такого рода информация содержится (и передается) в специфике перехода от одного слоя перцептуального пространства-времени к другим; но она будет отсутствовать как в посылках, так и в конечных результатах такого процесса. Например, одно и то же музыкальное произведение, исполненное в различных темпах, в разной тональности и на различных музыкальных инструментах, обычно возбуждает в слушателе совершенно различные эмоции, образы, переживания и т. п.

Информационная неопределенность художественного произведения (иногда оно говорит воспринимающему диаметрально противоположное тому, что хотел выразить его автор) прямо и непосредственно связана со спецификой перцептуального пространства-времени. Действительно, сам факт невозможности вычленения в нем элементов существенно различной природы приводит в конечном счете к практически неограниченному конструированию разнообразных систем отношений между ними и к получению (по крайней мере в принципе) любых их свойств и особенностей.

Можно полагать, что анализ с применением категорий элементов и структуры, с одной стороны, и пространства-времени во всех его аспектах, с другой, в конце концов приблизит нас к раскрытию механизма сложнейших процессов, связанных с актами эстетического восприятия. При этом, однако, следует иметь в виду различные уровни общности рассмотрения. Нельзя прямо и непосредственно переносить результаты, полученные в рамках общих философских концепций, на более частный уровень эстетического анализа. На этом уровне общие закономерности проявляются в специфической форме. Элементно-структурный подход в данном случае может оказаться полезным, ибо он позволяет сочетать высокую степень общности рассмотрения со знанием конкретных механизмов протекания тех или иных процессов.

**ПРОСТРАНСТВО И ВРЕМЯ В ИСКУССТВЕ
КАК ПРОБЛЕМА ЭСТЕТИЧЕСКОЙ НАУКИ**

1

Изучению проблемы, обозначенной в названии настоящей статьи, посвящена огромная разноязычная литература. В подавляющем большинстве работы эти имеют, однако, конкретный искусствоведческий характер: они рассматривают особенности отражения пространственных или (а иногда и «и») временных отношений в том или ином художественном произведении, в творчестве того или иного художника, в том или ином виде искусства, на том или ином этапе его развития. Нередко ученые прибегают к сопоставлению и противопоставлению пространственно-временных параметров разных видов искусства во имя более рельефного их описания в том виде, который непосредственно интересует исследователя. И лишь в самых редких случаях проблема эта ставится применительно ко всему «миру искусств» как проблема общеэстетического масштаба.¹ А это приводит к тому, что при накопленном наукой огромном и крайне ценном материале частных наблюдений и характеристик неясными остаются по сей день общие и фундаментальные аспекты данной проблемы, исследование которых выходит за пределы компетенции каждой искусствоведческой дисциплины, оказываясь прямой задачей эстетической науки. Но эту задачу она решала до сих пор не слишком активно и не слишком успешно, и в результате дискуссионными остаются поныне элементарные положения — скажем, правомерность, необходимость и плодотворность деления видов искусства на пространственные, временные и пространственно-временные. На протяжении трех последних столетий это деление многократно выдвигалось теоретиками и многократно оспаривалось, и советские ученые весьма еще далеки от единодушного решения данного вопроса.²

Работая в течение многих лет над изучением законов внутренней организации «мира искусств», автор этих строк пришел к выводу, что очень часто споры и недоразумения в данном разделе эстетической науки объясняются неразличением или незаметным отождествлением разных аспектов проблемы «простран-

¹ Один из немногих примеров такого рода — кандидатская диссертация С. А. Бабушкина «Пространство и время художественного образа», защищенная в 1971 г. в Ленинградском университете. В этой работе собрана обширная — хотя, разумеется, не исчерпывающая — библиография проблемы на основных европейских языках.

² См. историографический очерк в монографии: М. С. Каган. Морфология искусства. Л.—М., изд-во «Искусство», 1972.

ство и время в искусстве». Например, утверждение, что живопись есть пространственное искусство, а литература — временное, обычно основывается на том, что картина развертывает свои образы в двухмерном пространстве, а роман развертывает их во времени, следующими один за другим. Однако тезис этот нередко опровергался исходя из того, что живопись способна *изображать* не только пространственные отношения, но и временные, а поэзия — не только временные отношения, но и пространственные. Между тем подобное возражение нельзя принять всерьез, ибо оно имеет в виду не *способ бытия* произведения искусства в пространстве и во времени, а *способ отражения* в художественном произведении пространства и времени. Столь же некорректной, мягко говоря, следует признать другую попытку опровергнуть указанное деление искусств ссылкой на пространственно-временной характер *восприятия* произведений всех искусств: в этом случае речь снова идет об ином аспекте проблемы — о пространственно-временных параметрах восприятия искусства, а не самого искусства.

Можно с самого начала предположить, что разные аспекты рассматриваемой нами проблемы связаны друг с другом и друг друга опосредуют. Но эта их связь возможна лишь постольку, поскольку каждый из них самостоятелен в своей основе и обладает особым содержанием. Потому задача исследователя состоит в том, чтобы а) выделить основные плоскости проблемы «пространство и время в искусстве», необходимые и достаточные для ее полного и всестороннего освещения; б) определить специфическое содержание каждой такой плоскости; в) раскрыть логику их связи, объясняющую координационные и субординационные аспекты их взаимоотношений. Такая методологическая программа обеспечивает системный подход к исследованию интересующей нас проблемы, т. е. позволяет провести его на уровне современной науки.

Естественно, что пределы настоящей статьи позволяют решить эту задачу лишь в самой общей форме.

2

Первый аспект проблемы мы называем *онтологическим*. Речь идет здесь о том, что каждое произведение искусства, будучи материализацией некоего духовного содержания, тем самым попадает в пространственно-временной континуум, в котором реально существует все материальное. Оказывается, что перед художественным творчеством здесь раскрываются три возможности:

1) оно реализует себя в материальных структурах, сохраняющих то единство пространственных и временных характеристик, которое свойственно пространственно-временному континууму, — подобный способ существования художественных творений мы

обнаруживаем в актерском искусстве, в танце и в выросших на их основе синтетических искусствах сценически-кинематографически-телевизионного цикла;

2) оно реализует себя в двухмерных или трехмерных пластических конструкциях, «выключенных» из тока времени, т. е. не меняющихся в его движении, — такова природа произведений живописи, графики, скульптуры, архитектуры;

3) оно реализует себя в произведениях, бытие которых процессуально и абстрагировано от какой-либо пространственной локализации, — таковы произведения словесного и музыкального искусства.

Данный аспект проблемы был нами рассмотрен с достаточной обстоятельностью в упоминавшейся выше монографии «Морфология искусства», что позволяет нам в настоящей статье ограничиться самым кратким обобщением полученных выводов:

1) Выделение трех классов искусств — *пространственных, временных и пространственно-временных* — есть первый необходимый и неустрашимый шаг научной классификации видов искусства.

2) Внимательное изучение истории морфологического изучения искусства показало неосновательность всех аргументов, приводившихся противниками такого деления искусств. Аргументы эти основывались либо на уже отмеченном нами теоретически несостоятельном смешении *онтологического* аспекта проблемы с *гносеологическим* или *психологическим*, либо на идеалистическом и метафизическом представлении о том, будто сущность искусства чисто духовна и потому не существует никакой корреляции между нею и материальными носителями художественных образов. Диалектико-материалистическая концепция искусства исходит, напротив, из признания органической связи духовного и материального, психического и физического начал, — связи, которая ярче всего раскрывается в специфическом для искусства уникальном семиотическом феномене одноканальности добываемой и передаваемой им информации.³ Если же художественное значение, поэтический смысл, эстетическая содержательность произведения искусства не могут быть отделены от несущей их материальной формы и переложены в другую форму, перекодированы, то следует категорически отвергнуть представление о чистой духовности художественной деятельности и, следова-

³ «Таким образом, эстетическая информация неразрывно связана с каналом, по которому она передается, она существенно изменяется при переходе от одного канала к другому: симфония не может „заменить“ мультипликационный фильм, они различны по своей сущности. Следовательно, эстетическую информацию невозможно перевести, ее можно только приблизительно переложить средствами другого искусства» (см.: А. Молб. Теория информации и эстетическое восприятие. М., изд-во «Мир», 1966, стр. 204). См. также: М. С. Каган. Лекции по марксистско-ленинской эстетике. Л., Изд-во Ленинградского университета, 1971, стр. 345—347, 483—485.

тельно, о неправомерности деления искусств по свойствам материальной стороны художественного творчества.

3) Анализ закономерностей историко-художественного процесса позволил обнаружить крайне важную в интересующем нас сейчас плане закономерность — совпадение результатов изложенного выше *логического* анализа деления искусств с результатами *исторического* анализа процесса дифференциации начальных синкретических форм художественной деятельности. Этот последний показал, что у истоков художественного развития человечества искусство выступало двумя относительно самостоятельными комплексами, один из которых можно назвать *мусическим* искусством, а другой — искусством *пластическим*. К первому относились все способы творчества, материалы которых человек находил в себе самом — в жесте, звучании своего голоса, в речи; ко второму — те способы творчества, в которых использовались внешние человеку материалы, найденные в природе (камень, дерево, кость, глина, естественные красители и т. п.) или полученные в процессе материального производства (металлы, ткани, керамические материалы, искусственные красители и т. п.). Синкретическое пластическое искусство древности объединяло, таким образом, элементы живописи, графики, скульптуры, архитектуры, прикладного искусства, т. е. всех тех искусств, которые мы называем сейчас пространственными; мусическое искусство включало, по А. Н. Веселовскому, четыре компонента: «песня — сказ — действие — пляска»,⁴ т. е. имело в целом пространственно-временной характер. В дальнейшем же словесно-музыкальные его элементы отделились, в силу ряда причин, от актерски-хореографических, и уже греки именуют эти продукты распада мусического синкретизма «лирикой» и «орхестикой»; последняя сохранила пространственно-временную структуру материнского мусического искусства, а первая, оторвавшись от связи с жестом, с пластикой, приобрела чисто временной характер и заняла в мире искусств позицию, симметричную по отношению к искусствам чисто пространственным.

Дальнейший ход художественного развития человечества привел, с одной стороны, к внутренней дифференциации и лирики, и орхестики, и пластических искусств, а с другой — к возникновению целого ряда синтетических художественных образований; однако оба эти процесса, равно как и рождение новых видов искусства, не затрагивали принципиальных различий между тремя исторически образовавшимися классами искусств и не привели к появлению какого-либо четвертого или пятого.

Такое совпадение выводов логического и исторического анализов нужно расценить как весьма весомое подтверждение их правильности. Впрочем, признание справедливости онтологиче-

⁴ А. Н. Веселовский. Историческая поэтика. Л., 1940, стр. 328.

ского принципа деления искусств ничего еще не говорит о его значении: ведь это деление может быть хотя и верным, но банальным, ничего не дающим для понимания глубинных различий между искусствами. Каково же действительное его значение? Чтобы ответить на этот вопрос, нужно прежде раскрыть другие аспекты проблемы «пространство и время в искусстве».

3

Второй аспект рассматриваемой нами проблемы — *гносеологический* или — точнее — *художественно-гносеологический*. Речь идет здесь, с одной стороны, об отражении искусством, как особым способом познания реального мира, его пространственных и временных отношений, а с другой — об отражении этих отношений в соответствии со спецификой художественного освоения мира. Именно в этом смысле часто говорят о «художественном пространстве» и о «художественном времени».⁵

В общей характеристике художественного пространства и времени следующие моменты представляются нам наиболее важными:

1) Художественное пространство и время идеальны и иллюзорны. Они свойственны не реальному миру и не самим произведениям искусства как элементам реальности, а тем образным моделям действительности, которые создаются в произведениях искусства. Поэтому художественное пространство и время зависят, с одной стороны, от объективных свойств реального пространственно-временного континуума и прежде всего от неразрывности в нем пространства и времени, а с другой — от цепи субъективных факторов: от исторической изменчивости общественного и, в частности, художественного сознания — например, при переходе от средневековья к Возрождению или от Возрождения к XVII в.;⁶ от установок творческого метода каждого художественного направления — барокко и классицизма, реализма и романтизма, импрессионизма и экспрессионизма, неореализма и сторреализма;⁷ от идеологических, психологических и гносеологических позиций художника, — скажем, Р. Роллана, М. Пруста, Ф. Кафки; наконец, от конкретной задачи, которую один и тот же художник ставит в разных произведениях, — например, А. С. Пушкин в повестях и в сказках или П. Пикассо в «Девочке на шаре» и в «Гернике».

⁵ Ср., например, формулирование темы симпозиума, предшествовавшего изданию настоящей книги.

⁶ Как меняется свойственная каждой эпохе структура восприятия пространства и времени, показано в глубокой работе: S. Giedion. Space, Time and Architecture. Cambridge, 1963.

⁷ Этой проблематике посвящена обширнейшая литература, начиная с работ Г. Вельфлифа.

2) Будучи отраженными, а не реальными, художественное пространство и время приобретают относительную самостоятельность от реальных пространственно-временных характеристик произведения искусства. В силу этого произведения пространственных искусств могут заключать в себе и образ времени, если это нужно для решения определенной художественной задачи, а произведения временных искусств — образ пространства. Наличие или отсутствие таких образов, а также конкретная их трактовка, зависят от серии факторов, обозначенных в пункте первом. Как правило же, в каждом произведении любого вида искусства присутствует более или менее развитый образ пространства-времени, ибо целью искусства является моделирование мира в его целостности, т. е. в единстве его пространственных и временных координат.

3) Художественное пространство-время характеризует созданный в произведении искусства мир образов и потому само имеет образный характер. Это значит, что трактовка пространства и времени в искусстве имеет и *изобразительный*, и *выразительный* смыслы. Так, трактовка пространства и времени в картинах мастеров Возрождения и XVII в. выявляет ряд объективных свойств материального мира, которые игнорировались религиозно-спиритуалистическим искусством средневековья, поскольку оно создавало модель потустороннего, сверхчувственного, имматериального мира, а не земной, вещественной и динамичной жизненной реальности; вместе с тем, сравнивая образное осмысление пространства и времени Рафаэлем и Тицианом, Пуссеном и Веласкесом, Рубенсом и Рембрандтом, мы обнаружим раскрывающиеся в нем неповторимо своеобразные мироощущение и мировоззрение каждого художника, сложный комплекс его идей и идеалов, а не только знание законов перспективы или законов движения. В этом смысле конкретное решение пространственно-временной структуры создаваемой художником образной модели мира имеет и рациональный, и эмоциональный источники, детерминируется и знанием законов природы, и социально-психологическими, а нередко и идеологическими установками.

4) Подобная двойная детерминированность трактовки художественного пространства и времени позволяет осуществлять с ними в искусстве такие трансформации, которые решительно противоречат реальной структуре пространственно-временного континуума. Так, в искусстве время может сжиматься и растягиваться, останавливаться, возвращаться вспять; равным образом пространственные отношения могут здесь смещаться, деформироваться самыми различными способами. На этой основе и возникает та дистанция между художественной формой и реальной формой, которая обычно именуется *художественной условностью* и которая ценна в искусстве не сама по себе и нужна не сама для себя, а «работает» как специфическая система знаков, служащая

цели воплощения и передачи объективно-субъективной, познавательно-оценочной художественной информации. Об этом свидетельствует вся история условной трактовки искусством реального пространства и времени — от первобытных мифов, пантомим и тотемных столбов до фресок Риверы, до «8^{1/2}» Ф. Феллини, до «Мастера и Маргариты» М. А. Булгакова...

5) Если при анализе проблемы «пространство и время в искусстве» в онтологической плоскости вопрос о двух возможных способах художественного освоения мира — *изобразительном и неизобразительном* — в пределах каждого из трех классов искусств даже не всплывал, ибо с онтологической точки зрения эта семиотическая дихотомия не имеет никакого значения, то при гносеологическом анализе нашей проблемы дихотомия эта приобретает существеннейшее значение. Ибо искусства неизобразительные — архитектура, музыка, танец, — не воспроизводя те конкретные формы, в которых опредмечиваются пространство и время в реальном мире, оказываются способными создавать образы пространства и времени лишь на таком уровне обобщения, который сопоставим с их философским или математическим описанием. Можно было бы сказать, что если живопись создает *образы пространства*, то архитектура создает *образ Пространства*; точно так же литература рассказывает о *конкретности течения времени*, а музыка — о *Времени как таковом* (не зря И. Ф. Стравинский сказал однажды, что музыка «упорядочивает отношения между человеком и временем»).

При всей специфичности художественного времени и пространства они оказываются, однако, непосредственно зависимыми от онтологических параметров произведений искусства. Суть проблемы заключается в том, что эти последние определяют пределы возможностей той или иной трактовки художественного пространства и времени.

Эту зависимость впервые обнаружил и превосходно сформулировал Г.-Э. Лессинг в своем знаменитом «Лаокооне». Изобразительные искусства и поэзия, показал он здесь, могут изображать и тела, и действия, т. е. и пространственные, и временные отношения, однако эти возможности реализуются по-разному: пространственные искусства способны изображать тела *непосредственно*, а действия — лишь *опосредованно*, благодаря изображению тела в каком-то моменте движения; искусства временные, напротив, способны *непосредственно* изображать действия, а *опосредованно* — тела.⁸

Это положение является глубоким, тонким и истинно диалектическим определением существа дела, и ему можно придать расширительный смысл, поскольку оно справедливо не только

⁸ Г.-Э. Лессинг. Лаокоон, или О границах живописи и поэзии. М., ГИХЛ, 1957, стр. 187—188.

для тех искусств, о которых говорил в своем трактате Лессинг, но и для всех остальных. Ибо во всех случаях пространственная (или временная) структура самого произведения искусства открывает возможности адекватного моделирования пространственных же (или временных) отношений в создаваемой в данном произведении системе образов; что же касается другой координаты пространственно-временного континуума мира образов (т. е. времени в пространственных искусствах и пространства во временных), то она способна получать лишь косвенную и неадекватную художественную трактовку. Таков общий закон «художественной семиотики»: длительность может быть передана адекватно лишь ддящимся, а протяженность — протяженным, и только ассоциативные способности воображения позволяют передавать длительность с помощью протяженного, а протяженность — с помощью ддящегося.

Но тем самым перед художественным творчеством открываются два пути, — и они, действительно, прослеживаются на протяжении всей истории искусства. Один из них — более или менее решительный отказ от воспроизведения тех отношений, которые не могут быть переданы данным видом искусства адекватно: так, живопись и скульптура периодически стремились к максимальной статичности создаваемых образов, к их полному отключению от передачи изменчивого, текучего, динамичного (по этому пути шли, например, древнегреческая скульптура, раннехристианская живопись, многие художники XX в.); так, литература и музыка отказывались подчас от какой-либо изобразительности, от зримой наглядности образов (особенно последовательно установка эта проводится в ряде модернистских течений). Противоположный путь ведет каждый вид искусства к преодолению его ограниченности в передаче пространственных либо временных отношений и к поискам средств, приемов, способов восполнения этой ограниченности: так, литература часто хотела быть «словесной живописью», мобилизуя для этого все ресурсы наглядного изображения телесности бытия, обстоятельность описаний, сочность зрительных сравнений и метафор (вспомним хотя бы критикованную Лессингом описательную поэзию XVII—XVIII вв. или зрительную наглядность образной ткани романов О. Бальзака, повестей Н. В. Гоголя, поэзии Ф. И. Тютчева и Ш. Бодлера); так, музыка, обращаясь к уточненным возможностям ассоциативных связей звучаний и зрительных образов, стремилась подчас к картинности, живописной наглядности (особенно ярко принцип этот представлен в творчестве французских композиторов-импрессионистов); так, изобразительные искусства то и дело обращались к тем или иным средствам развертывания повествования во времени: средства эти могли быть самыми примитивными (например, при разбивке изобразительного поля иконы на ряд клейм, или зон, с последовательным изображением в них

разных моментов действия); они могли быть более органичными для изобразительного искусства (например, такое построение одномоментного сюжета, при котором зритель ясно представил бы себе и предшествовавшее, и дальнейшее развитие действия, — вспомним хотя бы картины передвижников); они могли быть совсем изощренными (например, сочетание нескольких моментов действия в одном образе, нередко применявшееся кубистами). И всякий раз, испытывая новые средства борьбы со своим врожденным «комплексом неполноценности», живопись и скульптура, литература и музыка устремлялись, разочарованные, к другому полюсу и начинали кичиться своей ограниченностью как величайшей добродетелью. Историко-художественный процесс и движется в этом *поле противоположных тяготений*, на каждом из полюсов которого ему открываются своеобразные эстетические ценности, но неумеренное движение в данном направлении всякий раз оказывается угрожающим и в конечном счете осознается как ложное.

Нас сейчас не может интересовать реальная диалектика этого процесса; нам важно лишь показать и объяснить принципиальные различия возможностей решения проблемы пространства и проблемы времени в каждом пространственном и в каждом временном искусстве. И лишь для искусств пространственно-временных, в которых материальные носители образов имеют одновременно и пластическую, и процессуальную структуру, проблема изображения пространства и проблема изображения времени оказываются равнозначными, представляя собой, в сущности, лишь разные грани одной целостной художественной проблемы.

4

Пространство и время характеризуют, однако, не только произведение искусства, но и акт его восприятия зрителем, слушателем, читателем. Так возникает третий — *психологический* — аспект интересующей нас проблемы. Здесь мы вновь имеем дело с реальным пространственно-временным континуумом, поскольку именно в нем разворачивается процесс художественного восприятия: с одной стороны, между произведением искусства и реципиентом существует определенная пространственная связь, необходимая для чувственного созерцания данного произведения; с другой стороны, это созерцание имеет большую или меньшую длительность и реализуется в смене накладывающихся друг на друга впечатлений и переживаний. Но это лишь внешний план художественного восприятия. Внимательный анализ обнаруживает мерцающий в глубинах восприятия второй план: здесь пространственно-временные параметры имеют уже не онтологический, а художественно-психологический характер. Так, за два-три часа реального времени восприятия спектакля или фильма зритель способен прожить вместе с персонажем дни, месяцы, годы и,

оставаясь в одной точке реального пространства зрительного зала, может свободно перемещаться в условном художественном пространстве вместе с глазом драматурга или с объективом киноаппарата.

То, что психологический аспект проблемы «пространство и время в искусстве» обнаруживает сопряжение онтологического и гносеологического ее аспектов, не должно вызывать удивления, так как диалектика художественного восприятия именно в том и состоит, что оно должно держать в поле зрения одновременно и реальную пространственно-временную структуру картины, симфонии, фильма, и радикально от нее отличную структуру художественного времени и пространства. Скажем точнее: важнейшая эстетическая особенность восприятия искусства состоит в умении понимать и оценивать само сопряжение этих двух структур, превращение первой во вторую и возвращение от второй к первой, — так эстетически квалифицированное восприятие «Сикстинской мадонны» соотносит реальную двухмерность плоскости холста с тем, как Рафаэль разрушает ее глубиной трактовкой пространства, объемной лепкой фигур, иллюзорной передачей их движения; так эстетически квалифицированное восприятие Четырнадцатой симфонии Д. Д. Шостаковича соотносит реальное течение времени, в котором разворачивается ее звуковая ткань, с вырastaющим из нее эсхатологическим образом Времени, которым измеряется неумолимое приближение Смерти.

Приведенные примеры проясняют ту крайне важную для нашей темы мысль, что амбивалентность психологически-эстетического пространства и времени есть закономерный результат совмещения соответствующих характеристик физической «телесности» искусства и его художественно-образной духовности.⁹

5

Такой вывод означает, что пространственно-временные параметры восприятия произведений каждого вида искусства непосредственно зависят и от пространственно-временных особен-

⁹ Выявляя эту закономерность в анализе восприятия памятников скульптуры, Н. Гартман очень хорошо писал: «Лишь постольку, поскольку движение, жизнь, ирреальное пространство ... является в молчаливо-каменной форме материи ... мы можем назвать ее пластическую форму художественным произведением. Основываясь на этом явлении, мы смотрим на произведения пластики, стоим сосредоточенными и потрясенными перед ними, погруженными в являющийся мир. И опять-таки лишь постольку, поскольку мы сохраняем, погружившись в этот мир, ясное сознание переднего плана, каменной формы как таковой и вместе с ней переживаем явление таким, каким оно есть, как чистое явление, лишь постольку мы являемся эстетически созерцающими. И лишь постольку мы являемся таковыми, эстетический предмет существует для нас как целый» (см.: Н. Г а р т м а н. Эстетика. М., ИЛ, 1958, стр. 144--145).

ностей его материального бытия, и от пространственно-временной структуры создаваемой в нем образной ткани.

С первого взгляда кажется, что восприятие произведений любого вида искусства есть более или менее длительный процесс и что в этом смысле все виды искусства в равной степени временные. Аргумент этот не только теоретически неоснователен по уже отмечавшимся нами причинам, но вообще покоится на поверхностном представлении о процессе художественного восприятия, поскольку упускает из виду крайне важные особенности структуры восприятия разных видов искусства: дело в том, что в одних случаях время восприятия строго детерминировано, а в других оно отличается полной неопределенностью; точно так же в одних случаях более или менее строго детерминирована пространственная позиция воспринимающего, а в других она вообще не может быть установлена. В чем же причина этого широкого спектра пространственно-временных параметров художественного восприятия?

Она скрывается в фундаментальных онтологических различиях между пространственными и временными искусствами. Поскольку произведения пространственных искусств обращены к зрительному восприятию, они создаются с расчетом на определенную пространственную позицию воспринимающего, обеспечивающую оптимальную точку зрения (в буквальном смысле этого слова). Правда, иногда точнее было бы говорить не о «точке зрения», а о «зоне зрения», так как восприятие картины предполагает возможность известного передвижения зрителя — его приближения к холсту для рассматривания деталей и его отдаления для созерцания целого; восприятие круглой скульптуры должно развертываться в окружающем ее поясе во имя выявления зрителем всех возможных аспектов этого памятника; восприятие архитектурного сооружения рассчитано на еще более сложный маршрут — от созерцания его экстерьера с разных точек зрения к рассматриванию одного интерьера за другим. Но как бы ни была сложна и прихотлива эта топография позиций зрителя и сколь бы широкий простор ни предоставляла она его личной инициативе, несомненным остается строгий и точный расчет художника на оптимальную конфигурацию этой «зоны зрения» и оптимальный «график движения» по ней зрителя. Однако время, которое он должен затратить на этот процесс, остается абсолютно неопределенным и неопределимым: перед картиной можно стоять минуту и час, памятник можно обойти один раз и десять раз, любой отрезок обзора может быть предельно кратким и предельно долгим, и «хронометраж восприятия» одного и того же произведения окажется поэтому у каждого зрителя совершенно своеобразным.

Во временных искусствах мы сталкиваемся с обратной ситуацией: время, необходимое для восприятия повести или симфонии, определено реальной длительностью чтения или слушания (в по-

следнем случае мы лишены даже возможности вернуться к какому-то уже воспринятому эпизоду — возможности, которую предоставляет чтение книги или партитуры); что же касается пространственной позиции читателя или слушателя, то она остается вполне неопределенной и абсолютно неопределимой по отношению к читателю и определяемой лишь в очень широких пределах по отношению к слушателю, который может не только находиться в любой точке концертного зала, но и слушать исполняемую в нем музыку из фойе, с улицы или даже из своей квартиры, если концертная программа транслируется по радио.

Своеобразно решается данная проблема и применительно к восприятию произведений пространственно-временных искусств: будучи пространственными, они диктуют соответственно такое пространственное положение зрителя, которое обеспечило бы ему возможность хорошего созерцания спектакля или фильма; будучи временными, они детерминируют время восприятия произведений, причем делают это с такой предельной жесткостью, которая исключает отмеченные выше возможности, представляемые чтением книг или нотных записей.

Что касается детерминации пространственно-временных характеристик «второго плана» художественного восприятия, то они обусловлены соответствующими параметрами художественного пространства и времени (которые, как мы помним, в свою очередь зависят от характера материальной базы разных классов искусств). Поскольку пространственные и временные искусства по-разному отражают реальные пространственные и временные отношения, постольку и восприятие создаваемых ими образов пространства и времени оказывается неодинаковым. Восприятие картины складывается из прямого созерцания изображаемого в ней пространства, изображаемое же в ней время зритель может лишь представить в своем воображении, а не непосредственно ощутить. Когда же мы слушаем симфонию, то непосредственно чувственно воспринимаем течение времени, а пространственные образы могут рождаться только в нашем воображении.

Не является ли, однако, исключением из этого правила литература: ведь слово вообще доступно лишь восприятию воображения, а не чувств? Нет, не является, ибо существует глубокое внутреннее различие в характере восприятия образов пространства и образов времени в литературе. Оно станет ясным, если мы обратим внимание на роль ритма в передаче течения времени, особенно значительную и особенно заметную в поэзии, менее явную, но также весьма существенную в художественной прозе. Не вдаваясь сейчас в обсуждение сложной и еще слабо изученной проблемы ритма, отметим лишь два момента: во-первых, прямую связь ритма с течением и измерением времени; во-вторых, чувственный характер воздействия ритма на человека, — не случайно мы говорим обычно о чувстве ритма, фиксируя тем самым нали-

чие у нас этого специфического механизма чувственного восприятия.

Этим-то замечательным средством создания образа времени литература владеет в такой же мере, как и музыка, тогда как аналогичных средств создания пространственных образов и их внедрения в читательское сознание литература не имеет, оставаясь вынужденной пользоваться для этих целей общими ассоциативными механизмами воображения.

Обращаясь, наконец, к пространственно-временным искусствам, мы снова сталкиваемся со специфической психологической ситуацией, так как континуальное единство пространства и времени, характерное для образов хореографического, сценического, кинематографического, телевизионного искусств, включает одновременно все органы чувственного восприятия зрителя — зрение и слух, чувство цвета и чувство ритма, предельно ограничивая возможности работы воображения. Вот почему данные искусства оказывают наиболее мощное эмоциональное воздействие на человека, утверждая этим и свою силу, и свою слабость по сравнению с теми искусствами, пространственная или временная «односторонность» которых мобилизует творческие силы воображения и заставляет его достраивать образное здание, открытое для сотворчества читателя, зрителя, слушателя.

Так мы приходим к неожиданному выводу — к установлению *связи между пространственно-временными параметрами искусства и ролью разных психических механизмов в его восприятии.*

Психологическая структура восприятия искусства изучена еще крайне плохо. Известно лишь, что в восприятии искусства участвуют многие психологические механизмы — ощущения и воспоминания, эмоции и мышление, воображение и ассоциации, установка и потребность... Неясно только, как они взаимодействуют и по каким законам меняется их соотношение, каков удельный вес каждого в структуре целого. Между тем вполне очевидно, что роль каждого психологического компонента восприятия искусства меняется в довольно широком диапазоне, причем изменения эти зависят от многих причин, лежащих отчасти в психике реципиента, отчасти в самом искусстве, в особенностях жанра, стиля, метода, индивидуальности художника (скажем, особая активность воображения, предусматриваемая сказкой или научно-фантастическим романом; особая активность сопереживания, на которую рассчитано романтическое искусство; особая активность специальной установки, которую предполагает абстракционизм и т. д.). Сейчас мы можем только отметить зависимость этой динамики от отношения искусства к пространству и времени, которое, как мы видели, в одних случаях всемерно мобилизует активность воображения, а в других сводит ее к минимуму; в одних случаях выдвигает на первый план восприятия чувственное созерцание, а в других вытесняет ощущение представлением;

в одних случаях включает почти физиологическое переживание ритма, а в других придает самому ритму чисто созерцательный, внечеловеческий и вневременной, пространственный характер.

Детальное изучение художественного восприятия как сложноподинамической системы, способной менять свои конкретные состояния за счет подвижности составляющих ее элементов, — дело будущего; но уже сейчас можно сказать с полной уверенностью, что один из факторов, детерминирующих эту подвижность, есть *многообразие форм отношения искусства к пространству и времени*.

В. В. Иванов

КАТЕГОРИЯ ВРЕМЕНИ В ИСКУССТВЕ И КУЛЬТУРЕ XX ВЕКА

В настоящей статье черты категории времени, существенные для искусства XX в., сопоставляются с особенностями решения проблемы времени в современной науке, в частности с целью выявления отличий от более ранних культурных традиций и сходства с ними. В XX в. проблема времени становится одной из центральных не только в естественных науках, достижения которых пробуют осмыслить философы, но и в науках о человеке. При этом можно установить известный параллелизм в подходе ко времени в науке и в искусстве XX в., где время приобретает особое значение и как тема, и как принцип конструкции произведения, и как категория, вне которой невозможно воплощение художественного замысла.

Мифологическое время и время в современной культуре

Разница между развитыми современными цивилизациями, где прошлое (вселенной, Земли, сферы живого вещества — биосферы, сферы деятельности разума — ноосферы) исследуется объективными научными методами, и первобытными или архаичными культурами заключается в том, что в этих последних прошлое обычно мыслится как повторение нескольких качественно различных циклов или же отнесено к особому мифологическому времени, к которому приурочены события не только мифа, но и эноса. Такие архаичные культуры, как например туземные австралийские и древнейшая китайская, характеризуются наличием времени только двух типов: циклического ритуального (в древнем Китае, как и у многих других народов, например у пуэбло, оно регулировалось периодическим объезжанием четырехчленного царства (вселенной) ритуальным царем) и мифологического (при

отсутствии реального исторического времени). Само мифологическое время может оказаться циклическим, как это имеет место во всех мифах о богах, связанных с сезонными циклами. Повторение циклических перевоплощений исключает развитие во времени. В древней Индии также категория исторического времени не была существенной для культуры: хронология и летописание долгое время принципиально отсутствовали. Безразличие к развитию во времени сказалось в таких высокоразвитых областях древнеиндийской науки, как лингвистика. Именно поэтому древнеиндийская грамматика Панини с ее чисто синхронным подходом к языку и древнеиндийская философия языка, интересовавшаяся такими вневременными единицами языка, как *spṛoṭa* (эквивалент фонемы в науке XX в.), близки к лингвистике первой половины нашего столетия, когда диахронический аспект изучения языка (в его истории), преобладавший в XIX в., сменился синхронным описанием и рассмотрением языка в панхронии (в отвлечении от времени). В этом случае, как и в ряде других, разбираемых далее, сопоставление архаической и современной концепций времени позволяет установить не только их различие, но и сходство, проявляющееся в одинаковом противополжении чисто эволюционной точке зрения, господствовавшей в XIX в. Согласно мысли В. Н. Топорова,¹ такое же безразличие к движению во времени сказывалось не только в древнеиндийской науке и во вневременном характере основного языка индийской культурной традиции — классического санскрита, но и в индийском искусстве: в «кинематографическом» построении пьес древнеиндийского театра (в этом сходного с классическим китайским) с внезапными перемещениями во времени; в традиции индийского балета (сохраненной вплоть до нового времени и, быть может, отразившейся на системах танца таких исторически связанных с Индией народов, как цыгане), где в отличие от европейского танца одна и та же поза сохраняется в течение какого-то времени, после чего этот неподвижный «кадр» сменяется другим. Недаром в древней Индии скульптура теснейшим образом связана с танцем, и, например, выработанная в индийских описаниях скульптуры классификация жестов и поз с успехом может быть применена и для танца. Перенесение этой техники в европейский балет, осуществляемое в последние годы в постановках Бежара, который специально изучал индийскую систему танца, можно

¹ В. Н. Топоров. О некоторых аналогиях к проблемам и методам современного языкознания в трудах древнеиндийских грамматиков. «Краткие сообщения Института народов Азии», т. LVII. М., Изд-во восточной литературы, 1961; В. В. Иванов и В. Н. Топоров. Санскрит. М., Изд-во восточной литературы, 1960. В недавнее время об индийских (и других локальных) концепциях времени писал Г. С. Померанц: Роль масштаба времени и пространства в моделировании исторического процесса. Тезисы доклада (Институт истории АН СССР, М., 1968) (отпечатано множительным аппаратом).

сравнить с внесением синхронной точки зрения Панини в европейскую лингвистику.

Можно показать путем лингвистического анализа истории соответствующих терминов, в частности названия «вечности»,² что в своих первоначальных индоевропейских истоках греческие мифологические представления о времени и о его цикличности поразительно сходны с древнеиндийскими. У Фукидида история еще мыслится вне хронологии.³ Постепенно, однако, греческая философия преодолела мифологические концепции циклического времени⁴ и выработала те учения о движении и развитии во времени, которые послужили основой для рассмотрения этих проблем в позднейшей европейской науке, пришедшей в конце концов к созданию теории относительности.

Возврат к мифологическому представлению об особом «дона-чальном» времени можно было бы видеть в современных космогонических гипотезах, предполагающих образование вселенной благодаря «взрыву» сверхплотного вещества, сосредоточенного в одном «атоме».⁵ Как указывал Эйнштейн, «при больших плотностях поля и вещества уравнения поля и даже входящие в них переменные должны терять смысл».⁶

С новым пониманием времени в теории относительности этнологи и лингвисты сближают концепцию, которая вскрывается в мифологии и языках многих народов, находившихся за пределами основных цивилизаций Старого Света.⁷

Задолго до современного математика, приходящего к выводу, что «если бы бог был ограничен миром, было бы необходимо для бога быть рождающимся и гибнущим»,⁸ эта мысль была воплощена во многих архаических религиях — в символе умирающего (или исчезающего) и возрождающегося бога плодородия.

² E. Benveniste. Expression indoeuropéenne de l'éternité. «Bulletin de la Société de linguistique de Paris», 1937, t. 38, fasc. 1.

³ I. Meyerson. Le temps, la mémoire, l'histoire. «Journal de Psychologie», 1956, numéro spécial «La construction du temps humain», p. 340.

⁴ Анализ этого процесса см. в кн.: E. Cassirer. Philosophie der symbolischen Formen, 2. Teil. Berlin, 1925, S. 161—173.

⁵ При обсуждении этой гипотезы в беседе с автором 1 января 1957 г. покойный Л. Д. Ландау подтвердил мнение, согласно которому до этого «взрыва» по существу нельзя говорить о времени в обычном физическом смысле. Ср. в этой связи замечание об Анаксагоре и теории расширяющейся вселенной: И. Д. Рожанский. Проблема движения и развития в учении Анаксагора. «Успехи физических наук», 1968, т. 98, вып. 2, стр. 350.

⁶ А. Эйнштейн. Сущность теории относительности. М., ИЛ, 1955, стр. 115.

⁷ См. работу: В. Г. Богораз (Тан). Эйнштейн и религия. Применение принципа относительности к исследованию религиозных явлений. Вып. 1. М.—Игр., изд-во Л. Д. Френкель, 1923. Ср. также сходное сопоставление с теорией относительности в связи с обсуждением отсутствия категории времени в языке хони в статьях Б. Уорфа (в кн.: Новое в лингвистике, т. I. М., 1960).

⁸ E.-T. Whittaker. The Beginning and End of the World. London, 1943, p. 40.

Особенно очевидные параллели в мифологических традициях древности находят настойчиво высказываемые в европейской философии истории второй половины XIX и XX вв. идеи циклического развития или же наличия нескольких основных «мировых периодов», качественно между собой различающихся. По существу те же идеи воплощены в мифологических образах «мировых периодов» или «возрастов», общих для древних культур Старого и Нового света: древнегреческой, древнекитайской, майя.

Разительное сходство этих мифологических образов, проявляющееся в одинаковости их числа (четыре или пять «мировых эпох»), в одинаковом их соотношении с первичными «элементами» (стихиями: водой, огнем, воздухом и т. п.) и металлами или с великанами и карликами (у майя, в древнем Китае), видимо, может найти объяснение в типологии социальных структур. Во всех обществах, где возникали подобные мифологические концепции, имелись иерархические системы социальных рангов (обычно четыре низших и пятый главный — царский), каждому из которых соответствовали определенные классификационные символы (в частности, один из четырех основных элементов или стихий). Эта же структура проецировалась и на последовательность мировых эпох, каждая из которых соотносилась с одним из таких классификационных символов. Так, учение о четырех мировых эпохах, соотносившихся с четырьмя элементами (как и эпохи правления четырех правителей), в древнем Китае можно связать с ролью числа 4 в социальной жизни (четыре касты или социальных ранга),⁹ мифологии (четыре мифологизированные страны света и соответствующие им божества и символы, в том числе цвета, времена года и т. п.), ритуале (где существенна роль четырехугольника). Особенно показательно то, что в семейном культе предков почитаются только предки, относящиеся к четырем более ранним поколениям (по сравнению с поколением главы культа). Только они «имеют право на место в домашнем храме. Там они представлены табличками, которые хранятся в часовнях, расположенных по странам света и образующих квадрат».¹⁰ После смерти главы культа табличка с именем его прапрадеда изымалась (т. е. стиралась из «оперативной памяти» коллектива, объем которой определялся числом 4), и его имя могло быть дано новому ребенку. Семейные имена обнаруживают особую «добродетель», способную предстать в четырех частных видах; это соответствует запасу из четырех имен, по которым

⁹ М. В. Крюков. Социальная дифференциация в древнем Китае. В кн.: Разложение родового строя и формирование классового общества. М., изд-во «Наука», 1968 (там же см. сравнение с майя и древней Грецией). Приводимые ниже по М. Гране данные китайского ритуала, подтверждающие идею М. В. Крюкова, в его работах не использованы.

¹⁰ M. Granet. La pensée chinoise. Paris, 1934, p. 111. — Проницательный Гране выделил курсивом число 4 в этом разделе главы о категориях времени и пространства в древнекитайской мысли.

различаются четыре последовательных поколения.¹¹ Эти особенности семейного культа можно прямо соотнести с тем, как последовательно происходит снижение социального ранга (начиная с высшего) от отца к сыну на протяжении четырех поколений в чжоуском Китае.

С этой вертикальной иерархической структурой древнекитайского общества чжоуской эпохи согласуются представления о четырехчленной структуре пространства, имеющего центр, соответствующий местонахождению ритуального царя, и четырехчленной структуре времени, центр которого соответствует ритуальному пребыванию царя в центре царского храма. По мысли Гране, иерархическая упорядоченность пространства и времени заменила сохраняющееся еще в мифах представление, основанное на идеях двоичной противоположности¹² (типа категорий *инь* и *ян* в древнекитайской теории чисел). Точно так же и древнегреческое учение о пяти мирных эпохах сводится в конечном счете к более древним двоичным противопоставлениям, отражающим социальную структуру.¹³

И в социальной структуре, и в ее проекции на временные представления более сложные иерархические системы (четыре- и пятичленные) выводятся из более простых двучленных противоположностей.

Число социальных рангов в таких иерархических обществах, как чжоуский Китай, соответствует числу брачных классов в более ранних системах с дуально-экзогамной структурой, как в иньском Китае, в этом отношении типологически сходном с рядом австралийских обществ;¹⁴ системы социальных рангов можно считать результатом введения иерархических отношений в более ранние структуры типа австралийских половин, делящихся в свою очередь на половины. В таких австралийских обществах брачные (и локальные) классы, определяющие социальную организацию, закреплены в мифах и ритуалах, отражающих путешествия мифологических (тотемных) предков. Если в обществе этого типа, построенном по дуальному принципу, четыре брачных класса (попарно различающихся по поколениям или возрасту) разнесены по двум экзогамным половинам (внутри которых невозможны браки), то брачные (и другие социальные) связи между членами коллектива целиком предопределены системой этих классов.

¹¹ Ibid., p. 157.

¹² Ibid., p. 104.

¹³ J.—P. V e r n a n t. 1) Genèse et structure dans le mythe hésiodique des races. In: Entretiens sur les notions de genèse et de structure. Paris, 1965; 2) Le mythe hésiodique des races. «Revue de philologie, de littérature et d'histoire anciennes», 1966, t. 40, fasc. 2.

¹⁴ М. В. Крюков. Формы социальной организации древних китайцев. М., изд-во «Наука», 1967, стр. 141—146.

Методы современной этнологии позволяют точно определить различие между этими наиболее архаичными, жестко детерминированными социальными структурами, которые регулируются только с помощью правил, соотнесенных с мифологическим временем, и более развитыми структурами, где в сами правила функционирования общества включены ссылки на его историю. Примером последних могут быть системы типа омаха-кроу, где вводится запрет на брак с женщиной, входящей в группу, из которой какой-либо предок когда-либо брал себе жену. Поэтому в структурах этого типа число брачных классов (фратрий) всегда больше, чем четыре (в отличие от архаичных структур типа австралийских и иньской китайской). Основным для структур типа омаха-кроу является накопление статистических данных о браках, причем всякий раз выбирается такой партнер для брака, который принадлежит к брачному классу, несущему (в точном статистическом смысле слова) наибольшее количество информации (т. е. отсутствующий среди хранящихся в памяти сведений об уже имевших место брачных связях между брачными классами). Возможности здесь оказываются весьма разнообразными в отличие от жестко детерминированных систем архаичного типа; как было показано в недавнее время с помощью расчетов на вычислительной машине по программе, основанной на идеях Леви-Строса, в системах типа омаха-кроу при 30 кланах и 2 запретах возможно 297 423 855 типов браков.¹⁵ По существу аналогичным различием, о котором шла речь выше, является различие между фольклорной традицией, основанной первоначально на воплощении передающихся по наследству мифологических сюжетов с помощью неизменных ритуальных формул, и современной литературой, где основным принципом становится поиск наименее статистически частых (и, следовательно, несущих наибольшее количество информации) приемов и тем. Сходные рассуждения можно было бы предложить и по отношению к другим областям культуры, где накопление сведений об опыте прошлого и поиск путей, которыми еще не шли раньше, становится главной задачей. Само понятие развития (т. е. направленности во времени) здесь, как и в других случаях, неотделимо от накопления и переработки (т. е. постоянного использования для внесения соответствующих корректив в программы поведения) информации (т. е. сведений о прошлом). Социальная функция исторических исследований заключается в накоплении сведений об уже использованных и неоправдавшихся путях развития с целью их избежать. Подмена реальной истории вновь создаваемой мифологией может служить лишь задаче искусственной остановки развития: искусственная

¹⁵ C. Lévi-Strauss. *Vingt ans après*. «Les temps modernes», 1967, septembre, № 256, p. 400. См. также: C. Lévi-Strauss. *Les structures élémentaires de la parenté*. 2-me éd. Paris, 1968.

мифологизация прошлого, создающая миф вместо исторической реальности, в развитых цивилизациях является свидетельством социального регресса, лишаящего общество его реальной истории.

Культуры западноевропейского типа могли бы моделироваться посредством автомата, имеющего встроенную в него память и осуществляющего свое поведение посредством вычеркивания уже использованных возможностей. Этот тип культуры является принципиально новым. Леви-Строс сформулировал «неолитический парадокс», заключающийся в том, что при наличии уже в неолите предпосылок для современной науки она была создана лишь спустя много тысячелетий, на протяжении которых не наблюдалось совершенствования интеллектуальных возможностей человека.¹⁶ Этот парадокс, вероятно, связан с характером архаической социальной организации, предполагающим ориентацию на ритуал и мифологическое прошлое.

Ранняя человеческая культура целиком обращена в прошлое. В преобразованном виде эта общечеловеческая черта сохранилась до нашего времени. Леви-Строс сравнивает нынешнюю человеческую культуру с ее почитанием музеев, памятных мест, архивов, в которых хранятся документы старых времен, с отношением к прошлому у австралийских туземцев, чтивших чуринги — священные предметы, воплощавшие прошлое рода. Леви-Строс polemизирует с неверной точкой зрения, по которой между мыслью дикаря и мыслью современного человека существует непреодолимая пропасть. Доказывая обратное, Леви-Строс указывает на наличие сходных явлений в первобытной культуре и современной цивилизации. Современный ученый, по традиции открывающий свою монографию главой с изложением истории вопроса и испещряющий страницы своей книги ссылками на предшественников, по существу следует обычаю, сходному с древними ритуалами почитания предков.

Трудность освобождения от мифологической (или мифопоэтической) традиции, в основе которой лежало представление о цикличности временного развития вселенной, можно показать на примере Хлебникова, одного из крупнейших поэтов начала нашего столетия, наделенного поэтическим даром прозрения и глубоко чувствовавшего вместе с тем и пути науки своего века. Декларируя необходимость отказа от прежних донаучных концепций времени,¹⁷ он, однако, пошел по пути построения числовых законов, которые определяют структуру исторического

¹⁶ C. Lévi-Strauss. *La pensée sauvage*. Paris, 1962, p. 34. — Для рассматриваемых проблем существенны мысли Леви-Строса об увеличении энтропии в ходе человеческой истории: C. Lévi-Strauss. 1) *Tristes tropiques*. Paris, 1955, p. 374; 2) *Elogio dell'antropologia*. «Aut aut», 1965. № 88 (о двух видах времени в истории).

¹⁷ В. Хлебников. *Собр. произведений* в 5-ти томах, т. IV. Л., Изд-во писателей в Ленинграде, 1930, стр. 312—313.

времени, мыслившуюся им как сеть циклических повторов.¹⁸ Новое в подходе Хлебникова состояло в выдвигении на первый план числовых (а не словесных) характеристик. Опираясь на даты и хронологию, он пытался дать числовой анализ событий современности и прошлого (что касается древнейшего времени, то традиционность и неточность хронологии часто обесценивала его вычисления). Хлебников считал свои выводы чисто эмпирическими и при расхождении своих предсказаний с происходившими реально событиями приходил к выводу, что первоначально избранный им «путь ошибочен и никому не советуется идти по нему».¹⁹ Но главное, в чем он сближался с мифологическими концепциями, это превращение числовых отношений в числовую магию. Он сам понимал, что предполагавшийся им «основной закон времени: во времени происходит отрицательный сдвиг через 3^н дней и положительный через 2^н дней»,²⁰ говоря его собственными словами, «в сущности есть дерево, растущее из зерна „суеверной веры“ в чет и нечет».²¹ В том же мифологическом духе Хлебников формулировал этот закон: «3^н дней — злое божество времени, „колесо смерти“, 2^н дней — доброе божество времени».²²

По этому поводу он вспоминал и о «древнеславянской вере в „чет и нечет“»;²³ любопытно, что чет и нечет в древнем ритуальном — гадательном — смысле, сохраненном в суевериях и играх, упоминается и в стихах Хлебникова («Ветер бросает нечет и чет»)²⁴

¹⁸ При жизни Хлебникова работы об этих законах были опубликованы лишь частично: В. Хлебников: 1) Учитель и ученик. В кн.: Собр. произведений в 5-ти томах, т. V. Л., Изд-во писателей в Ленинграде, 1933; 2) Новое учение о войне. Пгр., 1914 (см. также примечания к последней работе, в печатный ее текст не вошедшие: В. Хлебников. Неизданные произведения. М., 1940, стр. 373—375, и в частности ср. там же интересные соображения о четвертом измерении в современной науке); 3) В мире цифр. «Военмор», Баку, 1920, № 19, стр. 3—4 (в архиве Вс. Иванова хранится экземпляр печатного текста статьи с правкой автора). Более поздний вариант теории Хлебникова изложен в публикациях, датированных годом его смерти: В. Хлебников. Доски судьбы, листы 1—3. М., 1922; Вестник Велимира Хлебникова, №№ 1—2. М., 1922 (литографированное издание). Еще позднее часть его многочисленных вычислений и пояснений к ним была напечатана в упоминавшейся уже книге «Неизданные произведения» (стр. 376—379), а часть вошла в выпуски «Неизданный Хлебников», подготовленные А. Е. Крученых (1932—1935) и хранящиеся ныне в архиве Вс. Иванова.

¹⁹ В. Хлебников. Неизданные произведения, стр. 377.

²⁰ В. Хлебников. Собр. произведений в 5-ти томах, т. V, стр. 324.

²¹ Цитируется по рукописи «Неизданный Хлебников» (вып. 26, «Труба Гуль-Муллы. Основной закон времени», стр. 4).

²² Там же, стр. 1.

²³ В. Хлебников. Доски судьбы, л. 1, стр. 5.

²⁴ Стихотворение «Гочит дерева и тихо течет», относимое к 1920-м годам (см.: В. Хлебников. Собр. произведений в 5-ти томах, т. III. Л., Изд-во писателей в Ленинграде, 1931, стр. 106; ср.: там же, т. II. Л., Изд-во

Древнеславянское противопоставление чета и нечета является лишь одним из примеров встречающихся во многих ранних культурных традициях двучленных оппозиций, которые обычно входят в системы классификации, разносящие все явления по двум рядам противоположных признаков.²⁵ Хлебников видел в подобных двоичных противоположностях, которые он иллюстрировал на общеизвестном примере иранского дуализма (Аримана и Ормузда), проявление «желания говорить о времени».²⁶ Его интуитивная догадка, основанная на глубоком внутреннем проникновении в суть мифопоэтического подхода ко времени, находит подтверждение в современной структурной антропологии. Согласно выводам этой науки, представление о времени как категории, объединяющей мифологические противоположности (день и ночь, жизнь и смерть), оказывается весьма архаическим.²⁷ Это представление лежало и в основе той пифагорейской теории превращений, которая приобрела вид числовой схемы циклических повторов, очень близкой к идеям Хлебникова.²⁸ Ранние греческие представления о временных циклах оказываются по своим истокам связанными с учением о двоичной классификации всего сущего, следы которого удастся найти у пифагорейцев и Гераклита,²⁹ в этом отношении типологически очень близких к древнекитайским мыслителям. В приведенной выше формулировке числовой закон Хлебникова близок к тому пониманию чета и нечета, в частности 2 и 3, в связи с разнесением всех явлений по двум категориям (*иль* и *ян*), которым проникнута мифологическая по своим истокам теория чисел в древнем Китае. Предсказание событий, исходящее из этого закона, близко к тем ритуалам гаданий, в которых можно искать одно из древнейших применений классификации по чету и нечету в древнем Китае.³⁰

писателей в Ленинграде, 1930, стр. 282 — «В мигов печет»). Уместно напомнить также заглавие последней книги стихов А. А. Ахматовой.

²⁵ О типологии этого противопоставления, в частности в славянском фольклоре, см.: В. В. Иванов, В. П. Топоров. Славянские языковые моделирующие семиотические системы (Древний период). М., изд-во «Наука», 1965, стр. 85—91 и 216.

²⁶ В. Хлебников. Доски судьбы, л. 1, стр. 4.

²⁷ E.-R. Leach. Two Essays Concerning the Symbolic Representation of Time (см. в кн. этого автора: Rethinking Anthropology. London, 1961, p. 126—127).

²⁸ M.-F. Burnyat. Time and Pythagorean Religion. «The Classical Quarterly», New Series, Oxford, 1962, November, vol. 12 (58), № 2, p. 249—250.

²⁹ В. П. Топоров. К истории связей мифологической и научной традиции: Гераклит. In: To Honor Roman Jakobson, vol. III. The Hague—Paris, 1967, p. 2047—2048. См. также: G.-F.-R. Lloyd. Polarity and Analogy: Two Types of Argumentation in Early Greek Thought. Cambridge, 1966.

³⁰ H. Maspero, E. Balasz. Histoire et institutions de la Chine ancienne (des origines au XII-me siècle après J.-C.). «Annales du Musée Guimet», Paris, 1967, t. 73, p. 82. См. также: Miyazaki Ichisada. Le développement de l'idée de divination en Chine. In: Mélanges de Sinologie offerts à Monsieur Paul Demiéville. I. Paris, 1966, p. 175 (Bibliothèque de l'Institut des Hautes Etudes Chinoises, vol. XX).

В данном случае речь идет скорее об оживлении в архаизирующем мифопоэтическом мышлении Хлебникова раннего архетипа противопоставленной типа чет-печет, чем о непосредственном воздействии на него восточных представлений о времени, хотя с индийским учением о мировых периодах (древнеиндийское учение — 'временной цикл') Хлебников был знаком и упоминал его в своих хронологических таблицах и статьях.³¹ Вместе с тем сам Хлебников воспринимал свою идею цикличности (периодичности) определенного типа событий (войн, введения новых законов, появления крупных реформаторов и т. д.) как более современную форму той же мысли, которая лежит в основе индийского учения о перевоплощении, переосмысляемого в духе современной науки: «Никогда не виновато колесо рождений, что слух не различает его шума, железного визга его лопастей. Могут спросить: как можно искать общего закона для рождений подобных людей, если борцы за одно и то же дело родились в разных государствах и члены разных народов? Но государство-молния давно соединило все человечество, сплетя в одну косу волосы всех людей. Можно вообразить себе такого наблюдателя с соседней звезды, который бы хорошо их видел, но не заметил ни народов, ни государств». В этом диалоге (продолжающем жанр и тематику более раннего диалога «Учитель и ученик») Хлебников излагает периодичность в появлении однотипных деятелей образным языком, стилизованным под восточную мудрость: «Вот он, пароход времени, вращает около своей оси колесо рождений, и старая спица мелькает под новыми именами: Будда, Менций, Иисус, Савонарола...»³² Образный язык этого диалога Хлебникова не является только формальной чертой. В одной из черновых записей Хлебникова, касающихся его вычислений и доказывавших периодическую повторяемость войн, он озаглавил соответствующую таблицу вводной фразой: «Тогда можно написать такие стихи из войн».³³ Архаизирующее отношение к числу делало для Хлебникова возможным подход к таблицам числовых закономерностей в духе поэтического, а не научного творчества,³⁴ в чем также можно видеть след

³¹ В частности, «эра индусов Кали-Юга» упоминается в статье «Ритмы человечества» (хранится в архиве Вс. Иванова) и в кн. «Доски судьбы» (л. 1, стр. 14; л. 2, стр. 20, 22).

³² Менций — Мен-Цзы. Цитируется по рукописи «Неизданный Хлебников» (вып. 30, «Колесо рождений. Разговор»). Об интересе к индийскому учению о перевоплощениях, проявляющемся не только в статьях, но и в стихах Хлебникова, см. в работе: В. В. Иванов. Структура стихотворения Хлебникова «Меня проносят на слоновых...» В кн.: Труды по знаковым системам, т. III. Тарту, 1967, стр. 163, примеч. 23 («Ученые записки Тартуского гос. университета», вып. 198).

³³ Рукопись отрывка, начинающегося этой фразой, хранится в архиве Вс. Иванова.

³⁴ Относительно стихов из чисел у таких близких к Хлебникову поэтов, как В. Маяковский, см. статью: В. В. Иванов. Ритм поэмы Маяковского «Человек». В кн.: Poetics. Poetyka. Poetyka, t. II. Warszawa, 1966, стр. 262, 272 (о фрагменте 74).

мифопоэтического мышления. Недаром это отношение к числу Хлебников называл искусством: «Вот виды нового искусства числовых дубков, творчества, где вдохновенная голова вселенной так, как она повернута к художнику, свободно пишется художником числа; клетки и границы отдельных наук не нужны ему: он не ребенок. Проповедуя свободный треугольник 3 точек: мир, художник и число, он пишет ухо или уста вселенной широкой кистью чисел и, совершая свободные удары по научному пространству, знает, что число служит разуму тем же, чем черный уголь руке художника, а глина или мел ваятелю; работая число углем, объединяя в этом искусстве бывшие до него знания».³⁵

Итак, Хлебников продолжал (посредством чисел, а не слов) традицию древнего синкретического искусства (отчасти пародной словесности, еще близкой к мифологическим истокам) и числовой магии, решая проблему времени в духе архаического представления о его цикличности.

Время и информация

Сама по себе ориентация на прошлое объединяет культуры всех типов. Роль сведений о прошлом подчеркивается в концепции Г. Рейхенбаха, по-новому осмыслившего один из наиболее важных выводов современной физики — установление связи направления времени с физическим понятием увеличения энтропии. Второй закон термодинамики интерпретируется обычно как закон, позволяющий определить направление времени. Поскольку в теории информации найдено выражение количества информации, которое только знаком отличается от энтропии в термодинамике, отсюда легко было сделать вывод о возможности рассмотрения информации как величины, противоположной энтропии. Рейхенбах (в отличие от многих других ученых) не предполагает, что с этими двумя величинами можно связать два разных направления времени. Согласно Рейхенбаху, когда мы говорим об информации, речь идет о показаниях приборов и документов, которые регистрируют прошлое. Увеличение информации означает увеличение сведений о прошлом (то же, что мы знаем о будущем, основано на имеющихся данных о прошлом). Увеличение информации (т. е. числа протоколов, говорящих о прошлом) обратно энтропии (мере протекания физического времени), как и можно было предполагать исходя из количественного выражения той и другой величины. Поэтому, по Рейхенбаху, не существует двух разных направлений времени — одного, которое определяется вторым законом термодинамики, и другого, связанного с законами теории информации. Направление времени одно

³⁵ Цитируется по рукописи «Неизданный Хлебников» (вып. 27, «Голова вселенной. Время в пространстве»).

и то же, но, кроме движения времени и независимо от него, существует увеличение информации, т. е. числа данных о прошлом. По Рейхенбаху, этот второй процесс не связан с первым.³⁶

Мысль о взаимоотношении времени и памяти, на основании данных современной физики обсуждаемая в книге Рейхенбаха, является достаточно древней. Она была воплощена в древнегреческой мифологии, где богиня Мнемозина одновременно управляла памятью и течением времени, чем позднее стал заниматься бог Хронос.³⁷ В духе концепции Рейхенбаха Мнемозину можно было бы назвать богиней информации, потому что она ведала знаниями о прошлом, а следовательно, и временем.

Впервые мысль о противоположности энтропии (Хаоса) и эктропии (начала, соответствующего Логосу) была высказана П. А. Флоренским. По существу та же идея легла в основу концепции Винера, у которого понятие информации (негэнтропии) соответствует эктропии Флоренского. Книга Винера «Кибернетика...» открывается главой, посвященной различию между двумя видами времени — ньютоновским, обратимым, и бергсоновским, однонаправленным (асимметричным), временем жизненного опыта.³⁸ Еще раньше разграничение разных видов времени (в связи с проблемой характера симметрии времени) по отношению к неорганической и живой природе проводил в ряде работ 1930-х годов В. И. Вернадский.³⁹ Ставя вслед за современной физикой вопрос о соотношении пространства и времени, Вернадский делал вывод, согласно которому «время, выражающееся в биогеохимии сменой поколений, входит в свойства живого вещества в такой степени, в какой оно не входит ни в какое другое явление на нашей планете. Для живого организма, всякого без исключения, мы не можем говорить только о пространстве, но всегда должны говорить о пространстве-времени. Для многоклеточных организмов оно проявляется в действительности всегда в смерти, в старении и в смене поколений».⁴⁰

³⁶ Г. Рейхенбах. Направление времени. М., ИЛ, 1962, стр. 358.

³⁷ J.-F. Vernant. Mythe et pensée chez les grecs. Paris, 1965.

³⁸ П. Винер. Кибернетика, или Управление и связь в животном и машине. М., изд-во «Советское радио», 1968; см. об этом различии в статье: А. Пуанкаре. Пространство и время. В кн.: Новые идеи в математике. Сб. 2. Пространство и время. I. СПб., изд-во «Образование», 1943, а также в кн. этого автора «Последние мысли» (Пгр., Научное книгоиздательство, 1923, стр. 24).

³⁹ Первые записи В. И. Вернадского о единстве пространства-времени относятся еще к 1885 г. (см.: Из рукописного наследия В. И. Вернадского. «Вопросы философии», 1966, № 12, стр. 112).

⁴⁰ В. И. Вернадский. Химическое строение биосферы Земли и ее окружения. М., изд-во «Наука», 1965, стр. 192 (ср. об этом же в терминах теории информации: Дж. Сакер. Вклад энтропии в умирание и старение. В кн.: Теория информации в биологии. М., 1960). Этому вопросу посвящена незаданная монография Вернадского 1931 г. «О жизненном (биологическом) времени» (архив АН СССР, ф. 518, оп. 1, ед. хр. 156) и статьи: 1) Проблема времени в современной науке. «Известия АН СССР», VII се-

Вернадскому принадлежит и первая отчетливая формулировка того, что можно назвать направлением времени по отношению к биологической эволюции. Развивая высказанную еще Д. Дана (в XIX в.) мысль, Вернадский одновременно с П. Тейяр де Шарденом сформулировал вывод о том, что «в эволюционном процессе мы имеем в ходе геологического времени направленность. В течение всего эволюционного процесса, начиная с кембрия, т. е. в течение пятисот миллионов лет, мы видим, что от времени до времени, с большими промежутками остановок до десятков и сотен лет, идет увеличение сложности и совершенства строения центральной нервной системы, т. е. центрального мозга». ⁴¹ Этот закон, названный Вернадским «принципом Дана», отвечает установленным им биогеохимическим закономерностям; вероятно, развитие генетических исследований позволит внести уточнения в формулировку принципа Дана. Продолжением того же принципа по отношению к человеческой истории является остающаяся в высокой степени гипотетической идея смены биосферы ноосферой (сферой разума), выработанная благодаря обмену гипотезами между Вернадским, Э. Ле Руа и П. Тейяр де Шарденом. ⁴² По существу последние идея предполагает такой подход к человеческой истории, который признает наличие в ней направленного хода событий. Вернадский сам был очень далек от наивных, упрощенных представлений об эволюции и прогрессе и идею ноосферы выдвигал лишь как одну из возможностей развития. Еще в 1922 г. он писал: «Недалеко то время, когда человек получит в свои руки атомную энергию, такой источник силы, который даст ему возможность строить свою жизнь, как он захочет. Это может случиться в ближайшие годы, может случиться через столетие. Но ясно, что это должно быть. Сумеет ли человек воспользоваться этой силой, направить ее на добро, а не на самоуничтожение? Дорос ли он до умения использовать ту силу, которую неизбежно должна дать ему наука?» ⁴³ Эти слова Вернадского, опубликованные одновременно с известными строками в «Первом свидании» Андрея Белого об «атомной

рия, Отделение математических и естественных наук, 1932, № 4, стр. 511—541; 2) Le problème du temps dans la science contemporaine. «Revue générale des sciences pures et appliquées», 1934, t. XLV, № 20, pp. 550—558; 1935, t. XLVI, № 7, p. 208—213; 1936, t. XLVII, № 10, p. 308—312; 3) Время (см. публикацию: Из рукописного наследия В. И. Вернадского, стр. 107—111). Вернадский ссылался на те же работы А. Бергсона о длительности, которые имел в виду и Н. Винер. О соотношении взглядов Бергсона с освещением времени в предшествующей философской традиции см. в кн.: С. Л. Франк. Предмет знания. Об основах и пределах отвлеченного знания. Пгр., 1915, стр. 353 и сл.

⁴¹ В. И. Вернадский. Химическое строение биосферы Земли и ее окружения, стр. 193; ср. там же, стр. 271 и 326.

⁴² Там же, стр. 328.

⁴³ Там же, стр. 362 (впервые напечатано в кн.: В. И. Вернадский. Очерки и речи, вып. 2. Пгр., 1922).

лопнувшей бомбе», представляют собой один из доводов, который можно было бы привести против идеи ноосферы.

По мере увеличения объема поступающей информации, которую физически не может переработать (с целью выбора оптимальной программы будущего поведения) не только один человек (любой степени одаренности), но и целый коллектив, например ученых-футурологов (даже при использовании во вспомогательных целях вычислительных машин, которые при неблагоприятном ходе истории могут оказаться единственными сохранившимися представителями ноосферы, полностью отделившейся от биосферы), задача экстраполяции на будущее всего накопленного опыта все более усложняется. Эта задача должна по существу решаться коллективно всем человечеством (это и имел в виду Вернадский, когда говорил о ноосфере). Модели мира, которые предопределяют будущее поведение живых организмов (согласно кибернетической физиологии активности Н. А. Бернштейна),⁴⁴ должны обеспечивать сохранение вида; несомненно, что с точки зрения биосферы в этом состоит биологическая и социальная значимость человеческой культуры, вырабатывающей коллективные модели мира, сохраняющей и передающей их в будущее с помощью информационных систем.

Используемые в обществе системы передачи информации, по-видимому, в большой степени подчиняются тем же законам развития во времени, т. е. законам возрастания энтропии, что и другие физические системы. Это особенно наглядно можно показать на примере таких общих для всего общества систем, как язык, которые используются каждым взрослым членом коллектива бессознательно. В развитых цивилизациях стремление к возрастанию энтропии информационных систем увеличивается из-за отмеченных выше трудностей переработки растущей информации, а также в силу стандартизации явлений массовой культуры и дополнительно налагаемых табу на отступления от стандартов (стандартизируются и эти возможные отступления от стандартов, в свою очередь становящиеся стандартными, как в авангардном искусстве). С этой точки зрения реальный творческий поиск, т. е. нахождение наименее стандартных (и несущих наибольшее количество информации в рамках данной культурной традиции или же знаменующих основание новой традиции) способов построения знаковых моделей мира, является «негэнтропийным». Но математическое соотношение между энтропией и информацией нельзя понимать таким образом, что на-

⁴⁴ Н. А. Бернштейн. Очерки по физиологии движений и физиологии активности. М., 1966. — Роль модели будущего в физиологии активности (в отличие от предшествующих физиологических теорий, ориентированных только на опыт прошлого) можно сравнить с ролью конструирования новых языков (например, информационных) в современной лингвистике в отличие от лингвистики начала века, ориентированной целиком на прошлое языка.

копление информации само по себе означает «преодоление энтропии». Речь может идти лишь о постоянном стремлении к этому, что можно обеспечить лишь путем эффективной коллективной переработки (и все более широкого распространения) информации, позволяющей осуществлять прогнозирование будущего.

Практически развитие может оказаться дальше невозможным, если не будут созданы эффективные способы для оценки и переработки создаваемой научной и технической информации. По отношению к естественным наукам, где для этой цели используются вычислительные и информационные машины, решение указанной задачи необходимо лишь для ускорения научных исследований (например, чтобы не тратить времени на поиск того, не сделано ли данное открытие раньше, что в органической химии может привести к такой затрате времени, которая превысит время, потребовавшееся для самого открытия). В науках же о человеке речь идет о практических выводах, без которых невозможно направленное сохранение и совершенствование поосферы.

В XX в. тенденция к накоплению, сохранению и постоянной переработке сведений о прошлом особенно обостряется благодаря теоретической и практической постановке проблем, касающихся временных границ цивилизации (локальной или общечеловеческой). Эти проблемы становятся предметом не только общих прогнозов, повторяющих на новый лад старые эсхатологические рассуждения,⁴⁵ но и математических расчетов, определяющих сроки исчерпывания энергетических ресурсов и другие факторы, от которых зависит прекращение цивилизации.⁴⁶ Растущее лавинообразно (по экспоненте) количество производимой человечеством информации — от числа научных изданий до числа долгоиграющих пластинок — и увеличивающиеся попытки организовать ее переработку на всех уровнях с этой точки зрения может рассматриваться как пока еще не управляемое сознательно проявление противоположной тенденции обеспечения максимальной надежности передачи результатов работы цивилизации. По отношению не только к земной цивилизации, но и к предполагаемым другим очагам разумной жизни во вселенной⁴⁷ речь теперь может идти не о достижении бессмертия (как в наивных мифологических представлениях о вечности), а о сохранении (и передаче вовне) возможно более полной информации о человечестве, отдельной цивилизации или отдельном ее члене, чей путь в каждый следующий момент времени может оказаться завершенным.

⁴⁵ Ф. Л. Баумер. Апокалиптика 20-го столетия. «Вестник истории мировой культуры», 1957, № 2, стр. 33—34 и 45—46.

⁴⁶ И. С. Шкловский. Вселенная, жизнь, разум. Изд. 2-е. М., изд-во «Наука», 1965, стр. 219, 222—223, 226, 261.

⁴⁷ И. С. Шкловский. Ук. соч., стр. 269—270. — В художественной форме та же мысль изложена в финале фантастического романа астрофизика Ф. Хойла «Черное облако».

По словам египтолога Б. А. Тураева, самый цвет древнейших египетских надписей — текстов пирамид — зеленый, считавшийся символом воскресения, «уже внешним видом свидетельствует, что этот древнейший литературный памятник человечества является вместе с тем и древнейшим словесным протестом против смерти и средством словесной борьбы с нею...»⁴⁸

В какой-то мере вся человеческая культура до сих пор остается протестом против смерти и разрушения, против увеличивающегося беспорядка (или увеличивающегося единообразия — энтропии). По мере увеличения реальности этого грозящего разрушения все более значительными должны стать и усилия, ему противостоящие. В этом и состоит главное объяснение той роли, которая в современной культуре, в частности в искусстве, отведена проблеме времени.

В этом более глубоком смысле проблема времени входит и в круг основных интересов кибернетической биологии благодаря явлению «биологического цейтнота», в наиболее отчетливом виде сформулированному Н. А. Бернштейном⁴⁹ (а вслед за ним и в ряде статей и докладов И. М. Гельфанда и М. Л. Цетлина). Речь идет о тех ограничениях во времени, которые наложены на все живые организмы. Из-за этих ограничений требуется принятие решения за сравнительно небольшие отрезки времени, что исключает последовательный перебор всех возможностей. Сходные временные ограничения оказываются, по мысли Б. Л. Пастернака, причиной образности художественного творчества: «Метафоризм — естественное следствие недолговечности человека и надолго задуманной огромности его задач».⁵⁰ На современном кибернетическом языке суть возникновения метафоричности можно объяснить необходимостью параллельного (одновременного) вывода тех сообщений, которые при отсутствии цейтнота можно было бы передавать последовательно. Путем употребления слов (или сочетаний слов) в переносных (образных) значениях оказывается возможным одновременное высказывание нескольких мыслей (что аналогично двойной экспозиции в кино, развивавшей принципы кубистической живописи и другие более ранние аналогичные приемы передачи двуплановости в искусстве).

Ограничение творчества каждого художника во времени — и прежде всего ограничение смерти, которую М. Врубель называл категорическим императивом, — не только предопределяет

⁴⁸ Б. А. Тураев. Египетская литература, т. I. М., изд. М. и С. Сабанниковых, 1920, стр. 37.

⁴⁹ Н. А. Бернштейн. Очерки по физиологии движений и физиологии активности; ср. приведенные выше мысли Вернадского о роли времени для живого.

⁵⁰ Б. Пастернак. Заметки к переводам шекспировских трагедий. «Литературная Москва», М., изд-во «Художественная литература», 1956, стр. 795.

некоторые его черты, но и объясняет одну из главных тем искусства — соотношение времени и вечности. Рейхенбах, как и многие другие философы, выводит эту тему из страха смерти. Боясь смерти, люди всегда хотели верить в существование вечности, лежащей за пределами времени, как мифологическое время находится за пределами календарного. Идея наличия двух категорий — реального (исторического) времени и вечности — проходит через всю греческую философию (где в конечном счете эти категории восходят к более архаичному противоположению циклического сезонного и мифологического времени) и продолжается в европейской философии нового времени. Едва ли не с наибольшей ясностью эту мысль высказал Спиноза в одном из начальных определений своей «Этики». ⁵¹ После романтиков в европейской культуре проблематика соотношения вечного и временного связывалась с проблемой личности как соединения обоих этих начал. Впервые это сформулировал с наибольшей силой С. Кьеркегор в своей критике гегелевской философии. В библиотеке Б. Л. Пастернака сохранилась книга о Кьеркегоре с отмеченным рукой поэта местом, где формулируется тезис о вечном как основании человеческой субъективности, помещаемом во временное благодаря творческому достижению. ⁵² Незадолго до того как Б. Л. Пастернак (перед самой своей смертью) отметил эти мысли Кьеркегора, сам он сформулировал сходное понимание творческой личности в своих стихах, как бы продолжающих фетовскую строку «... прямо гляжу я из времени в вечность...»:

Не спи, не спи, художник,
Не предавайся сну.
Ты — вечности заложник
У времени в плену. ⁵³

Роль искусства в преодолении смерти составляла основной предмет философских занятий Б. Л. Пастернака на протяжении всей его жизни, начиная с юношеского доклада «Символизм и бессмертие», где утверждалось, что, «хотя художник, конечно, смертен, как все, счастье существования, которое он испытал, бессмертно и в некотором приближении к личной и кровной форме его первоначальных ощущений может быть испытано дру-

⁵¹ Б. Спиноза. Этика. В кн.: Избранные произведения в 2-х томах, т. I. М., Госполитиздат, 1957, стр. 362. — Из двух возможных русских эквивалентов латинского «duratio», указанных в настоящем издании (см. также стр. 629), нам представляется целесообразным выбрать слово «длительность», соответствующее позднейшей философской терминологии.

⁵² Sören Kierkegaard in Selbstzeugnissen und Bilddokumenten. Dargestellt von Peter P. Rohde. Hamburg, 1959, S. 111 (отмечен красным карандашом первый абзац; вся страница помечена двумя крестами).

⁵³ Ср. замечание о Фете и Пастернаке в статье: B. Jegorow. Kategorie czasu w poezji rosyjskiej połowy XIX wieku. «Slavia Orientalis», 1968, № 1, str. 15.

гими спустя века после него по его произведениям». ⁵⁴ По существу здесь, как и в приведенных выше его словах о метафоризме, сформулирована суть проблемы передачи информации в искусстве как средства преодоления ограничений человека во времени.

Совмещение разных временных планов в современном искусстве

Принципиально новый подход ко времени в физике начала XX в. возникает параллельно с возрастанием интереса к проблеме времени в литературе и искусстве. Тема «машины для изучения времени» появляется на рубеже века в раблезианском обличье в шуточной прозаической вещи, связанной с именем Фауста (опубликована с подписью «Dr. Faustroll») и принадлежащей предшественнику современного театра абсурда А. Жарри. ⁵⁵ Уже в «Рассказах о времени и пространстве» (1899) Г. Уэллса и в его же «Машине времени» можно видеть прямое воздействие предшествовавших созданию специальной теории относительности естественнонаучных концепций, под влиянием которых возникает идея «перенесения» во времени. Теми же концепциями определяется и структура многих пьес Дж.-Б. Пристли, который, кстати, отмсчал влияние на него книги «Новая модель вселенной» П. Д. Успенского — писателя, рано оценившего значение выводов новейшей физики, но утверждавшего при этом, что искусство идет впереди науки. ⁵⁶ В качестве иллюстрации последней мысли можно было бы указать на роман М. Твена «Янки при дворе короля Артура», где едва ли можно предполагать какое бы то ни было влияние естественнонаучных концепций. Тем не менее структура этого романа предвосхищает строение многих современных произведений, подобных пьесам Пристли, с их постоянно повторяющимся смещением разных временных планов. Одним из наиболее характерных примеров может служить пьеса Пристли «Музыка вечером». В первом акте этой пьесы показан великосветский салон, где должен исполнить свою новую вещь композитор, надеющийся найти поддержку у собравшихся. В следующих актах те же действующие лица показаны в прошлом и в будущем, причем исполнение музыкального произведения служит реалистической мотивировкой перенесения во времени (музыка выступает в качестве эквивалента машины времени). В другой пьесе Пристли английский танкист, очутив-

⁵⁴ Б. Пастернак. Люди и положения. Автобиографический очерк. «Новый мир», 1967, № 1, стр. 219.

⁵⁵ См.: Commentaire pour servir à la construction pratique de la machine à explorer le temps. «Mercure de France», 1899, t. XXIX, février, № 110, p. 387—396. Ср.: A. Dabèzies. Visages de Faust au XX-me siècle. Paris, 1967, p. 49.

⁵⁶ П. Д. Успенский. Четвертое измерение. Изд. 2-е. СПб., 1914, стр. 93—94.

шийся во время второй мировой войны в Ливийской пустыне, в следующем акте перевоплощается в римского легионера, который находится на том же самом месте, но в античное время, т. е. используется по существу архаический принцип циклического перевоплощения.

Рационалистическая построенность этих пьес Пристли отличает их от сходных по принципам построения, но более близких к реальности драматургических опытов, осуществленных (независимо от Пристли) в нашей литературе 1930-х годов.

В пьесе М. А. Булгакова «Иван Васильевич», с успехом поставленной в Москве, в гротескной форме показана коммунальная квартира 1930-х годов. В квартире живет изобретатель, работающий над машиной времени. Машина переносит людей, случайно оказавшихся в квартире, в XVI век и обратно, причем управдом Иван Васильевич меняется местами с Иваном Грозным. Аналогично построена написанная в те же годы пьеса Вс. Иванова «Вдохновение», где актеры, занятые на съемках фильма, переносятся в Смутное время; на перенесении во времени строятся и некоторые из фантастических рассказов писателя. С поэтикой гротескного «фантастического реализма»,⁵⁷ намеченной уже в таких вещах М. А. Булгакова, как «Иван Васильевич», и позднее развитой в «Мастере и Маргарите», можно сблизить и стиль сценария С. М. Эйзенштейна «М. М. М.» (1932). В этом сценарии патриарх и бояре из глубины русской истории переносятся в наш город 1930-х годов. Воланду со свитой — различными средневековыми воплощениями нечистой силы, оживающими в Москве в «Мастере и Маргарите», где, кроме того, посредством «параллельного монтажа» сплетены события современности и начала нашей эры, соответствуют в сценарии Эйзенштейна патриарх со свитой, включающей мифологических птиц Алконоста и Сирина и эпических героев.

И в «Мастере и Маргарите», и в «М. М. М.» пришельцы из других времен вводятся в повседневность с помощью «Иштурита». В обоих произведениях телефонный разговор с этим учреждением служит официальным основанием для приема. Обыденность этих повседневных деталей становится средством превращения сказочного в действительность.

Для Эйзенштейна «основной проблемой» (по его собственной формулировке) было противоположение древних и новых слоев психики, воплощавшееся в его творчестве, начиная с фильма «Да здравствует Мексика!» (1931), в столкновении разных исто-

⁵⁷ Этот термин, в критических статьях позднейшего времени применявшийся не только к словесному искусству, но и к живописи (в частности, М. Шагала), был употреблен Е. Б. Вахтанговым для определения его театральной манеры (см.: Э. Кекелидзе. Театральная концепция Е. Б. Вахтангова. «Тартуский гос. университет. Материалы XXII научной студенческой конференции», Тарту, 1967, стр. 92).

рических эпох. В «М. М. М.» иронически поданные символы ожившего мифологического прошлого — птицы Сирий и Алконост — одновременно являются знаками низших слоев психической деятельности. В мексиканском фильме, в «М. М. М.», в фильмах о Москве (в двух вариантах — довоенном и послевоенном) и о Ферганском канале Эйзенштейн намеревался показать единство разных хронологических слоев. Как писал он сам, в основу фильма «Москва» должна была быть положена «мысль о непрерывном внутри нас единстве и последовательности и единовременности... в каждом из нас есть разряд сознания, идентичный разряду „предка“». ⁵⁸

В 1920-е годы близкие к проектам этих эйзенштейновских фильмов задачи решал А. М. Ремизов, который в книге «Россия в письменах» хотел «представить Россию по обрывкам и осколкам ее памятников. И это не историческое учение сочинение, а новая форма повести, где действующим лицом является не отдельный человек, а целая страна, время же действия — века». ⁵⁹ В 1927 г. Акутагава в одной из последних автобиографических вещей вспоминает о задуманном романе: «Героем этого романа должен был быть народ во все периоды своей истории от Суйко до Мэйдзи, а состоять роман должен был из тридцати с лишним новелл, расположенных в хронологическом порядке». ⁶⁰ Точно так же строился сценарий мексиканского фильма Эйзенштейна, состоявший из нескольких последовательных новелл, в своей совокупности воплощавших судьбу Мексики. Возможно, что на замысле этого фильма (хотя бы бессознательно) могло сказаться воспоминание о «Нетерпимости» Д. Гриффита, где, по словам самого Эйзенштейна, «великолепно задумано это сплетение четырех эпох...» ⁶¹

В своих предсмертных автобиографических записках Эйзенштейн назвал поиски времени «центральной драмой персонажей XX столетия». ⁶²

⁵⁸ Цитируется по записи, озаглавленной «Зараза моих теоретических положений» и хранящейся в архиве П. М. Аташевой.

⁵⁹ См. автобиографическую заметку в кн.: Литературная Россия. Сборник современной русской прозы. I. Под ред. Вл. Лидина. М., 1924, стр. 30.

⁶⁰ Акутагава Рююоске. Зубчатые колеса. В кн.: Повеллы. М., изд-во «Художественная литература», 1959, стр. 356. — Последовательный монтаж в этом замысле можно сравнить с параллельным монтажом в рассказе «В чаще» (там же, стр. 209—218), по которому поставлен известный фильм Куросавы «Расёмон» (заглавие и обрамление заимствованы из другой новеллы Акутагавы — там же, стр. 21—27).

⁶¹ С. М. Эйзенштейн. Диккенс, Гриффит и мы. В кн.: Избранные произведения в 6-ти томах, т. V. М., изд-во «Искусство», 1968, стр. 169—170. — В последние годы сходным замыслом (по отношению ко всей истории человечества) был увлечен Р. Росселлини.

⁶² С. М. Эйзенштейн. Foreword. В кн.: Избранные произведения в 6-ти томах, т. I. М., изд-во «Искусство», 1964, стр. 213. — Тема «Эйзенштейн и время» стоит в центре поэмы «Город снов» В. Луговского (см.: Середина века. Книга поэм. М., изд-во «Советский писатель», 1958,

Ж.-П. Сартр, чьи философские воззрения на время сложились под влиянием книг М. Хайдеггера и исследования Э. Гуссерля о внутреннем осознании времени, в одной из своих ранних статей⁶³ подверг исследованию новый подход ко времени у У. Фолкнера, особенно отчетливо сказавшийся в романе «Шум и ярость» (1929). Сартр показал, что Фолкнеру, как и Прусту и некоторым другим авторам XX в., свойственно принципиально иное отношение ко времени, чем у писателей прошлого столетия. Роман Фолкнера, как и психологическая эпопея Пруста (где, однако, в отдельных частях строго выдерживается локальная хронология событий), обращен в прошлое. Время в книгах Фолкнера не движется. Герои Фолкнера существуют во времени своих воспоминаний, где нет линейного порядка событий. Хронологически разные эпизоды (в «Шуме и ярости» самоубийство одного из героев, кастрация другого героя—идиота, бегство девушки, похитившей деньги у своего опекуна) никак не соотносятся друг с другом. Хронологию этих (и других) событий можно установить не столько из текста самого романа, сколько из специальной хронологической таблицы, приложенной к позднейшим изданиям «Шума и ярости» (как и к некоторым другим романам Фолкнера с особенно запутанными причинно-следственными и временными соотношениями, в частности к роману «Авессалом, Авессалом!»), точно так же как пространственная картина области одного из южных штатов, где происходит действие романов, поясняется приложенной к ним картой.

Само по себе несоответствие реальной, хронологической последовательности событий (фабулы) с сюжетным, композиционным порядком смены составных частей произведения и с временем рассказчика встречалось в прозе и гораздо раньше, у писателей XIX и начала XX вв.⁶⁴ По словам того же Эйзенштейна, «классическими русскими примерами такого непоследовательного сказа могли бы служить „Выстрел“ Пушкина, начинающего свой сказ с середины, „Легкое дыхание“ Ив. Бунина и бесчисленное множество других образцов».⁶⁵ Структура «Легкого дыхания» с этой

стр. 192) и прозаических набросков к ней («Литературное наследство», т. 74. М., 1965, стр. 713).

⁶³ J.-P. Sartre. A propos de «Le bruit et la fureur»: la temporalité chez Faulkner. «La Nouvelle Revue Française», Paris, 1 juin, t. 52, p. 1057—1061; 1 juillet, t. 53, p. 147—151 (см. английский перевод: William Faulkner. Three Decades of Criticism. Michigan State University Press, 1960, p. 225—232). См. также литературу о времени у Фолкнера в статье: А. Гуревич. Что есть время. «Вопросы литературы», 1968, № 11, стр. 152.

⁶⁴ K. Wyka. Czas powieściowy. In: Inter arma. Kraków, 1948; E. Lämmerl. Bauformen des Erzählens. Stuttgart, 1955; T. Todorow. Poétique. In: Qu'est-ce que le structuralisme. Paris, 1968, p. 128—129, 155—156.

⁶⁵ С. М. Эйзенштейн. Неравнодушная природа. В кн.: Избранные произведения в 6-ти томах, т. III. М., изд-во «Искусство», 1964, стр. 211. О «Выстреле» см.: В. Б. Шкловский. Сюжет в кинематографе (в кн. этого автора: За сорок лет. Статьи о кино. М., 1965, стр. 31).

точки зрения была рассмотрена еще в ранней работе Л. С. Выготского «Психология искусства»,⁶⁶ где в связи с этим было введено различие реального времени и времени литературного. Данное Выготским представление композиции новеллы имеет исключительный интерес для дальнейших опытов формализации моделей новеллы, которые могут опираться и на выработанные в современной лингвистике способы представления синтаксической структуры (с различением непроективных структур, где пересекаются стрелки, соединяющие зависящие друг от друга слова, и проективных структур без такого пересечения). Линия повествования (подобно последовательности слов во фразе в упомянутых синтаксических моделях) может рассматриваться как проекция дерева событий, упорядоченных во времени и связанных между собой причинно-следственной зависимостью, на прямую. По отношению к фабуле, представляемой этим деревом, справедливо предложенное в связи с разработкой математического аппарата теории относительности определение времени как «такого линейно упорядоченного множества событий... с помощью которого можно датировать всякое событие».⁶⁷ Определение проективности литературного текста (в том числе сценария или пьесы) аналогично определению проективности предложения в математической лингвистике. Непроективность (т. е. сложное переплетение эпизодов, при котором между событиями, связанными причинно-следственными и временными соотношениями, вкрапливаются эпизоды, с ними не связанные) во многих произведениях литературы XIX в. (и предшествующих веков) сказывалась в несовпадении хронологической последовательности событий с их литературным изложением (в качестве наиболее отчетливого примера из XVIII в. можно привести роман Л. Стерна, с этой точки зрения проанализированный еще в ранней работе В. Б. Шкловского о теории прозы и перекликающийся по сложности построения с такими произведениями последних лет, как цикл повестей Дж. Соллинджера о поэте Симуре). Но для литературы XX в. (в частности, для романов Фолкнера и Пруста) особенно характерна мотивировка этого несовпадения структурой потока сознания, перемешивающего разные события. Здесь можно установить особенно наглядный (и, по-видимому, не объяснимый взаимными влияниями) параллелизм между современным искусством и новейшей физикой, где впервые глубоко было проанализировано несовпадение между непосредственным челове-

⁶⁶ Л. С. Выготский. Психология искусства. Изд. 2-е. М., изд-во «Искусство», 1968, стр. 193—207 и 518.

⁶⁷ Р. И. Пименов. Пространства кинематического типа (математическая теория пространства-времени). «Записки научных семинаров Ленинградского отделения Математического института им. В. А. Стеклова», т. VI. Л., 1968, стр. 188.

ским восприятием времени и соответствующими физическими явлениями.

Стремление сделать это несовпадение конструктивным принципом, раскрывающимся во всем построении произведения, оказывается характерной чертой едва ли не всех наиболее выдающихся романов, пьес и фильмов XX в.

Подобно тому как в начале эпопеи Пруста наглядное воспоминание рождается из, казалось бы, случайной детали, в фильме Ф. Феллини «8^{1/2}» слова, написанные на доске знакомым фокусником («Asa, nisa, masa»), вызывают в памяти героя картину его детства, потом преобразуемую в гротескной психоаналитической сцене поздравления с рождением всего воображаемого гарема героя. Смещение всех временных границ в этом фильме (как и в более рационалистически построенной «Земляничной поляне» И. Бергмана, в пьесе А. Миллера «После грехопадения», где почти как в гротескной сцене в «8^{1/2}», герой сталкивается попеременно с разными женщинами, с которыми был близок, и в более ранних пьесах того же Миллера, повлиявших и на современное кино)⁶⁸ является следствием того, что все произведение (или большая его часть) основано на внутреннем монологе героя, где стираются грани между разными периодами жизни, как и между реальным и воображаемым.

Продолжая эксперименты со временем и памятью, начатые в фильме «Прошлым летом в Мариенбаде»,⁶⁹ А. Рене ввел мгновенное предвосхищение будущего в сознании героя в фильме «Война окончена» и объясняемое работой «машины времени» и переборами в ее работе повторение прошлого и его мелькание в фильме «Я тебя люблю, я тебя люблю». Едва ли не наибольшим достижением Рене является фильм «Ночь и туман», где та же проблема памяти и времени поставлена на самом большом материале столетия — документальных свидетельствах о концлагерях.

Почти все перечисленные характерные черты нового подхода ко времени в литературе и искусстве нашего века соединены воедино в «Улиссе» Дж. Джойса (существенно повлиявшем и на такие упоминавшиеся выше произведения, как романы Фолкнера). Здесь наряду с отсылками к мифологическому (древнегре-

⁶⁸ См. в этой связи о фильме «Смерть коммивояжера», сделанном по одноименной пьесе А. Миллера: J. Leigns. Le cinéma et le temps. Paris, 1954, p. 65; М. Мартен. Язык кино. М., изд-во «Искусство», 1959, стр. 223 и 231 (см. там же о других фильмах с аналогичным построением). Такое построение фильма во времени в звуковом кино было предсказано (на основании сравнения со структурой времени у Гомера) еще в 1933 г. в статье: R. Jakobson. Verfall des Films? «Sprache im technischen Zeitalter», 1968, № 27 (Zeichensystem Film. Versuche zu einer Semiotik).

⁶⁹ Фильм Рене «Прошлым летом в Мариенбаде» блестяще демонстрирует, что в кино, где широко использован монтаж, зритель имеет дело с фиктивным прошедшим временем; это до появления фильма Рене было показано в упомянутой выше книге «Le cinéma et le temps».

ческому) прошлому и введением внутреннего монолога, смешивающего разные эпизоды в потоке сознания героев, соблюдается (хотя бы внешне) единство времени, характерное и для других классических произведений прозы XX в. — «По ком звонит колокол» Э. Хемингуэя, «Над пропастью во ржи» Дж. Сэлинджера — и для ряда произведений, где тема, близкая к теме «Ночи и тумана» Реше, решена в русле психологической традиции Достоевского. У последнего внимательный анализ М. М. Бахтина⁷⁰ выявил черты внутреннего монолога и внутреннего диалога (последний термин независимо друг от друга введен М. М. Бахтиным и — много позднее — К. Мориаком), которые служат изображению разных событий как одновременных. Единство времени у Достоевского предвосхищает единство времени в таких лучших вещах новейшей литературы, где время действия ограничено одним или несколькими (например, тремя) днями (см. приведенные выше примеры).

При той роли, которую время — как тема (например, в «Волшебной горе» Т. Манна) и как конструктивный принцип — приобретает в искусстве века, понятна и частота, с которой символы или средства измерения времени, например часы («неодушевленные наблюдатели» времени), появляются у его лучших представителей. В качестве примеров достаточно упомянуть циферблат без стрелок в сцене сновидения в «Земляничной поляне» Бергмана, часы (обычно ходики) на картинах Шагала, например на картинах «Время — река без берегов» (1930—1939), «Моей жене» (1933—1944), «Фокусник» (1943) (о часах на картинах Шагала хорошо писал Л. Арагон в стихах, посвященных Шагалу), часы в «Шуме и ярости» Фолкнера (этот эпизод проанализирован в названной выше статье Сартра). В стихотворении М. Цветаевой «Минута» паходим характерное противопоставление символов измеримого времени — маятников и вечности. Естественно, что круг таких иллюстраций легко можно было бы умножить. Но едва ли не самый значительный и показательный с этой точки зрения факт — рост значения в XX в. такого временного искусства, как кино, для которого время является едва ли не основным (и единственным) структурным принципом.⁷¹

Кино и время

Понимание кинематографа как прежде всего временного искусства впервые было подробно раскрыто в 1918 г. В. Э. Мейерхольдом в его лекции, основанной на опыте работы над фильмом

⁷⁰ М. М. Бахтин. Проблемы творчества Достоевского. Л., изд-во «Прибой», 1929.

⁷¹ А. Тарковский. Запечатленное время. «Искусство кино», 1967, № 4; см. также указанную выше работу: J. Leirens. Le cinéma et le temps.

«Портрет Дориана Грея». Отрицая за фотографированием право быть искусством, Мейерхольд говорил, что в кино «есть элементы движения, сочетания плоскостей, измерения времени». «Мы должны помнить, — подчеркивал он, — что экран — это нечто находящееся во времени и пространстве и что развить в себе сознание времени в игре есть задача актеров будущего».⁷²

Согласно П.-П. Пазолини, недавно посвятившему этой проблеме особую статью, кино — это звукозрительная техника, с помощью которой создается бесконечно длинный кадр-эпизод, запечатлевающий то, что представляет собой реальность для наших глаз и ушей. Этот кадр длится в течение всего того времени, пока мы в состоянии видеть и слышать («бесконецный субъективный кадр-эпизод, кончающийся вместе с концом нашей жизни»);⁷³ он является воспроизведением настоящего времени. Но с того момента, когда вторгается монтаж, т. е. когда от кино осуществляется переход к фильму (что Пазолини сравнивает с переходом от языка к речи), настоящее время превращается в прошедшее (для кино характерно «историческое настоящее» — *praesens historicum*). Монтаж делает с материалом фильма то же, что смерть с жизнью, которой только смерть, по Пазолини, дает окончательный смысл.⁷⁴ Основной проблемой неореализма и следовавшего за ним нового кино Пазолини считает представление или преобразование жизненного времени,⁷⁵ совпадая в этом с пониманием сути кино у А. Тарковского.

Если после «Рождения нации» и «Нетерпимости» Гриффита монтаж коротких кусков пленки стал одним из наиболее действенных способов построения в классическом немом кино (он привел даже к сведению всех приемов всех искусств к монтажу, как например в ранних теоретических статьях Эйзенштейна), то в последние десятилетия у многих кинорежиссеров замечается все больший отход от «монтажных швов». Впервые это ясно сформулировал Росселини; много говорит о необходимости как можно реже пользоваться монтажом один из наиболее известных молодых итальянских режиссеров Бертолуччи. В киноведческих работах последнего времени при анализе языка кино все большая роль отводится сверхдолгим кадрам-эпизодам, эквивалентным монтажным фразам в прежних фильмах. Стоит заметить, однако, что лучшие кинофильмы, посвященные изобразительному искусству, строятся как раз в духе «короткого монтажа» (например,

⁷² В.с. Мейерхольд. «Портрет Дориана Грея». В кн.: Из истории кино. Документы и материалы. М., изд-во «Искусство», 1965, стр. 19, 23. При этом Мейерхольду еще не было ясно соотношение времени с монтажом (ср. приводимые ниже слова Пазолини).

⁷³ P.-P. Pasolini. *La paura del naturalismo* (Osservazioni sul piano sequenza). «Nuovi argomenti», nuova serie, 1967, № 6, p. 15.

⁷⁴ *Ibid.*, p. 16. — В своем понимании значения смерти Пазолини при- мыкает к таким авторам XX в., как Р.-М. Рильке и А. Мальро.

⁷⁵ *Ibid.*, стр. 20—21.

ранние фильмы А. Рене, который затем разовьет черты монтажного письма, о «Гернике» П. Пикассо и о В. Ван-Гоге). Рене как бы восстанавливает с помощью «вертикального» монтажа (в этом фильме, как и в позднейших его фильмах, существенную роль играет звук, воспроизводящий атмосферу войны, воздушных паллетов, бомбардировки) тот ритм восприятия «Герники», который заложен в схеме самой картины. Но в отличие от картины «швами», играющими роль формальных элементов, у него являются элементы, впеоложные картине, — ранние вещи Пикассо, воплощающие испанскую тему, газеты, документы гражданской войны в Испании. «Герника» Рене становится тем самым подобием коллажа в духе раннего Пикассо кубистического периода.⁷⁶

Изучение теории кино с точки зрения основной для науки XX в. проблемы соотношения непрерывного и дискретного популяризовалось еще в ранней работе В. Б. Шкловского,⁷⁷ который позднее (в 1928 г.) тонко подметил основные черты кинематографического времени, когда писал, что в «Октябре» Эйзенштейна «реальное время заменено кинематографическим».⁷⁸ В новейшем западноевропейском кино (в частности, у М. Антониони, экспериментирование которого со временем, показываемом в реальном масштабе, особенно очевидно в минуте молчания на бирже в «Затмении») все чаще используется возможность остановить мгновение, превратив остановленный кинокадр в фотографию. В фильме Антониони «Фотоувеличение» этим определяется даже полудетективный сюжет: фотографии, случайно снятые героем — профессиональным фотографом, запечатлели след преступления, но фотографии исчезают, и остановленное мгновение в финале фильма растворяется в абсурдной карнавальном игре, участники которой ловят несуществующий мяч (как бы символизирующий ирреальность фиксируемого фильмом потока событий). Такое же тяготение к повторяющейся статичной картине парка как к пределу обнаруживается и в фильме Рене «Прошлым летом в Мариенбаде», темой которого является ирреальность движения времени и субъективность памяти. Соотношение между неподвижностью картины (или фотографии) и

⁷⁶ Характерные черты живописи таких крупнейших художников XX в., как Пикассо, можно связать с подчеркнутым выявлением временной организации (см. в кн.: М. Мартен. Язык кино, стр. 244); связь кубизма с кинематографом, о которой упоминали многие исследователи искусства XX в., имеет, следовательно, очень глубокий смысл. В обоих случаях на первый план выдвигается дискретный принцип построения.

⁷⁷ В. Б. Шкловский. Литература и кинематограф. Берлин, 1923.

⁷⁸ В. Б. Шкловский. Ошибки и изобретения. В кн. этого автора: За сорок лет. Статьи о кино, стр. 103. Ср. о сведениях разных тем в «Октябре» в «едином времени»: С. М. Эйзенштейн. Режиссура. В кн.: Избранные произведения в 6-ти томах, т. IV. М., изд-во «Искусство», 1966, стр. 324.

развитием фильма во времени меняется в сторону преобладания статического над динамическим там, где фильм передает не столько движение, сколько отсутствие развития во времени.

Кино предоставляет наибольшие технические возможности для экспериментирования над временем. Например, фильм Р. Клера «Это случилось завтра», название которого (как и его сюжет, основанный на сознательном вторжении будущего, олицетворенного завтрашней газетой, в настоящее) отвечает опытам сдвига во времени, осуществлявшимся и в словесном искусстве. Обыденный язык (если отвлечься от языков неевропейских культурных традиций, особенности которых упоминались выше) обычно предполагает разграничение трех временных планов, отсчитываемых от настоящего (момента речи)⁷⁹ и жесткую временную последовательность причин и следствий. Словесное искусство уже в таких повторовских опытах, как «Алиса в стране чудес» (где Алиса в самом начале задумывается над тем, как выглядит пламя свечи после того, как его задуют, а улыбка чеширского кота появляется раньше и остается дольше, чем он сам), вело к парадоксам типа того, который сформулирован О. Мандельштамом в стихах:

Быть может, прежде губ уже родился шепот,
И в бездревесности кружились листья,
И те, кому мы посвящаем опыт,
До опыта приобрели черты.

Но попытка передать подобное смещение временных планов и обычных представлений о времени средствами временного искусства оказывается возможной не столько в словесном искусстве, сколько в кино. Вместе с тем кино оказалось наиболее естественным способом для воплощения «частной» психологической последовательности времени. Кино стало представляться моделью внутренней психологической жизни человека, что было связано и с отмеченным выше использованием его для передачи внутре-

⁷⁹ См. об этом: Ю. С. Мартемьянов. О форме записи ситуации. В кн.: Машинный перевод и прикладная лингвистика. Бюллетень объединения по машинному переводу. Вып. 8. М., 1964, стр. 127—128, 146—149; П. И. Леонтьева. Описание слов со значением времени. Там же, стр. 33—49. Характерно, что все примеры «чисто семантической несообразности», приведенные Н. Хомским (см.: N. Chomsky. Aspects of the Theory of Syntax. Cambridge, 1965, p. 77), относятся именно к несоблюдению временных правил, хотя сам Хомский этого и не заметил (ср. об этом в связи с особенностями временных конструкций типа «a grief ago», «all the moon long», «all the sun long» в поэзии Дилана Томаса: В. Иванов. О языковых причинах трудностей перевода художественного текста. В кн.: Актуальные проблемы теории художественного перевода, т. II. М., 1967, стр. 274—275, 278, примеч. 11). Об изучении категории времени в современной лингвистической семантике см. рецензию Т. Тодорова на кн.: E. H. Vendix. Componential Analysis of General Vocabulary («Lingua», 1968, vol. 20, № 1, p. 108).

него монолога. Часто в качестве образа злого сравнение упоминается и в художественной литературе (достаточно напомнить ленту воспоминаний героини, как фильм повторяющуюся в романе «Дом без хозяина» Г. Бёля — одного из тех современных писателей, у которых изложение обычно ведется в психологической, а не в хронологической последовательности).

С начала века идет спор между теми учеными, которые видели в кино модель нашего восприятия мира, и теми, которые отрицали эту аналогию. Представление о кинематографической модели, где впечатление непрерывности движения возникает за счет последовательности дискретных снимков, было признано А. Бергсоном характерным для интеллекта, но не для инстинкта, так как настоящее изменение передается не кинематографической моделью, а с помощью истинной длительности, которая соединяет взаимопроникающие прошлое и настоящее. По замечанию Б. Рассела, не соглашавшегося с предположением Бергсона об ограниченности этой модели, «бесконечное движение превосходно мог бы представить кинематограф, где имелось бы бесконечное число картинок и где никогда не было бы *следующей* картинки из-за того, что между любыми двумя имелось бы бесконечное их число». ⁸⁰

Ф. И. Щербатский сравнивал точку зрения Бергсона, согласно которой наш познавательный аппарат восстанавливает движение из мгновенных остановленных снимков, как кино, со взглядами буддийских логиков, которым «мир представляется... в виде чего-то похожего на кинематографическую картину», ⁸¹ для которых «мир — это кинофильм». ⁸²

Проблема, близкая к такому «раздробленному» временному восприятию, решается экспериментальной психологией. Для естественнонаучного решения проблемы дискретности или непрерывности внутреннего психофизиологического времени существенны ведущиеся в последнее время работы, посвященные проблеме «биологических часов», измеряющих движение времени в живых организмах, а также исследование спонтанной ритмической активности нервных центров, изученной, в частности, на примере дыхательного центра, центров спинного мозга, управляющих чесательным рефлексом и рефлексом шага (и речевых центров, хотя в последнем случае возможны разные истолкования полученных экспериментальных данных). Спонтанная активность в непрерывной среде с автосинхронизирующимися импульсами была изучена в одной из наиболее известных моделей

⁸⁰ Б. Рассел. История западной философии. М., ИЛ, 1959, стр. 812—813.

⁸¹ Ф. И. Щербатский. Теория познания и логика по учению позднейших буддистов. Ч. II. Учение о восприятии и умозаключении. СПб., 1909, стр. 74.

⁸² Th. Stcherbatsky. Buddhist Logic, vol. I. Leningrad, 1932, стр. 82.

кибернетической биологии, построенной И. М. Гельфандом и М. Л. Цетлиным. Для изучения «часов» мозга Винер считал особенно важными данные, по которым центральная нервная система считывает импульсы с интервалами в 100 мсек. Но во всех указанных биологических исследованиях имеется в виду не время в более широком смысле, а временные интервалы и их последовательность.⁸³

Рассмотренные примеры, число которых можно было бы существенно умножить, показывают, что наука и искусство нашего века ставят по отношению ко времени сходные вопросы, хотя в каждом случае эти вопросы по-разному решаются в каждой из сфер духовной деятельности.⁸⁴

Я. Ф. Аскин

КАТЕГОРИЯ БУДУЩЕГО И ПРИНЦИПЫ ЕЕ ВОПЛОЩЕНИЯ В ИСКУССТВЕ

Смена событий, изменения вещей, необратимые в своей сущности процессы развития образуют содержание, формой существования, способом бытия которого выступает время. Течение времени — это не некий субстанциональный процесс, существующий независимо от вещно-событийного мира, не фикция, не просто фигуральное выражение.

О сущности времени и его всеобщих свойствах следует прежде всего говорить на языке философии; этот язык полезен и для осмысления результатов и хода развития науки и искусства. В частности, важную роль для раскрытия временных категорий играет установление их связи с диалектикой возможности и действительности.

Сущность времени раскрывается особенно наглядно, когда речь идет не просто о «раньше—позже», что выражает количественную сторону временной последовательности, а о прошлом, настоящем, будущем. Эти последние категории выражают качественную сторону временной последовательности. Здесь отчетливо выявляется связь времени с процессом становления, с переходом возможности в действительность. При помощи категорий возможности и действительности и определяются различия прошлого, настоящего и будущего.

⁸³ О различии между «временными интервалами» и «временем» см.: А. А. Фридман. Мир как пространство и время. Изд. 2-е. М., изд-во «Наука», 1965, стр. 55 и сл.

⁸⁴ Автор пользуется случаем принести благодарность Б. Ф. Егорову, Б. А. Захарьину, М. И. Лекомцевой, Ю. К. Лекомцеву, Г. А. Лескину, Ю. М. Логману, З. Г. Минц, Е. В. Падучевой, Б. А. Успенскому, Р. О. Якобсону за замечания, сделанные при обсуждении настоящей работы.

Течение времени характеризуется непрерывностью. Правда, эта непрерывность находится в перазрывном единстве с прерывностью времени, инфраструктурой которой является дискретность событий, образующих своей сменой течение времени. Концепции квантования времени, как и пространства, привлекают все большее внимание физиков. Вводя представления о «порциях» времени и пространства, ученые надеются с их помощью преодолеть существенные трудности, встречающиеся в объяснении мира элементарных частиц. Непрерывность времени этим, понятно, не отменяется. Более того, она укрепляется, как укрепляется веревка узлами.

✓ Процессу развития присуща связь времен. Очень важен принцип историзма: понять любой факт можно, лишь зная его генезис, рассматривая его в качестве результата предшествующего развития. Однако связь настоящего с прошлым — это лишь один аспект понимания развития. Чем дальше, тем больше выдвигается значение категории будущего. Рост внимания к категории будущего понятен. Будущее связано с одним из ценнейших свойств человеческой личности и человеческих коллективов — со свойством активности. Эта категория привлекает внимание физиологов (концепции П. К. Анохина, Н. А. Бернштейна), психологов (идея установки Д. Н. Узнадзе), о явлении упреждения говорят в кибернетике, усиленно обсуждаются вопросы прогнозирования в социальных и, в частности, экономических науках.

Когда речь идет о категории будущего в искусстве, первыми приходят на ум научно-фантастические романы и рассказы, в частности «машина времени» в произведениях самых различных писателей от Г. Уэллса до В. В. Маяковского и современных фантастов. Истинный «взрыв» фантастики, повествующей о будущем рода человеческого, который характерен для искусства второй половины XX в., который ширится на наших глазах, захватывая не только литературу, но и театр и кинематограф, весьма показателен для выявления все возрастающей роли будущего в осознании человеком самого себя и мира, в котором он живет. Однако речь идет о будущем не только в плане предвидения и не только как об идеале. И мемуары можно писать, опираясь на категорию будущего. Имеются различные возможности и разные приемы претворения категории будущего в художественных произведениях.

Понятие будущего неотделимо от представления о необратимости. Абсолютная повторяемость и абсолютная обратимость событий лишают прошлое, настоящее и будущее реальных различий. То, что будет, уже было, и то, что есть, уже было и еще будет; все потенции реализованы, вещи и события не возникают в собственном смысле этого слова, а лишь воспроизводятся. К такому миру неприменимо понятие развития. Именно такой была вселенная Ф. Ницше с ее «вечным возвращением». Именно

такого типа человеческий мир конструирует психоаналитическая концепция З. Фрейда, который исходит из того, что у взрослого человека нет ничего, кроме его прошлого, что его поведение однозначно «запрограммировано» сексуальными впечатлениями раннего детства, отложившимися в подсознании. Таким образом, Фрейд предлагает человеку в качестве будущего его прошлое.

Мир без развития есть мир без будущего, без течения времени и вообще без времени, ибо последнее — форма процесса развития. Время, лишенное необратимости, воспринималось бы как пространство, и это удачно показано в весьма своеобразном романе американского писателя К. Воннегута «Бойня номер пять, или Крестовый поход детей». Восприятие времени героем романа Билли Пилигримом, которому он, как ему представляется, научился у жителей некоей планеты Тральфамадор, — это восприятие времени как пространства. Все всегда есть, все события присутствуют, все можно воспроизвести, в том числе смерть, можно вернуться в прошлое, перескочив через любой временной промежуток. Будущее здесь является фикцией.

Излагая тральфамадорское видение времени, Билли пишет: «Все моменты прошлого, настоящего и будущего всегда существовали и всегда будут существовать. Тральфамадорцы умеют видеть разные моменты совершенно так же, как мы можем видеть всю цепь Скалистых гор. Они видят, насколько все эти моменты постоянны, и могут рассматривать тот момент, который их сейчас интересует. Только у нас, на Земле, существует иллюзия, что моменты идут один за другим, как бусы на нитке, и что, если мгновение прошло, оно прошло бесповоротно».¹ Однако в реальной вселенной, а не на мифическом Тральфамадоре время не уподоблено пространству, хотя и связано с ним. В реальном мире действуют причины, порождающие определенные следствия, цепь происходящих событий необратима. Явления повторяемости и обратимости, которые имеют место, носят сугубо относительный характер и не меняют однонаправленного, необратимого течения времени.

Рассмотрение повторяемости как своего рода опоры в потоке времени имеет определенный смысл, поскольку повторяемость, особенно в форме ритмичности, есть выражение стабильности в процессе изменчивости, характеризующемся диалектикой тождества и различия. Ритмические процессы имеют место на всем диапазоне материи — от атомно-молекулярного уровня до ритмов человеческой истории. Причем категория ритма выражает не хаотическую, случайную, спорадическую повторяемость, а повторяемость закономерную, существенную для того или иного процесса, системы. Ритм является фактором целостности систем, эта категория выражает периодическую структуру.

¹ «Новый мир», 1970, № 3, стр. 89.

Ритмика находит широкое воплощение в искусстве, являясь формой организации произведения искусства, способом отражения закономерного характера процессов изменения. Однако повторяемость выступает в искусстве не только в ритмике, но и в более широком плане. Искусство широко опирается на память, на взаимоотношение настоящего с прошлым:

Мне вспоминать сподручней, чем иметь.
Когда сей миг и прошлое мгновенье
соединятся, будто медь и медь,
их общий звук и есть стихотворенье.

Б. Ахмадулина

Но противопоставлять повторяемость как умножение времени реальному течению времени, настоящему, рассматривая последнее в качестве «потерянного времени», как это делает М. Пруст, — значит тщетно пытаться выключиться из процесса развития, из действительной жизни. Это абсолютизация, гипертрофия одной из сторон процесса изменения за счет других его сторон и в ущерб всесторонности познания жизни с ее диалектикой тождества и различия, стабильности и изменчивости, обратимости и необратимости.

Мир искусства — мир необратимый; необратим и мир науки, взятой в своей целостности. Отдельные классы законов, скажем законы классической механики, допускающие полную обратимость и повторяемость, представляют собой лишь идеализацию реального положения вещей, абстрагирование одной из сторон необратимых в целом процессов. Необратимость органически присуща искусству. Недаром в естественнонаучной и философской литературе свойство необратимости постоянно иллюстрируется взятым из сферы искусства образом кинематографической ленты, которую нельзя прокрутить с конца к началу так, чтобы зрители не заметили инверсию показа фильма. Три вида необратимости можно выделить в искусстве: необратимость изображаемых событий, необратимость самого произведения искусства и необратимость его восприятия. Искусство имеет свое прошлое, свое настоящее и свое будущее.

Будущее связано с процессом развития, им мы называем не просто то, чего нет, а то, что мы надеемся видеть осуществившимся. Будущее не существует, но это не просто отсутствие; оно не существует в качестве актуальной, наличной действительности, но существует в потенции, в тенденции, это сфера реальных возможностей развития. (Прошлое — это уже реализованные возможности, а настоящее — это момент перехода возможностей в действительность.) С другой стороны, возможности многообразны, их реализация — вероятностный процесс. Это находит свое выражение в характере законов, управляющих поведением элементарных частиц, и в характере биологических и социальных законов.

Двигаться в будущее — совсем не то, что лететь к звездной системе, которая уже существует, но еще не достигнута. Идти в будущее означает творить будущее. И это касается не только человека. Иногда будущее отождествляют с целью. Цель является чисто «человеческой» категорией, выражающей какие-то аспекты будущего, которое выступает по-разному на разных уровнях бытия, в его социальной специфике. Однако роль будущего и в общественной жизни не исчерпывается целью, последняя есть лишь одна из форм, в которых будущее предстает в качестве детерминирующего поведение людей фактора. Будущее как характеристика реальных потенций развития имеет всеобщее значение. Это есть именно философская категория. Мир творится (разумеется, сам собой) постоянно; происходит то, что может быть названо прибавлением существования, идет процесс становления, и это-то и выражает течение времени.

Специфика произведения искусства состоит в том, что, начиная создавать его, художник, как правило, знает, чем он должен кончить. Описывая юность своего героя, он знает, что с ним будет дальше. Мы говорим об общем правиле, отвлекаясь от деталей процесса художественного творчества, имеющих место в отдельных случаях: переделка планов, давление материала на первоначальный замысел, не предвиденные для самого художника концовки, истории вроде той, которая была с И. Ильфом и Е. Петровым, тянувшими жребий, чтобы определить судьбу героя «Двенадцати стульев» в финале произведения. Снимают нередко последние кадры фильма, а затем его начало. Будущее героя является постоянным художника.

Подобный своеобразный статус будущего в художественном творчестве создает специфику искусства как формы отражения. Так возникает закон художественного творчества, своеобразный принцип экономии художественного мышления (художественных средств), выраженный А. П. Чеховым в его словах о ружье, которое имеет право висеть на стене сейчас, если в будущем оно выстрелит.

Можно выделить два случая использования категории будущего в художественном творчестве. Один случай, когда, зная будущее своего героя, художник не говорит, однако, читателю, зрителю о нем. Наоборот, он нередко старается утаить как можно надежнее это знание. Крайний случай — детектив, где вся соль в том, чтобы не дать возможности с самого начала узнать будущее героев; более того, искусность создания детектива связана с умением внушить превратные представления об истинной развязке событий, заставить ошибаться относительно будущего, ожидающего персонажей.

Причем если речь идет о подлинно художественном произведении, то знание зрителем или читателем сюжета, знание того, «чем кончится», ничего не меняет в адекватном восприятии

произведения. В зрительном зале во время представления «Ромео и Джульетты» вряд ли найдется сейчас хоть один человек, который не знал бы, чем кончается пьеса, но будущее не вылетено в ход событий явным образом, о нем не говорится по ходу действия, и зритель тоже не думает о нем. Он радостно смотрит на влюбляющихся друг в друга юношу и девушку, которые не ведают о своем печальном будущем, и вместе с ними «не знает» о нем в данный момент и не хочет знать.

Другой случай, когда знание будущего используется как художественный прием в рассказе о настоящем. При этом в свою очередь можно говорить об использовании будущего двояко. В известной мере это включение пророчеств, предсказаний, которые реализуются по ходу действия. Такое предсказание и его реализация могут составлять весь смысл произведения, как это имеет место, например, в «Царе Эдипе». Герой не верит предсказанию, он борется с судьбой, хочет создать другое будущее, и зритель не знает, удастся ему это или нет. Смысл — в борьбе разных моделей будущего, в борьбе героя против модели нежелательного будущего. Тщетность этой борьбы — финал произведения.

В полной мере знание будущего для характеристики настоящего имеет значение в мемуарной литературе или в художественных произведениях, написанных в форме мемуаров. Становится возможным видеть вещи в их развитии, выявить тенденции этого развития.

В. Б. Шкловский в своих воспоминаниях о Вс. Иванове замечает: «Две опасности есть у человека, который начинает писать воспоминания. Первая — писать, вставляя себя сегодняшнего. Тогда получается, что ты всегда все знал... Вторая опасность — вспоминая, остаться только в прошлом. Бежать по прошлому так, как бегают собака по проволоке, на которую надета ее собачья цепь. Тогда человек вспоминает всегда одно и то же: вспоминает мелкое. Вытаптывая траву прошлого, он привязан к нему. Он лишен будущего. Надо писать о прошлом, не вставляя себя сегодняшнего в прошлое, по видя прошлое из сегодняшнего дня».²

Введение будущего в настоящее для характеристики последнего в его развитии использовал Ч. Диккенс. Напоминание о будущем как художественный прием мы видим в «Дэвиде Копперфильде». Описывая малютку Эмили и Стирфорта, еще до их трагической по последствиям встречи, писатель как бы «проговаривается» о будущем, которое тогда было скрыто от них. Этот намек на предстоящую героям повествования жизнь, замечаемый читателем, бросает свою тень на описываемое настоящее.

² В. Шкловский. Жили-были. Воспоминания, мемуарные записи, повести о времени: с конца XIX в. по 1964 г. М., изд-во «Советский писатель», 1966, стр. 415.

Широко использован прием характеристики персонажей ожидающим их будущим в «Бойне номер пять, или Крестовом походе детей» Воннегута. Персонажи называются по их будущему. Так, говоря об Эдгаре Дарби, автор постоянно напоминает, что этот американский военнопленный будет впоследствии расстрелян гитлеровцами. В связи с этим Дарби именуется не иначе как «несчастный», «несчастный обреченный», «обреченный на смерть», «бедняга» и т. д. Будущее объясняет настоящее, настоящее выступает в развитии, и восприятие его расширяется.

Говоря о романе колумбийского писателя Г. Маркеса «Сто лет одиночества», в котором встречается введение будущего в повествование о настоящем, В. Столбов пишет: «Действие книги разворачивается в реальном историческом времени и в реальном трехмерном пространстве... Рассказчик может забежать вперед в своем повествовании, но не потому, что он руководствуется своим личным, „субъективным“ временем, а просто потому, что знает весь ход событий и хочет заинтересовать слушателей (или читателей)».³ Это суждение представляется явно остающимся у поверхности обсуждаемого художественного приема. Дело, думается, далеко не в том, что «просто... хочет заинтересовать».

Здесь раскрывается особенно явно очень важная черта нашего обращения к будущему. Будущее нужно не только и даже не столько для того, чтобы знать, что будет, а для того, чтобы знать, что есть. Древние говорили: время — отец истины. Мы понимаем прошлое, как правило, лучше, чем настоящее, потому что знаем, что из него получилось: мы узнаём зрелые в нем тенденции, ростки, которые дали плоды. Можно говорить не только о предсказательной, но и об объяснительной роли категории будущего. Показ объективного, реального развития предмета в его будущем дает критерии и для оценки настоящего, для наиболее полного его изображения.

Е. В. Волкова

РИТМ КАК ОБЪЕКТ ЭСТЕТИЧЕСКОГО АНАЛИЗА

(МЕТОДОЛОГИЧЕСКИЕ ПРОБЛЕМЫ)

Категория ритма — одна из древнейших в эстетике. Во многих эстетических концепциях прошлого, от античности до Просвещения, ритм рассматривался в качестве одного из универсальных структурных принципов эстетического объекта, как природного, так и созданного руками человека.

³ В. Столбов. Несколько слов о романе «Сто лет одиночества» и его авторе. «Иностранная литература», 1970, № 8, стр. 104.

В различных эстетических теориях находились новые и новые аргументы в пользу того, что ритм — один из признаков красоты, но явление ритма как таковое считалось, в основном, аксиоматичным и беспроблемным. Положение изменилось во второй половине XIX в., когда сформировалась экспериментальная эстетика. Ритм стал изучаться в плане восприятия его эстетическим субъектом. Работы Г.-Т. Фехнера и Г.-Л. Гельмгольца выявили новые аспекты в изучении проблемы ритма как психофизиологического и эстетического явления, но не решились их.

В дальнейшем изучение ритма продолжалось в сфере экспериментальной эстетики, а также — безотносительно к эстетике — в сфере психологии и физиологии как двух самостоятельных научных дисциплин. Наряду с этим ритм исследовался искусствоведением, и прежде всего стиховедением, музыковедением, теорией архитектуры.

На современном этапе ритмические процессы стали объектом анализа многих научных дисциплин, как естественного, так и гуманитарного цикла: педагогики, социологии, медицины, математики и др. Наибольшие заслуги в исследовании природы ритма принадлежат, видимо, искусствоведению и биологии. Но ученые и той и другой научной сферы (это симптоматично) страдают от разобщенности, часто не отдавая себе отчета в том, что изучают одно и то же явление и ставят аналогичные проблемы. Это выражается и в терминологическом разномыслии.

Сфера нерешенного уменьшится, если будет обобщено и сопоставлено то, что сделано в различных областях одной и той же науки, в различных искусствоведческих дисциплинах, и если искусствоведческий материал получит определенную интерпретацию со стороны психологии и физиологии. Было бы полезным рассмотреть имеющиеся эмпирические данные и теоретические гипотезы и на философско-эстетическом уровне теоретического знания. Значительный шаг в этом направлении был сделан на симпозиуме «Проблемы ритма, художественного времени и пространства в литературе и искусстве», состоявшемся в Москве в декабре 1970 г. Методологические функции марксистско-ленинской эстетики по отношению к искусствоведению и состоят в установлении связей, с одной стороны, между теориями и методами различных наук об искусстве, а с другой — между искусствоведческим и логико-философским знанием. Но эстетика не только должна нечто «дать» циклу конкретных наук об искусстве в исследовании проблем художественного творчества, и в частности ритма. Здесь предполагаются взаимоотношения по принципу «обратной связи».

Как уже говорилось, эстетическая наука имеет самые давние традиции в исследовании ритма. Заслуга классической эстетики прежде всего в том, что она поставила проблему соотношения

различных сфер действительности и искусства.¹ Так, Аристотель писал: «Ритм и мелодии содержат в себе ближе всего приближающиеся к реальной действительности отображения гнева и кротости, мужества и умеренности и всех противоположных им свойств, а также и прочих нравственных качеств».²

В настоящее время общетеоретическая эстетика получает возможность исследовать свою традиционную проблему на новом уровне. Современная наука обсуждает вопросы о соответствии природных и социальных ритмов особенностям структуры субъекта на уровне сознательной и бессознательной психики, физиологии, химико-биологических процессов (нейрофизиологические ритмы головного мозга, ритмические циклы зрительного восприятия, «чувство времени» клетки и т. п.).

Ритм как эстетическая закономерность выявляет себя в сопоставлении художественного ритма с ритмом как периодической повторностью природно-физических, психофизиологических, социально-производственных и социально-коммуникативных процессов. Вероятно, здесь откроется больше моментов общности, чем представляется с первого взгляда.

Не меньшее значение имеет для эстетики исследование специфических отличий ритма художественного от внехудожественного. Представляется, что для подобной постановки проблемы требуется исследование ритма на большем уровне обобщения и абстракции в собственно художественной сфере. Под этим углом зрения может быть рассмотрен материал искусствознания.

В настоящее время открывается перспектива исследовать проблему ритма на материале различных видов искусств как универсальную художественную закономерность.

Стимулом такой широкой постановки проблемы является то обстоятельство, что теоретические выводы некоторых развитых частных наук об искусстве приобретают более общее значение. Высокий уровень современного стиховедения немало дает для исследования ритма прозы и кинематографа. Изучение ритма в теории и истории архитектуры прямо или косвенно используется в дизайне. Так совершается выход из сферы искусства в сферу широкой эстетической деятельности.

¹ См. об этом: М. Ф. Овсянников. О пластичности и гармонии в философских этюдах Бальзака. В кн.: Из истории эстетической мысли нового времени. М., Изд-во АН СССР, 1959; М. Ф. Овсянников, В. В. Смирнов. Очерки истории эстетических учений. М., Изд-во Академии художеств СССР, 1963; А. Ф. Лосев, В. П. Шестаков. История эстетических категорий. М., изд-во «Искусство», 1965; В. Асмус. Эстетика Аристотеля. В кн.: Вопросы теории и истории эстетики. М., изд-во «Искусство», 1968; А. Ф. Лосев. История античной эстетики. М., изд-во «Искусство», 1969.

² История эстетики, т. I. М., Изд-во Академии художеств СССР, 1962, стр. 120.

Для исследования ритма как универсальной художественной закономерности необходима более широкая трактовка категорий «метр» и «ритм». Этот принцип предполагает, во-первых, рассмотрение ритма на всех уровнях художественного произведения, а во-вторых, исследование его во взаимодействии с метром. Подобный подход может иметь некоторые содержательные следствия как для эстетики, так и для искусствознания в исследованиях таких проблем, как ритм и смысл, специфика эстетического восприятия ритма. В свою очередь исследование особенностей эстетического восприятия проясняет проблему ритма и метра, в частности, помогает понять, почему система ритма включает взаимодействие двух подсистем — однообразия повторностей и разнообразия.

Как известно, ритмическая упорядоченность в искусстве основана на повторах аналогичных элементов и отношений, на их закономерном чередовании. Но повторность не может быть абсолютно правильной, математически тождественной по целому ряду причин. Об одной из них писал Ш. Монтескье: «Длительное однообразие делает все невыносимым; одинаковое построение периодов в речи производит гнетущее впечатление, однообразие размера и рифм вносит скуку в длинную поэму».³

В стиховедении, музыковедении, теории архитектуры считается, что метрическая основа — повторение равных, тождественных форм и интервалов — создает некое единообразие, тогда как ритмичная повторность предполагает ряд подобных, изоморфных, преобразованных, соизмеримых, но не тождественных, не равных самим себе элементов и отношений. Ритм иногда совпадает с метром (античное стихосложение, колоннада или оконные проемы в архитектуре), во чаще не совпадает, хотя строится на метрической основе, т. е. а) происходит пропорциональное возрастание или убывание метрических форм и интервалов, б) метр-инвариант постоянно соотносится с системой вариантов (например, неодинаковое количество и место ударений, словоразделов, разнообразный характер рифм, астрофическое строение на фоне строфического). Принцип метра с помощью различных средств постоянно выявляется и одновременно нарушается. Так, в архитектурном сооружении метрический порядок в системе восприятия и под определенным углом зрения приобретает свойства ритмического.⁴

³ История эстетики, т. II, стр. 275.

⁴ В связи с этим представляется плодотворным предложение А. Л. Пунина рассматривать ритм в архитектуре в двух аспектах: 1) как чисто пластическую, пространственную категорию и 2) как временную категорию, связанную с восприятием произведений зодчества как процесса, развивающегося во времени (см.: А. Л. Пунин. О некоторых особенностях ритма в архитектуре. В кн.: Симпозиум «Проблемы ритма, художественного времени и пространства в литературе и искусстве». Л., изд-во «Советский писатель», 1970, стр. 57).

Если в средние века стихотворные ритмы противопоставлялись метрам, а классицизм часто не различал эти понятия, то в современном, во всяком случае европейском, стиховедении изучение ритма неотделимо от изучения метра, причем не в плане резкого противопоставления, как это было у Андрея Белого, а в плане постоянного соотношения этих систем. И если на первых порах в изучении проблемы «метр—ритм», в соответствии с обследуемым материалом и уровнем науки, делался акцент на метрических закономерностях, а ритм рассматривался как система отступлений от метра, то в последние десятилетия ритм стал истолковываться в большей независимости от метра, как более активный фактор стиха. Более того, одни стиховеды предлагают отказаться от понятия метра и стопы, другие предпочитают говорить о метрически сильных и метрически слабых местах. Вопрос, видимо, стоит так: какова основа ритма вне строгого метра? За этими теоретическими вопросами — реальные процессы самого искусства: метрическая основа значительно ослабляется в силлаботонике к началу XX в.

Не учитывать большую активность ритмической вариативности в искусстве, усложнение ритмических построений невозможно. Но вместе с тем нельзя продвигаться в изучении ритма, если отказаться от представления, что в нем взаимодействуют две названные выше подсистемы — сетка единообразия и сетка разнообразия.

Искусствоведение, в частности стиховедение, достигло успехов в исследовании ритма и метра на низшем уровне стихотворной речи — фонологическом, тоническом, метрико-слоговом. Понятия метра и ритма в стиховедении, в основном, используются в узком, локальном значении: имеется в виду принцип организации метрико-слогового уровня. Аналогично обстоит дело в музыковедении, хотя здесь метр и ритм зачастую относятся к различным предметным сферам и на этой основе дифференцируются (метр — способ периодической временности и акцентности, ритм — протяженности и длительности; совмещение их дает метроритм).

Однако в искусствоведении все более очевидной становится тенденция к широкому пониманию метра и ритма, исходящему из принципов организации целостной художественной системы. Так, Е. Г. Эткинд называет десять ритмических уровней в поэтическом произведении; по его мнению, с понятием поэтического ритма «связаны все регулярные композиционно значимые повторы словесно-звукового материала».⁵ Б. С. Мейлах считает, что ритм многослоен, он относится и к развертыванию такого уровня, как сюжет.⁶ Ритм в живописи проявляется во всем — от системы

⁵ См. статью Е. Г. Эткинды в настоящем сборнике.

⁶ Б. С. Мейлах. Ритмы действительности и искусства. «Наука и жизнь», 1970, № 12.

наложения мазков до композиционного построения.⁷ Некоторые музыковеды высказывают мысль о правомерности изучения категории ритма в широком значении, охватывающем всю временную организацию музыки; ритм, считают они, в этом случае упорядочен метром.⁸ При этом метр как мера упорядоченности имеет разные степени точности и строгости: «Широкое понимание метра, с дифференциацией степеней его строгости, позволяет... видеть ясную метрическую основу там, где, с точки зрения собственно строгого метра, ее нет, например в гротесковом хорале, протяжной народной песне, инструментальном речитативе, в произведениях современной музыки, записанных без тактовых черт».⁹ Многослойность ритма выявлена и в работах С. М. Эйзенштейна, таких как «Вертикальный монтаж», «Четвертое измерение в кино».

Таким образом, широкое значение категорий «метр» и «ритм» не навязывается искусствоведению извне, оно формируется в нем самом.

В широком значении ритм и метр могут быть выявлены в литературе на всех уровнях произведения: интонационно-синтаксическом, лексическом, строфико-композиционном, сюжетно-образном. В архитектуре и музыке диапазон метра и ритма также очень широк — от орнаментального мотива до соотношения крупных архитектурных массивов, от отношения соседних звуков до соотношения крупных частей и циклов.

Характерно все более утверждающееся в филологии положение, что ритм низших уровней целесообразно и принципиально неверно соотносить с высшими идейно-тематическими комплексами произведения, что необходимо рассматривать иерархию ритмов различных уровней, своеобразное нарастание смыслов, вхождение одного ритмического ряда в другой.

В этом плане сохраняет методологическое значение статья Эйзенштейна «Четвертое измерение в кино», несмотря на условность терминологии и спорность некоторых положений. В низших видах построений — метрическом и ритмическом — единицы сами по себе не семантические, но третий тип — тотальный — строится по принципу эмоционального звучания куска. Этот семантически значимый кусок тоже измерен, только единицы измерения здесь другие. Высший тип монтажно-ритмического построения — интеллектуальный — как бы вбирает значения всех других монтажно-ритмических построений. Он завершает

⁷ А. С. Гликман. О ритме в живописи. В кн.: Симпозиум «Проблемы ритма, художественного времени и пространства в литературе и искусстве», стр. 54—55.

⁸ Л. А. Мазель, В. А. Цукерман. Анализ музыкальных произведений. М., изд-во «Музыка», 1967, стр. 137.

⁹ В. П. Холопова. Вопросы ритма в творчестве композиторов XX века. Автореферат дисс. на соиск. учен. степ. канд. искусствоведения. М., 1968, стр. 11.

эту иерархию. Эйзенштейн пишет о нем так: «Наиболее сложным и захватывающим типом построения... будет случай, когда не только учтен конфликт кусков как физиологических комплексов „звучания“, но когда соблюдена еще возможность отдельным слагающим его раздражителям, сверх того, вступать с соответствующими раздражителями соседних кусков в самостоятельные конфликтные взаимоотношения. Тогда мы получаем своеобразную полифонию».¹⁰ Отсюда положение: «Кинематограф начинается там, где начинается столкновение разных кинематографических измерений движения и колебания».¹¹

Как известно, в одной группе искусств повторность — как основа ритма — имеет относительно устойчивый характер, обладает известной каноничностью и дает возможность для количественного измерения ритма с помощью относительно строгой меры. Имеются в виду архитектура, поэзия, танец, орнамент, музыка. В этих искусствах ритм рассматривается в сопоставлении с метром. В стихотворно организованных текстах, правда, есть определенные ступени, градации ритмических систем от максимально метрических до минимально метрических (характерен спор о верлибре — безрифменном свободном стихе как явлении, пограничном между прозой и стихом). Показательно, что стиховедение от изучения классической силлаботоники перешло к исследованию промежуточных между стихом и прозой форм, затем к ритмической прозе и, наконец, к изучению любого художественно организованного текста.¹²

Художественная проза, изобразительные искусства, изобразительно-репрезентативный, пластически-кинетический и интонационно-речевой плап кинематографа и драматического театра ритмичны на иной, более свободной основе. Здесь нет четкого принципа метра и поэтому затруднены, а то и просто бесперспективны количественно-статистические подходы. Однако учет национальных, исторических, стилевых и жанровых особенностей вносит в подобную дихотомию серьезные коррективы. Так, древнеегипетское, восточное, византийское и средневековое искусство в большей степени выявляют принцип метра, чем европейская живопись XVIII—XIX вв.¹³ В живописи классицистического

¹⁰ С. М. Эйзенштейн. Четвертое измерение в кино. В кн.: Избранные произведения в 6-ти томах, т. II. М., изд-во «Искусство», 1964, стр. 56.

¹¹ Там же, стр. 57.

¹² Как известно, существует несколько довольно авторитетных и аргументированных концепций ритма художественной прозы. Например, концепция Б. В. Томашевского (о выравнивании слогового объема «речевых колонов» — синтагм); концепция В. М. Жирмунского (о грамматико-синтаксическом параллелизме, поддерживаемом словесными повторами); теория стилистической симметрии Д. С. Лихачева.

¹³ Л. Ф. Жегин. Язык живописного произведения. М., изд-во «Искусство», 1970.

стиля значительно легче найти единицу аналогичных повторов, чем в романтизме, а тем более в импрессионизме. О метре в строгом смысле слова исследователи не говорят применительно к прозе и европейской живописи новейшего времени, хотя и здесь есть своя мера, природу которой мы недостаточно знаем. В так называемых неметрических видах искусства тоже есть некие нормы инвариантности повторов в сопоставлении с вариантностью, отступлением от нормы.

Типология ритмических построений должна охватывать первоначально ритмичные формы на относительно строгой метрической основе, постепенно поднимаясь к более свободным ритмическим построениям, где значение количественных критериев убывает, где единицу измерения вычленить трудно. Аристотель связывал понятие меры с единым, неделимым, исходным в длине, ширине, глубине, тяжести, скорости. Но вместе с тем он дифференцировал «меру» на точную и приближенную норму: «И там, где по видимости нельзя отнять или прибавить (чего-нибудь), это мера точная (поэтому самая точная — мера числа: ибо единица принимается как начало во всех отношениях неделимое); а для всех остальных случаев такая мера составляет образец (к которому стараются приближаться...)»¹⁴

Ритм в эстетике в качестве видového понятия обычно включался в такие категории, как «гармония» и «мера»,¹⁵ симметрия (т. е. соразмерность — в широком значении слова); соотносился с «золотым сечением», симметрией (т. е. зеркальным соответствием — в узком значении слова). История эстетики дает нам основание для широкой трактовки категорий ритма и метра «как обозначающих... определенного рода синтез качества и количества, то ли в его динамическом развертывании, то ли в его статистическом построении».¹⁶

Основания для широкой трактовки этих категорий дает нам и современная философия и общенаучная литература. Категория ритма не стала философской, хотя она и используется философами при исследовании проблем времени и движения. Категории же меры и симметрии имеют широкий общенаучный и философский смысл.

Обычно в искусствоведении симметрия связывалась со спокойным равновесием (она приостанавливает ритмическое движение), а ритм — с движением. Симметрия по преимуществу связывалась с пространственными искусствами, ритм — с временными. Симметрия расценивалась как вид метрического порядка; «золотое сечение», в котором нет правильности симметрии, а имеется пропорциональное равенство отношений разных вели-

¹⁴ История эстетики, т. I, стр. 125.

¹⁵ А. Ф. Лосев, В. П. Шестаков. История эстетических категорий, стр. 13.

¹⁶ Там же.

чин, — как вид порядка ритмического (в узком значении). Ритм исследовался в связи с процессами движения, с явлениями временного ряда, в естествознании — с процессами органической природы; симметрия изучалась по преимуществу в связи с явлениями неорганической природы (не случайно одно из первых мест в исследовании симметрии принадлежит кристаллографии).

Интуитивно ясно, что, как бы ни нарушался принцип метра, любой ритмический ряд воспринимается в искусстве на основе определенных единиц сходства. Метр в широком смысле этого слова получает значение закономерности ритма, обладающей, по словам А. Н. Колмогорова, достаточной определенностью, чтобы вызвать: «а) ожидание подтверждения в следующих стихах, б) специфическое переживание „перебоя“ при его нарушении».¹⁷ Метр, таким образом, выступает как определенная норма, мера соизмеримости художественных элементов и отношений.

Эта метрическая схема может минимально реализоваться в художественной системе как таковой, но она дает опорные пункты для нашего восприятия, которое строит воображаемую сетку — норму повторов. Таким образом, в тексте и в интуитивно программируемом художником восприятии возникает упорядоченность, имеющая в основании соблюдение инвариантной, тождественной самой себе меры. Ритм выступает как упорядоченность во взаимодействии с неупорядоченностью, как норма и нарушение, как подтверждение ожидания и его опровержение, словом, как единство в многообразии, говоря языком классической эстетики.

Замечено, что искусство компенсирует ослабление структурных связей на одних уровнях более жесткой организацией их на других. Явление это стремились объяснить Л. С. Выготский, С. М. Эйзенштейн, некоторые современные исследователи (с помощью теории информации). Не случайно так называемая ритмическая проза иногда ослабляет композиционную организацию. Жесткий метрический порядок при восприятии приобретает качество ритмического. Напротив, не реализуемый на 75% метр четырехстопного ямба компенсируется инерцией восприятия, которая безошибочно подсказывает метрический ряд («минимум условий», по выражению Б. В. Томашевского, для образования ритма данного вида).

В самом широком значении метр — это код, язык для любой системы повторов в различных видах искусства. В таком случае можно считать, что ритм выступает в функции сообщения. Однако значение сообщения может приобретать и код. Выскажем предположение, что в изобразительных искусствах, в изобразительно-предметном плане театра и кинематографа, в художест-

¹⁷ А. Н. Колмогоров. К изучению ритмики Маяковского. «Вопросы языкознания», 1963, № 4, стр. 64.

венной прозе метр и ритм взаимодействуют несколько иначе, чем в метрических искусствах. Тенденция к метричности, к возможному на художественном языке этого вида искусства единообразию становится неповторным художественным сообщением. Тогда изображаемый относительный беспорядок жизненного процесса, компоненты и отношения естественного языка, характеризующиеся непреднамеренной ритмичностью, выступают как код на определенном уровне. Но лишь на определенном, так как в процессе восприятия зрителю и читателю задается новый, специфически художественный код, где свойственная именно этому произведению метричность выступает как способ расчленения и интеграции эстетического впечатления.

Метр как закономерность ритма расчленяет и интегрирует эстетическое восприятие как во временных, так и в пространственных видах искусства. Метр выступает как своеобразное средство корреляции между впечатлением, полученным в данный момент, и «проекцией» его на будущее, т. е. организацией ожидания. При восприятии временных искусств мы не можем свободно организовать наши впечатления во временной последовательности, они властно диктуются художественной системой. При этом одно впечатление наслаивается на другое и метр закрепляет эти впечатления. Следовательно, одна из функций ритма (его метрической организации) — «закрепление того, что должно быть выявлено».¹⁸

При восприятии художественной пространственной структуры мы более свободны в организации нашего впечатления, но и здесь единообразие метрическое служит коррелятом между видимым и невидимым в данный момент (передвижение в пространстве или движение глаз). Воспринимающий получает возможность «предугадывать в ходе временного или пространственного развертывания сообщения, исходя из уже переданных элементов, какой элемент сообщения последует».¹⁹ Метр в поэзии, музыке, архитектуре, орнаменте, танце выступает как взаимодействие двух художественных норм: с одной стороны, той, которая подсказывается определенной культурно-стилевой, жанровой традицией, и, с другой, той, которая вычленяется в процессе восприятия конкретного художественного произведения.

Метр имеет определенный предел сложности. Эйзенштейн писал о том, что ритм теряет художественную силу, когда метрический модуль настолько сложен, что установить в нем закономерность можно только с «аршином в руках», т. е. не восприятием, а измерением. По его мнению, это не значит, что метр должен обязательно осознаваться, но он должен хотя бы ощу-

¹⁸ Дж. Уитроу. Естественная философия времени. М., изд-во «Прогресс», 1964, стр. 73.

¹⁹ А. Моль. Теория информации и эстетическое восприятие. М., изд-во «Мир», 1966, стр. 117.

щаться, тем самым организуя наше восприятие. Иначе теряется эмоциональное напряжение, вместо организации эмоций воцаряется хаос.²⁰

В ритме, как нам представляется, одинаково важны как инвариантная, так и вариативная сторона. При этом необходимо иметь в виду, что отступления (варианты) могут приобретать значение нормы, становиться инвариантом как на уровне отдельного художественного произведения, так и на уровне типологической общности многих произведений искусства. В зависимости от вида искусства, стиля, жанра, от художественной индивидуальности, от культурной ситуации, в которой функционирует произведение искусства, на первый план может выступать инвариантная или вариативная сторона ритма.

Если вариант может служить сигналом смены эмоционально-экспрессивной окраски, создавать эмоциональную и смысловую кульминацию, то инвариантная сторона ритма тоже сложным образом «работает» на смысл, расчленяет и интегрирует впечатление.

Не только вариант на фоне единообразного повтора, но и повтор сам по себе увеличивает смысл. Содержательно-смысловую функцию, таким образом, несет и метр как составная часть ритма. Приведем пример:

Кто, волны, вас остановил?
Кто оковал ваш бег могучий?
Кто в пруд спокойный и дремучий
Петок мятежный обратил?

А. С. Пушкин

Слово «кто» акцентировано не только трехкратным повтором, но и своим положением в начале поэтической строки (анафора); кроме того, на него приходится перепад ритма — сильное сверхсхемное ударение на первом — слабом — слоге ямбического стиха. Вместе с тем слово «кто» оказывается каждый раз в новой позиции и благодаря соотношению с предыдущим и последующим вбирает в себя разные смысловые оттенки: сначала лирическое раздумье, вопрос, затем сожаление и горечь, наконец, сдерживаемое отчаяние и настойчивое ожидание ответа, — так нарастает эмоциональное напряжение в этих повторяющихся «кто».

Заслуживает внимания убедительная гипотеза Л. С. Саламона о психофизиологическом основании вербальных и звуковых повторов в поэзии, о природе их экспрессивно-семантической функции. Фонологические повторы, «звукопись» неоднократно отмечались филологами. Вместе с тем это явление вызывало сомнения: не есть ли все эти «звуковые скрепы» академическая выкладка, не имеющая отношения к реальному процессу творчества и его восприятию. Ведь поэт далеко не всегда сознательно следит за

²⁰ С. М. Эйзенштейн. Четвертое измерение в кино, стр. 51—52.

характером созвучий. А если и следит, то с какой целью? Для того чтобы создать впечатление благозвучия или формального изыска? Были и повторяются попытки приписать смысловое значение тем или иным звукам: *a, o, y, e*. По мнению Л. С. Салямона, звуковой внесемантический ряд усиливает восприятие семантической части текста благодаря суммации раздражений и явлению сенсорной доминанты.²¹ «Звукопись» имеет, следовательно, отнюдь не формальное, а эмоционально-содержательное значение.

В искусстве повторение одного и того же элемента в новой структурной позиции и различных элементов в аналогичной структурной позиции дает новые оттенки смысла, обогащая его. Гегель особенно выделял «одинаковое соединение нетождественных друг другу определенностей». ²² Повторения, периодичности яснее выделяют различия предметов, явлений, состояний. Определенное единообразие становится фоном для выявления различий. Рассматривая воплощение идейно-художественного замысла в целостной структуре фильма «Броненосец Потемкин», Эйзенштейн говорил о взаимозависимости между ритмом и антитезой, о ритме переходов из одного темпа в другой, от одного мотива к другому. Ритмические ряды строятся Эйзенштейном как контрастные, противоположные (чеканка шага солдат, медленно-торжественный подъем вверх одинокой фигуры матери с убитым ребенком и т. п.), причем каждый из этих рядов дается то в замедлении, то в убыстрении (нарастание в сторону определенного качества).

Ритм становится одним из композиционных средств, с помощью которых осуществляются эмоционально-смысловые сопоставления и повышается семантическая емкость художественного произведения.

Ритм в искусстве ориентируется на ритмические закономерности, существующие в объективном мире, вместе с тем он соотносится, как уже говорилось, с психофизиологической природой нашего восприятия. Так, по мнению В. И. Пудовкина, «... звуковой фильм может решаться одновременно в соответствии с объективным миром и с человеческим восприятием этого мира. Изображение может сохранять темп действительности, а звуковой ряд следовать переменному ритму восприятия человека, или же наоборот».²³

Ритмы вне искусства имеют свою, чрезвычайно сложную градацию вариативности; видимо, в природе ритмичный порядок преобладает над метрическим, возрастая от одних форм к другим.

²¹ Л. С. Салямон. Элементы физиологии и художественное восприятие. В кн.: Художественное восприятие. Л., изд-во «Наука», 1971.

²² Г.-В.-Ф. Гегель. Эстетика, т. I. М., изд-во «Искусство», 1968, стр. 144.

²³ В. Пудовкин. Асинхронность как принцип звукового кино. В кн.: Вопросы киноискусства. М., Изд-во АН СССР, 1958, стр. 312.

Так, Ч. Банн пишет о том, что симметрия кристаллов более сурова, более мертва, чем симметрия цветка или дерева: «Источники грации и прелести форм, отличающих живые организмы, которые стоят по своей сложности рядом с растениями, заложен в свободе вариаций в пределах сложной схемы строения, не настаивающей на прямолинейности. В произведениях искусства художник также стремится к созданию форм, в которых есть что-то от этой утонченности, чувствуется свобода в рамках „самосогласованной“ схемы и отсутствует жесткость, несовместимая с жизнью».²⁴

В искусстве отражаются ритмы, наиболее привычные для человеческого организма, наиболее адекватные ему; одновременно художественные ритмы имеют специфичную структуру и ориентируются на систему восприятия, трансформирующуюся под влиянием самого искусства и факторов общественной жизни.

М. А. Сапаров

ОБ ОРГАНИЗАЦИИ ПРОСТРАНСТВЕННО-ВРЕМЕННОГО КONTИНУУМА ХУДОЖЕСТВЕННОГО ПРОИЗВЕДЕНИЯ

Можно ли считать категорию ритма столь же универсальной категорией художественного произведения, как категории времени и пространства? Может показаться, что категория ритма гораздо более частная, более формальная, более условная категория. Существует негласная традиция, согласно которой ритм рассматривается в числе «формальных принципов композиции». Спрашивается — насколько она справедлива?

Если действительно признать художественный ритм чем-то вроде орнаментального украшения, которого может и не быть, то вызывают удивление бесконечные свидетельства многих художников отнюдь не формалистического лагеря, провозглашавших ритм едва ли не центральной категорией искусства, чуть ли не синонимом красоты.

Английский писатель Дж. Голсуорси в одном из своих эссе пытался найти название тому уникальному свойству подлинного искусства, которое побуждает нас выйти из круга личностных переживаний и проникнуться жизнью представшего перед нами произведения. Пробовал назвать это свойство красотой, не решился: такое уж «затасканное», неуловимое в своей многозначности слово. Тогда вспомнилось писателю, что «важнейшее свойство искусства называют также и более удачно, ритмом. А что

²⁴ Ч. Банн. Кристаллы. Их роль в природе и науке. М., изд-во «Мир», 1970, стр. 91—92.

такое ритм, как не таинственная гармония между частями и целым, создающая то, что называется жизнью; точное соотношение, тайну которого легче всего уловить, наблюдая, как жизнь покидает одушевленное создание, когда необходимое соотношение частей в достаточной мере нарушено. И я согласен с тем, что это ритмическое соотношение частей между собой и частей и целого — иными словами, жизненность — и есть единственное свойство, неотделимое от произведения искусства».¹

Такое толкование значимости художественного ритма может вызвать, да и не однажды вызывало в прошлом, немало возражений. Противники генерализации термина заметят прежде всего, что значение, связываемое с ним, не только трудно определяемо, но подчас и откровенно метафорично.

Так, М. Верли в книге, посвященной обстоятельному обзору современного западного литературоведения, пишет: «Термин „ритм“ в своем применении является в той же мере неопределенным и непостоянным, в какой перепенной и загадочной представляется данная проблема в целом. В то время как ритм в общем смысле слова представляет собой „общее жизненное явление“, наблюдающееся также в органической и космической жизни (Клагес, например, определяет его как «поляризованное движение» и первоначальный «плеск волны» природной и душевной жизни), в литературоведении это понятие часто сильно ограничивается, превращаясь в термин определенного структурного характера, особенно в стихосложении... Кайзер предпочитает вообще ограничить понятие ритма областью стихотворного языка, не выработав, однако, особого термина для прозы. Однако термин „ритм“ употребляется и в более общем смысле значения и в этом употреблении становится в художественном произведении равноправным стилем, выступая в качестве „осмысленного слияния воедино покоя и движения“ (Теодиль Шперри), „первичного движения существования“ (Эмиль Штайгер), в качестве единства изменчивости и постоянства».²

Исследователи, стремившиеся подвергнуть семантической критике традиционную искусствоведческую терминологию (Г. Вельфлин,³ Д. С. Недович,⁴ М. И. Фабрикант⁵), неизменно задавались вопросом, насколько правомерно применение временных категорий (например, ритма) к искусствам пространственным, а категорий пространственных (например, архитектоники)

¹ Дж. Голсуорси. Туманные мысли об искусстве. В кн.: Собр. соч. в 16-ти томах, т. XVI. М., изд-во «Правда», 1962, стр. 331.

² М. Верли. Общее литературоведение. М., ИЛ, 1957, стр. 133, 134.

³ Г. Вельфлин. Ис толкование искусства. М., изд-во «Дельфин», 1922.

⁴ Д. С. Недович. Задачи искусствоведения. М., Гос. Академия художественных наук, 1927.

⁵ М. И. Фабрикант. Вопросы научно-художественной лексикографии. «Искусство», 1928, т. IV, кн. 1—2, стр. 77—82.

к искусствам временным. В обыденной речи, говоря о ритме, обычно связывают это понятие с танцем, движением, музыкой. Перенос этой категории в область пространственных искусств может показаться скрытым уподоблением одного вида искусства другому. Еще М. Шаслер свидетельствовал: «Многие, говоря о ритме в архитектуре, живописи, скульптуре, разумеют под этим лишь то, так сказать, общее расплавление неподвижных форм, которое находит свое объяснение в процессе внутреннего подражания».⁶

Типичным проявлением скептицизма по отношению к привычному искусствоведческому метафоризму может служить заявление М. Бердсли: «Когда понятие „ритм“ применяют к живописи, „равновесие“ — к музыке, а „контрапункт“ — к литературе, это чаще всего ведет к эживокам и не дает ровным счетом ничего».⁷

Действительно, если между искусствами пространственными и временными существует некая непроходимая грань, с Бердсли придется согласиться. Более того, придется поставить под сомнение само понятие искусства как чего-то такого, что обладает некоей совокупностью инвариантных признаков. Остается лишь вслед за Б. Хейлом воскликнуть: «Что может быть общего между различными видами объектов искусства? Если сказать целостность, то это фактически ни о чем не свидетельствует, так как существует столько видов целостности, сколько существует типов художественных объектов».⁸ И в самом деле: можно ли применять категорию целостности по отношению к пространственным искусствам, зная, что целостность по самой своей сущности есть процесс?⁹

✓ Анализ структуры художественного произведения приводит к существенному уточнению и прояснению широко распространенного деления искусств на пространственные и временные. Самая необходимость подобного деления зачастую обосновывается тем, что «пространство и время — это две *основные* формы существования материи, а всякое художественное творение обладает материальным бытием».¹⁰ М. С. Каган, наиболее последовательно и обстоятельно отстаивающий необходимость и неустранимость пространственно-временной классификации искусств, утверждает, что, «как бы ни отличались друг от друга материалы живописи,

⁶ Цит. по: К. Гросс. Введение в эстетику. Киев—Харьков, Южно-русское книгоиздательство Ф. А. Иогансона, 1899, стр. 168.

⁷ M. Beardsley. Aesthetics. New York, 1962, p. 78.

⁸ B. Heyl. New Bearings in Aesthetics and Art Criticism. New Haven, 1952, p. 16.

⁹ Л. Н. Самойлов, И. Ф. Зубков. «Целостность» как категория материалистической диалектики и ее место в системе категорий. «Вестник Московского гос. университета», 1965, № 2 (Серия VIII, Экономика, философия). См. также: К.-Е. Трандøу. Wholes and Structures (An Attempt at a Philosophical Analysis). Copenhagen, 1959, p. 221 и др.

¹⁰ М. С. Каган. Лекции по марксистско-ленинской эстетике, ч. II. Л., Изд-во Ленинградского университета, 1964, стр. 55.

скульптуры и графики, всем им присуще *пространственное* бытие, тогда как бытие слова и звука *чисто временное*, а жест и мимика живут одновременно и *в пространстве*, и *во времени*.¹¹

Не говоря уже о том, что вряд ли возможно на равных правах выстраивать в ряду «материалов» искусства такие разнопорядковые и «разнокалиберные» элементы, как слово, звук, движение, камень, жест и т. п., приходится отвергнуть представление о чисто временных и чисто пространственных элементах реальности. Ведь, признавая время и пространство основными формами существования материи, марксистская философия доказывает их принципиальную неотделимость друг от друга. Это положение с предельной ясностью сформулировано Ф. Энгельсом: «...бытие вне времени есть такая же величайшая бессмыслица, как бытие вне пространства».¹² Да и как можно сомневаться в пространственности звука или же во вполне временном существовании камня? (Строго говоря, пространственность звука далеко не безразлична музыке. Стереофоничность звучания — проблема не только акустическая, но и художественная, она сознательно ставится и разрабатывается симфонизмом. А «временная протяженность» камня и краски, как будет показано ниже, делает возможным существование произведения живописи и скульптуры как эстетически целостных феноменов.)

Вот пронизательное указание В. И. Вернадского, который, как известно, полагал, что следует пользоваться единым понятием пространства-времени: «Бесспорно, что и время, и пространство отдельно в природе не встречаются, они неразделимы. Мы не знаем ни одного явления в природе, которое не занимало бы части пространства и части времени. Только для логического удобства представляем мы отдельно пространство и отдельно время, только так, как-наш ум вообще привык поступать при разделении какого-нибудь вопроса».¹³

Почувствовав, по-видимому, уязвимость тезиса о «чисто пространственном» или «чисто временном» бытии различных материалов искусства, М. С. Каган в работе «Морфология искусства» подкрепляет свою теоретическую концепцию следующим рассуждением: «Искусство является не самой материальной реальностью, а ее отражением, ее *образной моделью*. В интересующем нас отношении это выражается в том, что оно оказывается спо-

¹¹ Там же.

¹² К. Маркс и Ф. Энгельс. Соч., т. 20. Изд. 2-е. М., Госполитиздат, 1961, стр. 51.

¹³ См. дневниковую записку В. И. Вернадского от 11 января 1885 г. («Вопросы философии», 1966, № 12). См. также: В. И. Вернадский. Проблема времени в современной науке. «Известия АН СССР», VII серия, Отделение математических и естественных наук, 1932, № 4. Ср.: Р. А. Аронов. Взаимоотношение пространства и времени и пространства-времени. «Научные доклады высшей школы», Философские науки, 1972, № 4, стр. 35—43.

собным, когда ему это нужно, разрывать реальное, физическое единство пространственно-временного континуума и моделировать временные отношения, абстрагированные от пространственных, или пространственные отношения, абстрагированные от временных, или же воссоздавать их реальное единство».¹⁴

Между тем, обратившись к контексту, в котором возникает это рассуждение, нетрудно убедиться, что речь идет не о пространственно-временном континууме изображаемого явления, как логично было бы предположить, а о пространстве-времени самого произведения как физического объекта. Эта неожиданность легко объяснима: обильное использование Каганом понятий «модель», «моделирование» не является, строго говоря, терминологическим, поскольку связано с непрерывной изменяемостью вкладываемых в него значений. Если по смыслу в первой из приведенных фраз «моделировать» означает «отразить», «запечатлеть», то во второй фразе «моделировать» означает «сотворить», «произвести», «материализовать». Так, настоятельно предупредив о необходимости различать онтологический и гносеологический аспекты проблемы, Каган смешивает их сразу же, как только обнаруживается невозможность утвердить онтологию «чистого пространства» и «чистого времени». Остается лишь добавить, что даже такой не слишком корректный ход не меняет сути дела, ибо искусство, как и всякая иная деятельность, не способно «расчленить» *реальный* пространственно-временной континуум и создавать либо «чисто пространственные», либо «чисто временные» материальные структуры.

Прежде чем спорить о правомерности «основополагающего» деления искусства на пространственные и временные, следует выяснить, какое представление о пространстве и времени лежит в его основе. Каган нигде не сообщает, какое содержание он вкладывает в термин «пространственно-временной континуум», видимо предполагая это понятие самоочевидным. Тем не менее в образной структуре его рассуждений четко вырисовывается вполне определенный концепт: «...каждое произведение искусства, будучи материализацией некоего духовного содержания, тем самым попадает в пространственно-временной континуум, в котором реально существует все материальное»;¹⁵ «...пространственно-временной континуум есть явление *чисто и только физическое*, а значит, не имеющее прямого касательства к эстетической сфере».¹⁶

¹⁴ М. С. Каган. Морфология искусства. Л., изд-во «Искусство», 1972, стр. 276.

¹⁵ См. статью М. С. Кагана в настоящем сборнике (стр. 27).

¹⁶ М. С. Каган. Морфология искусства, стр. 275. — Кстати, все свойства пространства и времени нельзя свести к физическим. Многообразие форм движения материи предполагает, что при общих физических основах существуют качественно различные пространственно-временные формы, соответствующие различным видам движущейся материи. Отличительные

В этих определениях пространственно-временной континуум оказывается своего рода вместилищем, куда материальные объекты искусства погружаются, как в пустую оболочку, причем связанные с этими объектами духовные представления с реальным пространственно-временным континуумом не соотносятся. Не трудно разглядеть в таком понимании пространства-времени категории ньютоновской физики, которые, как известно, были восприняты и преобразованы Кантом. Многократно указывалось историками эстетики,¹⁷ что долгая традиция подразделения искусств на пространственные и временные (к которой присоединяется и Каган) восходит именно к ньютоновско-кантовскому истолкованию пространства-времени, к тому истолкованию, которое давно уже стало догмой обыденного сознания, но научная несостоятельность которого со всей очевидностью доказана с появлением неевклидовых геометрий и эйнштейновским переворотом в физике.¹⁸

Говоря о ньютоновской схеме, в которой пространство мыслилось как трехмерная система координат, а время как чистая длительность, чистое движение, выдающийся советский ученый С. И. Вавилов еще в 1938 г. писал: «Такая схема, разумеется, неприемлема для диалектического материализма и с ним несовместима... Фактически метафизическое учение Ньютона о пространстве и времени с его закулисной, малоизвестной мистикой дожило до нашего времени, и историческая заслуга Эйнштейна состоит в критике старых, метафизических представлений о времени и пространстве».¹⁹

На протяжении статьи, публикуемой в настоящем сборнике, М. С. Каган несколько раз упоминает «реальный пространственно-временной континуум» как некую среду, в которой разворачиваются различные процессы, т. е. пространство-время оказывается у него чем-то первичным по отношению к различным явлениям, в том числе и к искусству. Между тем, говоря о времени художественного произведения, мы имеем в виду не «внешнее» по отношению к произведению метрическое время (минуты, часы, годы), которое, как справедливо замечает Каган, «затрагивает бытие статуи или здания только как физических объектов, способных разрушаться», а собственное, имманентное время произведений как эстетического феномена, не идентичное ни изображенному (смоделированному) в нем времени, ни времени восприятия.

свойства биологических объектов, психических феноменов, различных социальных образований и, в частности, художественных явлений связаны с особенностями их пространственно-временной структуры.

¹⁷ E. Souriau. Time in the Plastic Arts. In: Reflections on Art. New York, 1961.

¹⁸ A. Hauser. The Conceptions of Time in Modern Art and Science. «Partisan Review», 1956, № 3, p. 333.

¹⁹ С. И. Вавилов. Новая физика и диалектический материализм. «Под знаменем марксизма», 1938, № 12, стр. 29—30.

Если говорить о произведении искусства как о вещи, то, конечно же, оно имеет свою историю, свою продолжительность существования во времени, однако эта длительность равно относима ко всем элементам физического объекта, в том числе и к таким, которые не имеют никакого отношения к художественному образу, например к металлическому каркасу гипсовой скульптуры или к клеевому слою, которым предварительно покрывают холст. Эта длительность, собственно говоря, не подвластна человеческой воле, кроме, может быть, воли того лица, которое решится уничтожить или повредить памятник. Иначе говоря, время, в котором находится произведение как вещь, непосредственно не соотносится со временем *в произведении*, которое определяется его внутренней расчлененностью и организацией. Отдельные элементы изображения сосуществуют как физические факты (красочные пятна, карандашные штрихи, заливки тушью и т. д.), однако они подчиняются внутреннему порядку, определенной последовательности, в которой выступают перед воспринимающим отдельные части и компоненты целого. Это дало основание П. А. Флоренскому, исследовавшему вопросы об организации времени в пространственных искусствах, утверждать, что «произведение эстетически принудительно развертывается перед зрителем в определенной последовательности, т. е. по определенным линиям, образующим некоторую схему произведения и при созерцании дающим некоторый определенный ритм».²⁰

Ньютоновское время экстенсивно, линейно и симметрично; время же художественного произведения интенсивно, не линейно, не симметрично.²¹

Обоснование онтологического различия пространственных и временных искусств в той форме, в какой проводит его Каган, содержит в себе собственно эстетический изъян, ибо конституирует, узаконивает онтологический статус произведения искусства как некоей материальной данности безотносительно к эстетическому восприятию и переживанию. Тем самым объективность художественного произведения по сути дела приравнивается к объективности любой вещи.²²

²⁰ П. А. Флоренский. Анализ пространственности в художественно-изобразительных произведениях (цитируется по рукописи, хранящейся в архиве К. П. Флоренского).

²¹ Не имея возможности в пределах данной статьи остановиться на подробной характеристике этих свойств времени, укажу следующую литературу: Дж. Уитроу. Естественная философия времени. М., изд-во «Прогресс», 1964; Я. Ф. Аскин. Проблема времени. Ее философское истолкование. М., изд-во «Мысль», 1966; А. Грюнбаум. Философские проблемы пространства и времени. М., изд-во «Прогресс», 1969; см. также: Ю. А. Урманцев, Ю. П. Трусов. О свойствах времени. «Вопросы философии», 1961, № 5.

²² Доказывая, что художественная форма материальна и отождествляя ее с физической формой артефакта, Каган приводит высказывание К. Маркса о том, что «... физические свойства красок и мрамора не лежат

Между тем логично и естественно рассматривать художественное произведение лишь так, как оно обнаруживает себя в человеческом восприятии. Ведь произведение искусства предназначено для людей, а не для автоматов-перцептронов, способных безлично, объективно «созерцать», запечатлевать и «перерабатывать» представшее перед ними. Вне человеческого восприятия художественное произведение существует лишь как объективная возможность, эстетическая же реальность произведения, объективность которой обусловлена всей совокупностью культурно-исторического бытия, а не только вещественной неизменностью артефакта, актуализируется лишь в восприятии, «подключенном» к соответствующей культурно-исторической общности.

И здесь нет смешения онтологического и гносеологического аспектов искусства, как это зачастую представляется. Бытие художественного произведения в отличие от бытия физического объекта (а с тем, что они не тождественны, трудно не согласиться) предполагает его слитность с субъектом искусства, который выступает как принцип организации, оформления материала в соотносительности с человеческим восприятием и человеческой способностью к эстетическому переживанию.

«При определении предметов искусства оказывается бессмысленным проводить традиционное различие объекта и субъекта, реального и воображаемого, т. е. формы искусства являются одновременно и внешним предметом, вещностью, и тождественно равным ему внутренним идеальным квазипредметом, фигурой сознания. Соответственно достаточным обеспечением художественных форм не может быть только „бытие“ или только „сознание“, а является именно взятое в единстве моментов непосредственно, в „объективной форме вещей“ (Маркс) себя „самосознающего бытия“, иначе говоря, общественно объективный феномен куль-

вне области живописи и скульптуры» (см.: К. Маркс и Ф. Энгельс. Соч., т. 46, ч. 1. Изд. 2-е. М., Госполитиздат, 1968, стр. 118). Однако отсюда не следует, что *все* физические свойства объекта, репрезентирующего произведение, суть *художественные* свойства искусства, в равной мере участвующие в создании художественного образа. Так, весовые и прочностные характеристики красочной поверхности, не воспринимаемые визуально, представляют интерес для специалиста по сопротивлению материалов, но безразличны и не проявляемы в процессе эстетического созерцания, а различные по физическим свойствам материалы, в обычных условиях зрительного восприятия принимаемые за тождественные, не обнаруживают своего несходства при тиражировании произведения искусства: например, поливинил-ацетатная темпера на глаз неотличима от обычной темперы, хотя и неадекватна последней по своим физическим и химическим качествам. В теории искусства категория материала имеет иное наполнение, чем в физике. «Материал искусства, — писал И. И. Иоффе, — семантически и сюжетен», т. е. опосредуется системой культуры (см.: И. И. Иоффе. Синтетическое изучение искусства и звуковое кино. Л., 1937, стр. 121). Так, цемент был известен строителям и в начале XIX в., но только после опытов Корбюзье стало возможным использование его в архитектуре как эстетически значимого материала.

туры, выступающий на стороне объекта в виде форм предметов очеловеченной природы, на стороне субъекта — в виде определенной способности, субъективной человеческой («теоретизированной», по выражению Маркса) чувственности», — справедливо пишет А. А. Пэк.²³

В живом человеческом восприятии всякое произведение искусства предстает как некая организованная последовательность сменяющих друг друга элементов, некоторая, выражаясь техническим языком, развертка.

Музыкальное произведение воспринимается как последовательность звуков, а фильм — как последовательность кадров. Достаточно очевидна и временная структура стихотворения, повести, пьесы. Но можно ли сказать то же самое о живописи, скульптуре и архитектуре, структура которых зачастую определяется как статичная, чисто пространственная, одномоментная?²⁴

Как нам уже приходилось писать,²⁵ в человеческом восприятии статический объект — произведение живописи, скульптуры, зодчества — неминуемо разворачивается во времени как последовательность образов. По своей временной структуре произведение живописи разворачивается в зрительном восприятии аналогично тому, как при чтении разворачивается литературный текст, материальная фиксация которого, кстати, столь же статична и пространственна, как живописное полотно или скульптура.

Авторы, сопоставлявшие чтение с восприятием произведений изобразительного искусства, отмечали роль времени в формировании эстетического результата обоих процессов.²⁶ Английский писатель Дж. Кэри, в частности, отмечает: «Что происходит в процессе чтения? Поначалу читатель воспринимает текст чисто физиологически. Фактически перед читателем предстают лишь сочетания знаков, нанесенных на бумагу. Они инертны и бессодержательны сами по себе. Они не способны передать ему что-либо „своими собственными силами“. Чтение есть творческий процесс, подчиняющийся тем же самым правилам, тем же самым ограничениям, что духовная деятельность, посредством которой человек, созерцающий произведение искусства, обращает глыбу камня, краски, нанесенные на полотно, т. е. вещи сами по себе ничего не значащие, в осмысленное впечатление».²⁷

²³ А. А. Пэк. К проблеме бытия произведений искусства. «Вопросы философии», 1971, № 7, стр. 86.

²⁴ М. С. Каган. Морфология искусства, стр. 277.

²⁵ М. А. Сапаров. Художественное произведение как структура. В кн.: Содружество наук и тайны творчества. М., изд-во «Искусство», 1968, стр. 165—168.

²⁶ В. Ф. Асмус. Чтение как труд и творчество. «Вопросы литературы», 1961, № 2.

²⁷ J. Cary. Art and Reality. (Ways of the Creative Process). New York, 1959, p. 119—120.

Содержательная монография А. Л. Ярбуса «Роль движений глаз в процессе зрения»²⁸ развенчивает старый миф о одновременности восприятия пластических искусств. Глаз видит только в тот момент, когда он фиксирован на определенной точке. Но неподвижность его приводит к быстрой утрате чувствительности, и поэтому взгляд совершает произвольный скачок. Таким образом, любое изображение складывается в восприятии как своеобразная сетка фиксаций взгляда.

Многочисленные записи движений глаз при рассматривании различных произведений изобразительного искусства, осуществленные Ярбусом и приводимые им в вышеупомянутой книге, дают обильный материал для размышления. В частности, обнаруживается, что скольжение взгляда по картине определяется не только физиологическими закономерностями, но прежде всего строго детерминировано самим произведением и соответствующими навыками художественного восприятия.²⁹

Еще О. Роден, разбирая композицию «Отплытие на остров Цитеры» А. Ватто, показал, что соединение в изображении последовательности разновременных событий раскрывает свой художественный смысл лишь в том случае, если иметь в виду, что и в восприятии оно предстанет в соответствующей последовательности.³⁰ Говоря о передаче движения в известной скульптуре Рюда «Марсельеза», Роден отметил, что в ней соединились положения различных частей тела, соответствующие последовательным моментам движения. Аналогичные наблюдения высказывались впоследствии А. Матиссом.

Итак, только благодаря тому, что изображение разворачивается в последовательность разновременных кадров, разновременно воспринимаемых, оказывается возможной передача движения в пластике и живописи.³¹

Советский график и теоретик искусства В. А. Фаворский, неоднократно обращавшийся в своих статьях к проблеме времени, полагал, что «композиция — это и есть соединение разновременного в изображении».³² Бинокулярность человеческого зрения,

²⁸ А. Л. Ярбус. Роль движений глаз в процессе зрения. М., изд-во «Наука», 1965. См. также: В. П. Зинченко. Движение глаз и формирование образа. «Вопросы психологии», 1958, № 5; А. В. Запорожен. О действительном характере зрительного восприятия. «Доклады АПН РСФСР», 1962, № 1.

²⁹ M. Segall, D. Campbell, M. Herskovits. The Influence of Culture on Visual Perception. New York, 1966.

³⁰ О. Роден. Искусство. Ряд бесед, записанных П. Гзелль. Спб., изд-во «Огни», 1914, стр. 72. См. также: П. Гзелль. Искусство Родена. В кн.: Роден. М., ИЛ, 1960, стр. 47—48.

³¹ C. Gottlieb. Movement in Painting. «Journal of Aesthetics and Art Criticism», 1958, September, t. XVII, № 1; E. Gombrich. Moment and Movement in Art. «Journal of the Warburg and Courtauld Institutes», 1964, v. 27, p. 293—366.

³² В. Фаворский. Время в искусстве. «Декоративное искусство»,

по мнению В. Фаворского, предопределяет последовательное рядоположение элементов статичной композиции в художественном восприятии. «Если художник передает пространство, — пишет Фаворский, — то в силу того, что он изображает обычно больше того, что он может одновременно увидеть, передавая в изображении точку зрения, а точки зрения важно передать правдиво, он невольно встретится с боковыми областями и принужден соединить разновременное... но если мы остановим модели и сами остановимся, то все равно будет время в нашем восприятии, так как мы обладаем двумя глазами — бинокулярностью».³³

Действительно, если представить, что перед нами глубина, которая делится на планы, то там, где глаза конвергируют, возникает одно изображение, там, где не конвергируют, — два. Так, если мы имеем перед собой четырехплановое пространство, то, глядя на первый план, мы видим, что двоятся второй, третий и четвертый. Если смотрим на второй план, то двоятся первый, третий и четвертый. Иначе говоря, бинокулярность предполагает последовательность взглядов. Это и позволяет сказать, что «в бинокулярности заключено время в очень сжатом виде».³⁴ (Повседневный пример — окно, переплет окна. Если видишь раму — пейзаж расплывается, смотришь на пейзаж — рама двоятся.)

По наблюдению Фаворского, и рублевская «Троица», и греческий рельеф построены таким образом, что в восприятии само изображение приобретает движение.

Имманентная произведению искусства развертка еще легче выявляема в скульптуре. Так, статуя как бы слагается из нескольких ракурсов, которые сильно отличны друг от друга и зависят от положения наблюдателя. Ваятель, предполагая определенную последовательность точек зрения, соединяет их в определенном отношении, причем обработанный массив мрамора или бронзы «закрепляет» это соотношение. При осмотре круглой скульптуры зрителю открываются последовательно в пластическом соподчинении различные профили и проекции, сочетания тени и света. Иначе говоря, движение зрителя лишь воспроизводит последовательное раскрытие эстетического комплекса произведения.

Это же соображение справедливо для собора или архитектурного комплекса. Когда собор воспринимается эстетически, его рассматривают последовательно, и он понемногу возникает как целое, слагаясь из различных видов, которые никак не могут быть

1965, № 2, стр. 10. См. также: В. Фаворский. 1) Размышления об искусстве. О «магическом реализме». Там же, 1963, № 10; 2) Содержание формы. Там же, 1965, № 1; 3) О художнике, о творчестве, о книге. М., изд-во «Молодая гвардия», 1966.

³³ В. Фаворский. Время в искусстве, стр. 10.

³⁴ Там же. См. также: K. Ogle. Researches in Binocular Vision. London, 1950; E. G o w b r i c h. Art and Illusion. London, 1960.

наблюдаемы одновременно. Э. Сурио, специально проанализировавший этот процесс в статье «Время в пластических искусствах», пишет: «Шартрский собор... рассматриваемый издали или вблизи, со двора собора, наконец, изнутри (если войти в западную дверь или через ряд имеющихся перспектив медленно приближаться к хорам), раскрывает в каждом аспекте абсолютно разные художественные стороны, которые невозможно видеть одновременно. Разумеется, физическая структура, включающая эту последовательность сторон, остается материально неизменной. Но диск, на который записывается музыкальное произведение, также остается материально неизменным. Но диск, однако, это только средство для упорядоченного воспроизведения произведения, сам по себе являющийся формой последнего, которая регулирует исполнение».³⁵

Таким образом, произведение изобразительного искусства или архитектуры становится объектом эстетической оценки, если оно «исполнено», развернуто в восприятии. И в этом оно вполне сходно с симфонией или поэмой.

Реальное различие между искусствами, традиционно именуемыми пространственными, и искусствами временными выражается прежде всего в различии *способа детерминации* исполнения.³⁶ Действительно, в музыкальном, театральном или хореографическом произведении порядок следования образов заранее предопределен, постоянен, точно выверен и окончательно зафиксирован. В живописи, скульптуре или архитектуре жесткая фиксация отсутствует. Предполагается, что зритель волен стоять там, где ему заблагорассудится, передвигаться по желанию в любом направлении или же оставаться долгое время на одном и том же месте, меняя лишь направление взгляда. Порядок, которому он следует при рассмотрении предмета, в огромной степени зависит от него самого, а скорость перехода от одной точки к другой и, следовательно, общая продолжительность восприятия остаются «абсолютно неопределенными и неопределимыми».³⁷

Отсюда, однако, вовсе не вытекает, что последовательность развертывания пространственных искусств лишена детерминации и абсолютно произвольна. Само понятие *художественного произведения* в отличие от артефакта, физического объекта — носителя произведения искусства, предусматривает целенаправленную управляемость восприятия.

П. Флоренский писал об этом в своем главном искусствоведческом труде «Анализ пространственности в художественно-изобразительных произведениях»: «Ничто не мешает мне разрывать

³⁵ E. Souriau. Op. cit., p. 132.

³⁶ Анализ этих различий содержится в книге: R. Arnheim. Art and Visual Perception. Berkeley, 1953, p. 307. Ср.: М. Кливар. К предмету сроднávání estetiky. «Estetika», 1966, № 3, s. 284—285.

³⁷ См. статью М. С. Кагана в настоящем сборнике (стр. 36).

клубок ниток где попало или где попало раскрывать книгу, но *если* я хочу иметь цельную нитку, я ищу конец клубка и от него уже иду по всем оборотам нити. Точно так же, *если* я хочу воспринять книгу как логическое или художественное целое, я открываю ее на первой странице и иду согласно нумерации страниц последовательно. Изобразительное произведение, конечно, доступно моему осмотру с любого места начиная и в любом порядке. Но *если* я подхожу к нему как к художественному, то произвольным чутьем отыскиваю первое, с чего надо начать, второе, за ним последующее, и, бессознательно следуя руководящей схеме его, расправляю его внутренним ритмом. Произведение так построено, что это преобразование схемы в ритм делается само собой. Если же *не* делается, или *пока* не делается, по трудности ли такого превращения, или по неподготовленности зрителя, то произведение остается непонятым. Тут *нет* непроходимой границы между искусствами изобразительными, вполне ошибочно слывущими за искусства пространства, и музыкой в ее разных видах, слывущей за искусство чистого времени. Ведь произведения изобразительных искусств, пока они не прочитаны и не осуществлены во времени, вообще для нас не стали художеством».³⁸

Известно, что человек, читающий роман, волен замедлять или ускорять чтение, перемежать его размышлениями и возвращаться по нескольку раз к любимым отрывкам. Так что реальная продолжительность чтения одного и того же сочинения различными читателями может колебаться в весьма широких пределах. И тем не менее усвоение романа как целого предполагает строгую закономерность его становления во времени восприятия.

Точно так же любитель созерцать соборы придерживается строго установленного порядка, который обязывает рассматривать его разные стороны в определенной и иногда даже необратимой последовательности, после чего возникает целостное представление о соборе.

Э. Сурио, сопоставивший созерцание собора с исполнением музыкального произведения, пишет о том, что квалифицированный зритель «перейдет к рассмотрению перспективы нефа только после того, как осмотрит главный портал, воспринятый как вводный аккорд. Окна трансепта покажутся ему неожиданной модуляцией (переходом из одной тональности в другую) после исполненных строгой гармонии перспектив нефа, изменяющихся с каждым шагом во всю его длину. И кто осмелится сказать, что эта упорядоченная последовательность несущественна или что ее не предвидел художественный гений архитектора?»³⁹

³⁸ П. А. Флоренский. Анализ пространственности в художественно-изобразительных произведениях.

³⁹ E. Souriau. Op. cit., p. 132.

Структурное время произведения искусства не есть, однако, время его механической развертки, простой смены одних «кадров» другими. Это время связано с накоплением и превращением качества. Его следовало бы сравнить не со временем разматывания клубка или механического движения по прямой линии, а со временем роста и становления организма, развития когерентного целого.

Неизбежная неодновременность, сукцессивность восприятия произведения пространственного искусства преодолевается целостным, симультанным образом, который запечатлевается как результат последовательной развертки в художественном сознании.

Если произвести усекновение структуры романа в процессе чтения, т. е., попросту говоря, приостановить чтение на каком-либо эпизоде, а затем попросить читающего воспроизвести прочитанное, он, по-видимому, не сможет этого сделать, повторив освоенные главы слово в слово. Тем не менее в его сознании присутствует целостное представление о прочитанном, которое, кстати, определяет ожидание читателя, связанное с будущими главами.

Все ранее воспринятые детали объединяются, интегрируются памятью и соединяются с тем, что зритель, читатель, слушатель имеет объектом непосредственной перцепции. Деталь, сменяющаяся последующей, не исчезает, она преобразуется и закрепляется единством художественного произведения. Структура всякого художественного произведения представляет собой процесс, в котором элементы целого не просто выстраиваются один подле другого, а взаимопроникают друг в друга. Но это не статическое состояние слитности, а постоянное срастание. Если воспользоваться математической аналогией, можно сказать, что в каждом моменте художественной структуры присутствуют два слагаемых: интеграл развернутых уже элементов, которые сливаются в некоторое единство, растворяясь в нем, и вновь возникающий дифференциал, который тотчас сливается с интегралом, развивая его. Так, мелодия в восприятии вовсе не предстает протяженной линией, какой она является при эмпирическом рассмотрении временной последовательности. Мелодия для того, кто ее воспринимает, есть живое образование, постоянно изменяющееся и растущее, в котором прежнее сохраняется, влияя на ожидание будущего.

Иначе говоря, каждый временной срез произведения как процесса самовоспроизводящегося и синтезируемого в актуальном тождестве объекта и субъекта неминуемо объединяет:

- 1) уже осуществившееся, «выкристаллизовавшееся» и «затвердевшее» *прошлое*,
- 2) непосредственно переживаемое *настоящее*,
- 3) еще не осуществившееся, но уже антиципируемое *будущее*.

Итак, аутентичная, т. е. собственно художественная, структура произведения искусства обнаруживается лишь в процессе его актуализации (филогенетически — в индивидуальном восприятии, онтогенетически — в историко-культурном процессе). Эта структура, повторяем, не может быть представлена как статическая, пространственная, преимущественно экстенсивная. Ибо развертывание ее, говоря словами Ю. Н. Тынянова, протекает под знаком «соотносительности и интеграции».⁴⁰ Она не может быть представлена и как сугубо временная.

В каждом «сечении» произведения наличествует диалектика единовременности и последовательности, дробности и единства, которую обозначил еще Ф.-В. Шеллинг: «Идея целого может быть показана лишь путем своего раскрытия в частях, а, с другой стороны, отдельные части возможны лишь благодаря идее целого...»⁴¹

В органически целостном произведении искусства элементы, питающие произведение в целом, проникают в каждую деталь, входящую в это произведение. Единая закономерность пронизывает не только каждую его частность, но и каждую область, призванную соучаствовать в создании целого. Одни и те же базисные принципы питают любую область, проступая в каждой из них своими собственными качественными отличиями.

И только в том случае можно говорить об органичности произведения, если организм мыслить так, как его определяет Ф. Энгельс в «Диалектике природы»: «...организм есть, несомненно, *высшее единство...*»⁴²

Сопоставление художественного произведения с живым организмом — одна из самых древних и неувядаемых эстетических идей. Аристотель и Платон, Юм и Берк, Гумбольдт и Гете, Кольридж и Шеллинг, Гюйо и Герbart — не говоря уже о многих современных мыслителях — по-разному, но с одинаковой настойчивостью утверждали органичность внутреннего строения произведений искусства. В частности, Аристотель, говоря, что искусство подражает природе, имел в виду не копирование внешнего облика вещей, а воспроизведение в творческой деятельности процесса органического созидания и формирования природных предметов.

В наши дни это старое уподобление подразумевает, что всякое целостное и самобытное художественное явление наделено чертами, свойственными органическому процессу: пребывает в постоянном самовосстановлении и характеризуется высочайшим уровнем саморегулирования. Об этих особенностях живого стоит

⁴⁰ Ю. Тынянов. Проблема стихотворного языка. Л., изд-во «Academia», 1924, стр. 10.

⁴¹ Ф.-В. Шеллинг. Система трансцендентального идеализма. Л., ОГИЗ—Соцэргиз, 1936, стр. 388.

⁴² К. Маркс и Ф. Энгельс. Соч., т. 20, стр. 566.

сказать особо, понимая, конечно, ограниченность такого уподобления.

Каждая клетка и каждая часть организма непрерывно разрушаются, но эти разрушения постоянно восполняются восстановительными реакциями. Фактически в каждую последующую секунду живое существо не тождественно самому себе по своему «материалу». Если обмен веществ остановится хотя бы на минуту, произойдет катастрофа.

Известно, что ежегодно заменяется 90% атомов человеческого тела. Хотя в течение года лишь незначительная часть телесного вещества не подвергается замене, форма и функции тела сохраняются или же изменяются постепенно. Объясняется это тем, что тело поддерживает свою форму в текучем равновесии. Последнее является состоянием постоянной относительной неизменности во времени и пространстве, в материальном и энергетическом отношении.

Явление «метаболического вихря» позволяет уяснить существенную закономерность, скрытую от обыденного взгляда: бытие организма, который кажется нам наиболее индивидуализированным образом конкретней предметности, оказывается сложной структурой процессов. Его целостность — сугубо функциональная целостность.⁴³

Организм представляет собой иерархическую структуру организованных процессов, координация и согласованность которых между собой позволяют ему достичь высокой степени адаптации. Испытывая самые различные воздействия, подвергаясь множеству случайностей, живая целостность сохраняет себя и, вовлекая извне чужеродный «вещественный материал», разрушает его и преобразует в живую материю.

Л. Берталанфи пишет: «Многие особенности органических систем, которые часто считались виталистическими или мистическими, являются не чем иным, как следствием характера их систем, находящихся в текучем равновесии. Если организм является открытой системой, то для него должны сохранять свою силу принципы, которые вообще действительны для системы этого рода, такие, как сохранение стационарности в перемене, динамический баланс процессов, эквифинальность и т. д. — совершенно независимо от того, какого рода бывают необычайно сложные взаимосвязи и процессы, которые, как правило, господствуют между его системами».⁴⁴

Художественное произведение в восприятии, т. е. в своем актуальном бытии, оказывается информационным процессом,

⁴³ См.: В. Г. Афанасьев. Проблема целостности в философии и биологии. М., изд-во «Мысль», 1962; Г. А. Югай. Проблема целостности организма. М., изд-во «Высшая школа», 1962.

⁴⁴ L. Bertalanffy. Theoretische Biologie, Bd. 2. Berlin, 1942, S. 25 (эквифинальность — достижение одинакового конечного состояния различными путями при варьирующих начальных условиях). См. также:

который по способу организации приближается к органическому процессу. Будучи открытой системой, произведение-процесс вовлекает в себя глубочайшие пласты субъективного опыта. Каждая «клетка» художественной ткани проникается субъективностью воспринимающего, несет в себе нечто неповторимо личностное. Однако, попадая в художественный организм, элементы субъективного опыта преобразуются художественной целостностью, претерпевают глубокие изменения и обретают имперсональность. Вариабельность и случайность индивидуального опыта «поглощаются» инвариантностью и универсальностью художественного единства. Произведение искусства тождественно самому себе и в историко-культурном процессе, и во множестве индивидуальных восприятий благодаря особенностям своей внутренней организации, а не только в силу материальной неизменности артефакта. Основной формой пространственно-временной организации художественного единства является ритм. Говоря здесь о художественном ритме, мы, разумеется, имеем в виду ритм живого, а не простую механическую повторность, которая в обиходе зачастую именуется ритмом. Теория, связывающая ритм с буквальной повторяемостью и регулярным возвращением одних и тех же элементов, была остроумно названа Д. Дьюи «тик-так» теорией.⁴⁵ Монотонное, автоматизированное повторение дробит внимание и разрушает цельность впечатления. Художественный ритм создается не буквальной повторением какого-либо выразительного элемента, а его претворением в новой, постоянно возобновляющейся художественной целостности, его интонированием и акцентированием. В этом плане ритм оказывается категорией художественного *смыслообразования*.

Поскольку художественное произведение в отличие от развертки артефакта в восприятии нелинейно, а художественное время отнюдь не идентично физическому (например, времени физических экспериментов), субъективно и антропологично, необратимо и неделимо на части — отсюда следует, что ритм отнюдь не сводится к чередованию некоторых элементов, к закономерности чередования. Повтор в структуре художественного произведения связан с накоплением качества, трансформацией смысла, а посему он не тавтологичен; более того — он неповторим.

Категория ритма может быть правильно понята и истолкована лишь посредством категорий развития и становления. Прекрасно об этом сказал С. Михоэлс: «Ритм начинается именно там, где есть процесс развития. Ритм имеет определенную целеустремленность. И говорить о ритме можно тогда, когда есть процесс, когда мы наблюдаем развитие явления... Ритм предполагает

Л. фон Бергаланфи. Общая теория систем: критический обзор. В кн.: Исследования по общей теории систем. М., изд-во «Прогресс», 1969.

⁴⁵ J. Dewey. Art as Experience. New York, 1934, p. 103.

непрерывное развитие через противоположности, через препятствия: ритм есть выражение борьбы, чувство диалектического. Следовательно, думать о том, что может быть ритмичным в отрыве от идеи, в отрыве от идейного замысла, в отрыве от того, что тебя окрылило, в отрыве от того, что заставляло твой голос произносить текст Шекспира, Островского, Шолом Алейхема, — думать, что можно вдруг освободиться от всего этого и отдаться ритму, невозможно».⁴⁶

Произведение искусства являет собой диалектику объективного и субъективного. Единство и противоборство этих двух начал составляет и существо ритма. При этом художественный ритм неизбежно предполагает определенную субъективную активность и вне ее мыслиться не может.

Актуализация структуры художественного произведения связана с автокорреляцией между прошлым и будущим. То, что уже воспринято к определенному «сечению», «моменту» произведения, создает установку на последующее восприятие, предваряет его: «Понятие ритма связано с понятием ожидания: после какого-то события ожидают следующего, и это является критерием ритма. . . ожидание не является уверенностью, ожидание — это надежда, точнее, своеобразное пари, основанное на предшествующем: в каждый момент индивидуум, находящийся под воздействием ритма, „бьется об заклад“, что в конце примерно того же временного интервала явление повторится. . .»⁴⁷

Попытка определить ритм через несовпадение каузального и казуального, диалектику ожидаемого и неожиданного была предпринята А. Белым в талантливой книге «Ритм как диалектика», математическая сторона которой оставляла, однако, желать лучшего.⁴⁸ Белый показал, что ритм есть взаимодействие между смысловым повтором — интонацией, и повтором бессмысленным, механическим отсчетом метра. Таким образом, по Белому, ритм — элемент стиха, противосопряженный метру, уклоняющаяся от метра совокупность замедлений и ускорений стиха.

Мысль Белого о диалектической природе художественного ритма не может быть ограничена областью стиховедения. В 1930-е годы понимание ритма как диалектики было развито в применении к различным искусствам (Б. Асафьевым — к музыке; Н. Тарабукиным — к живописи; Д. Недовичем — к скульптуре).

При этом ритм как интегральная категория художественного произведения не может быть, естественно, связан исключительно

⁴⁶ С. Михоэлс. Статьи, беседы, речи. М., изд-во «Искусство», 1960, стр. 75—76.

⁴⁷ А. Мольт. Теория информации и эстетическое восприятие. М., изд-во «Мир», 1965, стр. 124.

⁴⁸ А. Белый. Ритм как диалектика и «Медный всадник». Исследования. М., изд-во «Федерация», 1931.

ни с временным, ни с пространственным началом. А. Э. Бринкман справедливо указывал: «Схватывание ритмической связи может протекать во временной последовательности, но высшее осмысление, осознание ритмической группы основывается на одновременном представлении целого, даже когда аналитическая функция рассудка скрыта и последние выводы делает эстетическое восприятие».⁴⁹

Таким образом, ритм выступает как специфический способ организации пространственно-временного континуума художественного произведения, по-разному обнаруживающий себя в различных видах искусства, но при этом оказывающийся неизменным условием всякой художественной целостности.

⁴⁹ А. Э. Бринкман. Пластика и пространство как основные формы художественного выражения. М., изд-во Всесоюзной академии архитектуры, 1935, стр. 62.

II

Е. Г. Эттингер

РИТМ ПОЭТИЧЕСКОГО ПРОИЗВЕДЕНИЯ КАК ФАКТОР СОДЕРЖАНИЯ

О содержательности ритма теоретики задумывались давно, при этом труднее всего оказалось определить, какой именно элемент ритма несет содержание. В XVIII в. шла дискуссия между Ломоносовым и Сумароковым, с одной стороны, Тредиаковским — с другой. Сторонники первой точки зрения утверждали, что ямб и хорей отличаются по содержанию, которое способен выразить каждый из этих размеров; Тредиаковский придерживался противоположного мнения. Так, Ломоносов в «Письме о правилах российского стихотворства» (1739) писал: «Чистые ямбические стихи... поднимая тихо вверх, материи благородство, величие и высоту умножают... Очень также способны и падающие, или из хореев и дактилев составленные стихи, к изображению крепких и слабых аффектов, скорых и тихих действий быть видятся».¹ Почти через столетие этот же взгляд высказал Гумилев, заявивший: «У каждого метра своя душа, свои особенности и задачи. Ямб, как бы спускающийся по ступеням... свободен, ясен, тверд и прекрасно передает человеческую речь, напряженность человеческой воли. Хорей, поднимающийся, окрыленный, всегда взволнован и то растроган, то смешлив; его область — пение. Дактиль, опираясь на первый ударяемый слог и качая два неударяемые, как пальма свою верхушку, мощен, торжествен, говорит о стихиях в их покое, о деяниях богов и героев. Анапест, его противоположность, стремителен, порывист, это стихии в движении, напряжение пчеловеческой страсти...»² Уже Тредиаковский опровергал подобные неизменно субъективные суждения, показывая, что смысл метра зависит от составляющих стихотворение слов. Напомним, кстати, что и сам Ломоносов, утверждая эстетическую и смысловую зависимость мужских и женских рифм, в том же сочинении писал: «...подлость рифмов не в том

¹ М. В. Ломоносов. Полн. собр. соч., т. VII. М.—Л., Изд-во АН СССР, 1952, стр. 15.

² Н. Гумилев. Письма о русской поэзии. Пгр., изд-во «Мысль», 1923, стр. 215.

состоит, что они больше или меньше слогов имеют, но что оных слова подлое или простое что значат».³

Содержателен ли ритм? Да, разумеется, как все без исключения элементы, образующие художественную систему стихотворения. Но содержательность его начинается с определенной точки, не достигнув которой мы не имеем оснований говорить о семантике вообще. В целом можно формулировать так: за пределами поэтического произведения стихотворный размер вообще лишен какой бы то ни было осмысленности; войдя в состав стихотворения, не только размер, но и всякий другой элемент «материю» стиха семантизируется. И здесь размер становится в один ряд с многочисленными иными ритмическими формами, о которых и пойдет речь ниже.

Ритмические формы

Формы ритма поэтического произведения многообразны, виды его различны. С понятием «поэтический ритм» связаны в общем все регулярные композиционно значимые повторы словесно-звукового материала. К их числу относятся повторы: 1) тождественных или аналогичных слоговых групп (тонический ритм); 2) стиховых строк равной длительности (силлабический); 3) синтаксических конструкций в пределах одной или нескольких соотносимых стиховых строк (синтаксический); 4) звуков в конце строк (рифма); 5) звуков на равных композиционных местах внутри строк (внутренняя рифма); 6) чередований рифмующих окончаний по положению ударного слога от конца стиха — мужское и женское, мужское и дактилическое, женское и дактилическое (каталектика); 7) пауз внутри и в конце стиховых строк (цезура); 8) соотношений между синтаксическим строем предложения и метрической основой стиха (интонационный ритм); 9) тождественных или аналогичных стиховых групп — от простых парорифмующих двустиший до сложных моно- и полиметрических построений (строфический).⁴ Впрочем, настоящий

³ М. В. Ломоносов. Полн. собр. соч., т. VII, стр. 16.

⁴ См.: Е. Эткинд. Разговор о стихах. М., 1970, стр. 68—75. — Другие классификации ритма в широком смысле термина см. в работах Б. В. Томашевского, С. Д. Балухатого, С. М. Бонди, В. В. Кожнинова, М. М. Гиршмана. У Б. В. Томашевского: 1) ритм словесно-ударный, 2) ритм интонационно-фразовый, 3) ритм гармонический (в кн.: О стихе. Л., 1929); у С. Д. Балухатого: 1) ритм ударности, 2) ритм озвучности, 3) ритм образности и 4) ритм строфичности (см.: К вопросу об определении ритма в поэзии. «Известия Самарского гос. университета», 1922, вып. 3); у В. В. Кожнинова: 1) полиритмия (размер — словоразделы), 2) фонический ритм (аллитерации и ассонансы), 3) грамматический ритм (повторение и взаимодействие одnorodных синтаксических конструкций), 4) семантический ритм (чередование напряжений и разрешений поэтического смысла) (в кн.: Как пишут стихи. М., изд-во «Просвещение», 1970, стр. 151—152,

перечень далеко не исчерпывает всех видов ритма в поэтическом произведении — здесь названия лишь важнейшие; иные виды могут возникать в стихотворении, обладающем той или иной особой структурой. В качестве примера ниже приводится седьмое стихотворение Цветаевой из цикла «Ученик» (1921), построенное на многообразных повторах различного типа:

По холмам — круглым и смуглым,
Под лучом — сильным и пыльным,
Сапожком — робким и кротким —
За плащом — рдяным и рваным.

По пескам — жадным и ржавым,
Под лучом — жгущим и пьющим,
Сапожком — робким и кротким —
За плащом — следом и следом.

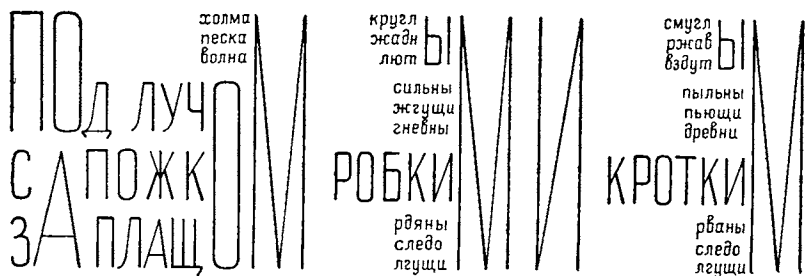
По волнам — лютым и вздутым,
Под лучом — гневным и древним,
Сапожком — робким и кротким —
За плащом — лгущим и лгущим.

В стихотворении есть элементы, которые остаются неизменными во всех трех строфах; есть другие, которые меняются. Напишем — для наглядности — эту вещь иначе, графически выделив элементы инвариантные и варианты:

ПО	<small>холм песк волн</small>	АМ	<small>кругл жадн лют</small>	ЫМ	И	<small>смугл ржав вздут</small>	ЫМ
ПОД	ЛУЧОМ	<small>сильны жгущи гневны</small>	М	И	<small>пыльны пьющи брежни</small>	М	
САПОЖКОМ	РОБКИМ	И	КРОТКИМ				
ЗА ПЛАЩОМ	<small>рдяны следо лгущи</small>	М	И	<small>рвяны следо лгущи</small>	М		

В получившемся «рисунке» выделим буквенные инвариантные элементы, и тогда он примет более причудливый вид:

со ссылкой на лекционный спецкурс С. М. Бонди); у М. М. Гиршмана: 1) акцентный ритм (ритм ударений, в сферу которого вовлекаются а) слоговой объем строк, б) количество и расположение ударных и неударных слогов, в) относительная сила и значимость ударений во фразовом единстве, г) размещение словоразделов и дефисов, расположение анакруз и клаузул), 2) грамматический ритм (учитывающий а) грамматические формы и значения слов и синтаксические отношения между ними в стихе, б) соотношение фразовых и синтагматических границ с междустрочными и внутрострочными ритмическими разделами, в) величину фраз и синтагм в стихе и порядок слов в них), 3) звуковой ритм (качество звучания, акустико-артикуляционные признаки речевого потока) (в кн.: М. М. Гиршман, Р. Т. Громьяк. Целостный анализ художественного произведения. Донецк, Изд-во Донецкого университета, 1970, стр. 25—26).



Опишем те ритмические формы, которые получили отражение в этой схеме повторов:

1. Ритм тонический. Перед нами регулярное чередование одной стопы анапеста и двух стоп (усеченного) дактиля, соединение которых образует каждый стих из двенадцати:

— — / / — — / —

2. Ритм силлабический. Каждый стих — предложение, содержащее восемь слогов. Таким образом, все стихотворение — это двенадцатикратное повторение восьмисложных групп.

3. Ритм синтаксический. Все двенадцать стихов — аналогично или даже тождественно построенные эллиптические предложения, содержащие энергичную инверсию. Их характеризует отсутствие подлежащего и сказуемого, каждое из них — обстоятельственная группа, развернутая за счет двух определений. Трансформируя текст, восстанавливая недостающие элементы и нормативный порядок слов, получим:

[Он шагает] по ...холмам, под ...лучом, ...сапожком, за ...плащом.

Иначе говоря: опущенные подлежащее и сказуемое; обстоятельство места, введенное предлогом *по*; обстоятельство места, введенное предлогом *под*; обстоятельство образа действия в форме творительного падежа; обстоятельство образа действия, введенное предлогом *за*. Для нормативной последовательности этих обстоятельств требуется еще одна перестановка:

[Он шагает] за ...плащом, ...сапожком, под ...лучом, по ...холмам.

Таким образом, помимо инверсии внутри каждого из сегментов предложения (которые можно рассматривать и как отдельные синтагмы), налицо и инверсия более высокого порядка: перестановка этих сегментов относительно друг друга (по формуле: 4 — 3 — 2 — 1). Если инверсия первого порядка повторена двенадцать раз, то инверсия второго порядка — трижды.

4. Ритм анафорический. Примыкая к синтаксическому, он имеет самостоятельное значение и выражается в аналогичности начал трех строф (По холмам... По пескам... По волнам... —

анафора первого порядка) и тождественности начал всех строк, кроме первой (Под лучом... Сапожком... За плащом... — анафора второго порядка).

5. Ритм интонационный. Каждая из трех строф представляет собой большое четырехчастное предложение; каждый стих — малое предложение, обладающее собственной степенью завершенности. Эти четыре малые интонационные единства трижды объединены в еще более завершенной целостности. Стихотворение же в своей совокупности интонационно завершено звуковым и смысловым кольцом (см. пункты 11 и 12).

6. Ритм внутренних пауз. Он примыкает к тоническому и синтаксическому, имея, однако, значение самостоятельное: двенадцатикратно повторяется пауза (цезура) после анапестической стопы, отделяющая существительное от объединенных союзом парных определений.

7. Ритм конечных пауз. Они тоже повторены двенадцатикратно, причем, однако, каждая четвертая, отмечающая конец строфы и одновременно предложения, интенсивнее других. Здесь, таким образом, перед нами тоже регулярно чередующиеся паузы первого порядка (в конце синтагм и строк) и второго (в конце предложений и строф) по схеме:

— | — | — | — || — | — | — | — || — | — | — | — ||

(горизонтальная черта здесь означает стих, вертикальная — конечную паузу).

8. Ритм мужских и женских окончаний. Во всех двенадцати стихах перед цезурой — окончание мужское, перед конечной паузой — женское. Ритмическое начало усилено и подчеркнуто тем, что в обоих случаях в конце стоит согласный звук *м* (см. пункт 10). Схема одной из строф будет выглядеть так (прописная буква — женское окончание, строчная — мужское):

— — м | — — — — М ||
 — — м | — — — — М ||
 — — м | — — — — М ||
 — — м | — — — — М ||

9. Ритм внутренних рифм. Слова, стоящие перед цезурой, рифмуют, причем слово первого стиха с соответствующими словами первых стихов всех трех строф, а слова второго, третьего и четвертого стихов между собою. Рифменная схема такова:

abbb | abbb | abbb

10. Ритм конечных аллитераций. В женской клаузуле каждого из двенадцати стихов — согласный *м*, образующий не рифму, но именно аллитерацию. Ударный (т. е. второй от конца) слог со-

держит разные гласные, и эта разность в правой стороне стихотворения обращает на себя внимание прежде всего благодаря тому, что она приходит в противоречие с одинаковостью в левой:

$\overset{á}{O}M$ $\overset{á}{O}M$ $\overset{á}{O}M$	$\overset{ý}{y} - b1$ $\overset{ý}{y} - b1$ $\overset{ó}{o} - u$ $\overset{á}{a} - b1$ $\overset{á}{a} - b1$ $\overset{ý}{y}(y) - u$ $\overset{ó}{o} - u$ $\overset{é}{e} - o$ $\overset{ý}{y} - b1$ $\overset{é}{e} - u$ $\overset{ó}{o} - u$ $\overset{ý}{y} - u$	M M M M M M M
-------------------------------------------------------------	--------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------	---------------------------------------------------------------

Итак, разнообразие в эту повторность вносится движением ударных гласных правой половины: $y - y - o - a$; $a - y - o - e$; $y - e - o - y$. Как видим, только в последней строфе имеется повтор ударного y , образующего кольцо, которое замыкает строфу, подчеркивая ее кончовочный характер. Кончовочность подчеркнута особенно энергично тем, что y последнего стиха подхватывает и y первого, начального стиха стихотворения.

11. Ритм словесных пар. Правая часть одиннадцати стихов представляет собой пары прилагательных или причастий в совпадающих по форме дательном падеже множественного и творительном падеже единственного числа. Фонетически они объединены большинством звуков и прежде всего ударным гласным. Перенесем их из горизонтального ряда в вертикальный (для однородности схематического изображения):

$\overset{к}{C}M \overset{У}{У} \overset{Г}{Г} \overset{Л}{Л} \overset{Ы}{Ы} \overset{М}{М}$ $\overset{C}{C} \overset{И}{И} \overset{Л}{Л} \overset{Ь}{Ь} \overset{Н}{Н} \overset{Ы}{Ы} \overset{М}{М}$ $\overset{к}{к} \overset{Р}{Р} \overset{О}{О} \overset{Б}{Б} \overset{Т}{Т} \overset{К}{К} \overset{И}{И} \overset{М}{М}$ $\overset{Р}{Р} \overset{Д}{Д} \overset{Я}{Я} \overset{Н}{Н} \overset{Ы}{Ы} \overset{М}{М}$	$\overset{Р}{Р} \overset{Ж}{Ж} \overset{Д}{Д} \overset{Н}{Н} \overset{Ы}{Ы} \overset{М}{М}$ $\overset{Ж}{Ж} \overset{Г}{Г} \overset{У}{У} \overset{Щ}{Щ} \overset{И}{И} \overset{М}{М}$ $\overset{к}{к} \overset{Р}{Р} \overset{О}{О} \overset{Б}{Б} \overset{Т}{Т} \overset{К}{К} \overset{И}{И} \overset{М}{М}$ $\overset{С}{С} \overset{Л}{Л} \overset{Е}{Е} \overset{Д}{Д} \overset{О}{О} \overset{М}{М}$	$\overset{Л}{Л} \overset{Ю}{Ю} \overset{Т}{Т} \overset{Ы}{Ы} \overset{М}{М}$ $\overset{Г}{Г} \overset{Н}{Н} \overset{Е}{Е} \overset{В}{В} \overset{Н}{Н} \overset{Ы}{Ы} \overset{М}{М}$ $\overset{к}{к} \overset{Р}{Р} \overset{О}{О} \overset{Б}{Б} \overset{Т}{Т} \overset{К}{К} \overset{И}{И} \overset{М}{М}$ $\overset{Л}{Л} \overset{Г}{Г} \overset{У}{У} \overset{Щ}{Щ} \overset{И}{И} \overset{М}{М}$
----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------	------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------	------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------

Эта ритмическая схема говорит об особом композиционном принципе вещи: господствующим гласным звуком оказывается y , поддержанный согласными $г$, $л$, $м$. Этими звуками стихотворение начинается (в правой части):

... круглым и смуглым ($У-г-л-м$)

Ими же оно и завершается:

... лгущим и лгущим ($л-г-У-м$)

12. Ритм заключительных стихов каждой из трех строф. Замечательно, как меняется последний стих каждой из трех строф. После повторяющегося сочетания «за плащом» идет двучленное определение. Выпишем все три варианта, сгруппировав их вместе:

ЗА ПЛАЩОМ рвным и рвным
следом и следом
лгущим и лгущим

В отличие от других стихов этот — трижды заключительный — содержит нарастающую повторность звуков, которая приводит к повторности целых слов. Сочетание «за плащом» как будто постепенно нащупывает для себя такие определения, которые были бы ему фонетически максимально родственны и таким образом вскрывали бы его внутренний смысл. Звуковому комплексу «плащом» более всего соответствует определение «лгущим»; рождается последний стих, заключительный не только для строфы, но и для всего стихотворения, — стих, в котором трижды совпадают согласные звуки *л* — *щ* — *м*:

за пЛаЩом ЛгуЩим и ЛгуЩим

Так оказывается, что определение «лгущим» — важнейшее, итоговое слово; к нему сводится смысл всего стихотворения. Автор не сказал прямо, что учение вождя, за которым следует робкий и кроткий ученик, лживо, — эта мысль выясняется из ритмико-фонетической композиции стихотворения.

13. Ритм аналогий и тождеств. В рассматриваемом стихотворении регулярно чередуются повторяющиеся словоформы (аналогии) и слова (тождества). Обозначим аналогии через А, тождества через Т; схематически это будет выглядеть так (Т' означает тождество внутри А):

А—А	А—А	А—А
Т—А	Т—А	Т—А
Т—Т	Т—Т	Т—Т
Т—А	Т—А (Т')	Т—А (Т')

14. Ритм строф. Из сказанного выше ясно, что строфическое целое, отчетливо формируемое всеми рассмотренными элементами, повторено трижды и группа из трех строф образует новое целое, которое отличается интонационной завершенностью.

15. Ритм семантический (образный). Во всех трех строфах левая сторона (стопа анапеста — до цезуры) содержит образ метонимический. В самом деле, меняющееся аналогичное сочетание «по холмам (пескам, волнам)» значит: всюду, по всей земле, по суше и морю (впрочем, можно считать, что здесь, в первых стихах, слово берется в прямом значении); «под лучом»

значит: под жарким, палящим солнцем; «сапожком» значит: робкой стопой, походкой и т. п.; «за плащом» значит: следом за учителем. Левая сторона стихотворения, представляющая собой два обстоятельства места и два обстоятельства образа действия, существует отдельно от правой, как бы независимо от нее: «По холмам (пескам, волнам) — под лучом — сапожком — за плащом»; в сущности, это метонимии (синекдохи), которые можно развернуть так: «По всей земле, по суше и воде, он шагает под палящим солнцем робко и доверчиво следом за учителем». Правая сторона, содержащая определения к обстоятельствам-метонимиям левой, в основном метафорична; здесь 24 слова, из них 20 метафор; исключения составляют определения к «плащу» в стихе четвертом: «рдяным и рваным», которые являются прилагательными в прямом значении, и словесная пара в стихе восьмом: «следом и следом», которая является обстоятельством образа действия и выпадает из общей композиции или, вернее, оказывается вследствие своей инородности ее центром.

Обозначив метонимию символом МН, метафору — МФ, слово в прямом значении — ПР, получим следующую схему:

ПР—2МФ	ПР—2МФ	ПР—2МФ
МН—2МФ	МН—2МФ	МН—2МФ
МН—2МФ	МН—2МФ	МН—2МФ
МН—2ПР	МН—2ПР	МН—2МФ

Метонимия, как известно, троп интеллектуальный, метафора — эмоциональный. Однако степень эмоциональности различных метафор различна. С этим свойством тропа связана еще одна ритмическая форма стихотворения. Рассмотрим ее в следующем пункте.

16. Ритм интеллектуальных и эмоциональных элементов. Левая часть отличается интеллектуальностью, которую несколько разнообразит эмоционально-уменьшительный суффикс в стихе третьем всех трех строф («сапожком»); правая часть — неуклонно нарастающей эмоциональной напряженностью. Это нарастание можно проследить в каждой из следующих параллелей.

Первая параллель:

- По холмам — круглым и смуглым а)
- По пескам — жадным и ржавым б)
- По волнам — лютым и вздутым в)

В ней а) дает характеристику внешнюю и, так сказать, мирную — эстетизированную; б) — драматическую и антиэстетическую (жадные пески — т. е. готовые поглотить; ржавые — т. е. уродливые); в) — еще более драматическую (лютые волны — т. е. тоже готовые поглотить, враждебные человеку; вздутые — усили-

вает первое определение). Образуются два параллельных ряда (по вертикали): круглые — жадные — лютые; смуглые — ржавые — вздутые; в каждом из них эмоциональная напряженность нарастает.

Вторая параллель:

ПОД ЛУЧОМ	сильным и пыльным а) жгущим и пьющим б) гневным и древним в)
-----------	--------------------------------------------------------------------

В ней а) дает характеристику внешнюю; б) — драматическую по воздействию на субъекта (жгущий луч — т. е. мучительный для человека; пьющий — т. е. уничтожающий благотворную влагу); в) — еще более драматическую (гневный луч — т. е. враждебный человеку, стремящийся его уничтожить; древний — т. е. враждебный ему испокон веку).

Третья параллель:

ЗА ПЛАЩОМ	рваным и рваным а) лгущим и лгущим б)
-----------	------------------------------------------

В ней а) тоже характеристика внешняя, дающая как бы вещественные приметы — цвет и фактуру; б) обобщающая оценка, эмоциональный итог.

Обозначим интеллектуальное начало символом И, эмоциональное — Э, степень эмоциональности — звездочками. Тогда получим:

И—Э	И—Э*	И—Э**
И—Э	И—Э*	И—Э**
И(Э)—Э	И(Э)—Э	И(Э)—Э
И—Э	И—И	И—Э**

Такова ритмическая система небольшого стихотворения. В нем, как видим, шестнадцать разных форм ритма, которые не суммируются, не накладываются друг на друга, а как бы пересекаются в одной общей точке. Можно сказать, что это динамическая система пересекающихся ритмических форм. Назовем эту динамическую систему — по аналогии с музыкальной терминологией — системой полиритмической.

Полиритмия

Рассмотрим динамический принцип полиритмии на другом весьма несложном примере — стихотворении-песне Давыдова (из Парни — 1817):

Сижу на берегу потока,
 Бор дремлет в сумраке; всё спит вокруг, а я
 Сижу на берегу — и мыслию далеко,
 Там, там ... где жизнь моя!..
 И меч в руке моей мутит струи потока.

Сижу на берегу потока,
 Снедаем ревностью, задумчив, молчалив...
 Не торжествуй еще, о ты, любимец рока!
 Ты счастлив — но я жив...
 И меч в руке моей мутит струи потока.

Сижу на берегу потока...
 Вздохнешь ли ты о нем, о друг, неверный друг...
 И точно ль он любим? — ах, эта мысль жестока!..
 Кипит отмыщенем дух,
 И меч в руке моей мутит струи потока.

1. Первая прежде всего бросающаяся в глаза форма ритма — повтор во всех трех строфах-куплетах этой песни одинаковых начального и конечного стихов, которые к тому же связаны не просто рифмой, но повтором последнего слова. Заключительный стих каждого куплета кажется лишним — он как бы произвольно прибавлен к обычному по структуре четверостишию с перекрестной рифмовкой. Все три куплета построены одинаково: их завершает тот же стих, возвращающий нас к последнему слову трижды повторенного первого стиха:

АbАbА
 АсАсА
 AdAdA

2. В этих строфах-куплетах регулярно чередуются элементы тождественные (Т, Т₁) и варьируемые (В). Последовательность этих чередований такая:

ТВВbТ₁
 ТВВbТ₁
 ТВВbТ₁

Здесь третий стих каждой строфы противопоставлен стихам первому и пятому, которые с ним объединены рифмой. В этом единственное противоречие между первой и второй ритмическими формами (там тождество, здесь вариации). В остальном они поддерживают, укрепляют друг друга.

3. Стихи каждого куплета представляют три варианта ямба: 3-х, 4-х и 6-стопники. Расположены они так:

4—6—6—3—6
 4—6—6—3—6
 4—6—6—3—6

4. В соответствии с законом классического стиха чередуются женские и мужские окончания. В схеме это выглядит так:

ЖмЖмЖ
 ЖмЖмЖ
 ЖмЖмЖ

Итак, если принять во внимание только рассмотренные четыре ритмические формы, то окажется, что элементы повторов в разных формах разные. Обозначим эти элементы символами α , β , γ , а формы ритма — римскими цифрами. Получим:

- I $\alpha\beta\alpha\beta\alpha$
- II $\alpha\beta\beta\beta\alpha$
- III $\alpha\beta\beta\gamma\beta$
- IV $\alpha\beta\alpha\beta\alpha$

Формы I и IV аналогичны; но формы II и III обнаруживают иные закономерности: те элементы, которые повторяются (т. е. приравнены друг к другу) в I и IV формах, здесь, во II и III, друг другу не соответствуют. Возникают разные, не совпадающие, ритмические структуры. Так, строки 2, 3 и 5 в III ритмической форме подобны (по числу слогов и по цезуре, делящей строку шестистопного ямба на два полустишия), в IV ритмической форме они различны (по окончаниям мужскому и женскому), в I ритмической форме они тоже различны — по другому принципу (рифмы), а во II ритмической форме отмечается еще один принцип различия (тождество или вариативность). В целом перед нами динамическая система пересекающихся ритмических форм, при которой одни и те же элементы и подобны друг другу, и дисподобны.

Каждая из ритмических форм представляет собой определенную систему, управляемую внутренней закономерностью повторов. Одновременное функционирование разных систем ведет к полиритмии; стихотворение существует как соединение нескольких сталкивающихся, противоречащих друг другу, несводимых друг к другу ритмических форм, причем именно столкновение форм рождает ритмическую динамику стихотворения. Это можно показать на сложных структурах — мы ограничились примером, в котором намеренно констатировали лишь четыре формы ритма. Обнаруженные выше шестнадцать форм в стихотворении Цветаевой можно рассмотреть с этой же точки зрения.

Композиционный ритм

Некоторые из отмеченных шестнадцати форм легко воспринимаются физическим чувством. Другие постигаются не так отчетливо: они обращены не столько к физическим чувствам воспринимающего, сколько к его ритмическому инстинкту; их можно вычленишь лишь посредством анализа. Разумеется, они существуют, проведенный разбор это доказывает с достаточной несомненностью; но читатель улавливает их подсознательно. Наиболее непосредственно осознается ритм тонический, менее всего актуализируется физически ритм композиционный.

Композиционный ритм— иерархически самая высокая ритмическая структура. Иногда он вполне очевиден — таков этот ритм в трех строфах-куплетах песни Давыдова. Однако в большинстве случаев, и в особенности в произведениях обширных по объему, он открывается только пристальному анализу. Рассмотрим с этой точки зрения стихотворение Блока из цикла «Итальянских стихов» — «Равенна» (1909):

Всё, что мимолетно, всё, что бренно,
Похоронила ты в веках.
Ты, как младенец, спишь, Равенна,
У сошной вечности в руках.

Рабы сквозь римские ворота
Уже не ввозят мозаик.
И догорает позолота
В стенах прохладных базилик.

От медленных лобзаний влаги
Нежнее грубый свод гробниц,
Где зеленеют саркофаги
Святых монахов и цариц.

Безмолвны гробовые залы,
Тенист и хладен их порог,
Чтоб черный взор блаженной Галлы,
Проснувшись, камня не прожжет.

Военной брани и обиды
Забыв и стерт кровавый след,
Чтобы воскресший глас Плакиды
Не пел страстей протекших лет.

Далеко отступило море,
И розы оценили вал,
Чтоб спящий в гробе Теодорих
О буре жизни не мечтал.

А виноградные пустыни,
Дома и люди — всё гроба.
Лишь медь торжественной латыни
Поет на плитах, как труба.

Лишь в пристальном и тихом взоре
Равеннских девушек, порой,
Печаль о невозвратном море
Проходит робкой чередой.

Лишь по ночам, склонясь к долинам,
Ведя векам грядущим счет,
Тень Данта с профилем орлиным
О Новой Жизни мне поет.

В «Равенне» девять строф, распадающихся на три группы, по три строфы в каждой. Вторая и третья группы различаются легко. Во вторую входят три строфы, из которых каждая — сложноподчиненное предложение с придаточным цели, охватывающее главным предложением первые два стиха, а придаточным — тре-

тый и четвертый; связывающий их подчинительный союз «чтоб(ы)» трижды стоит в начале третьего стиха. Третья группа тоже объединена синтаксическим параллелизмом трех предложений, и из них каждое начинается с противительного союза «лишь»; подобие на этот раз менее полное, чем во второй группе, потому что указанная конструкция начинается в первой строфе этой группы с середины, а не с начала; и все же три строфы объединены отчетливым синтаксическим параллелизмом: «лишь медь... поет...», «лишь... печаль... проходит...», «лишь... тень Данта... поет».

Остается первая группа. Что объединяет три строфы здесь? В отличие от последующих групп не синтаксис, а тема, — тема медленно текущего времени. Понятие «время» выражено в лексике: «минутно», «бренно», «в веках», «вечность»; в наречии «уже»; в расположенных на ритмически одинаковых местах, в начале третьих стихов второй и третьей строф, глаголах постепенного изменения: «догорает», «зеленеют»; даже в сравнительной степени прилагательного «нежнее», которое в контексте строфы играет роль сказуемого и воспринимается тоже как глагол (ср. аналогия: догорает — нежнее(т) — зеленеют).

Медленное время — таков центральный образ стихотворения. Оно неуклонно движется из прошлого к настоящему, оно будет с такой же неуклонностью двигаться от настоящего к будущему. «Равенна» дважды содержит слово «века»: в первой строфе («Похоронила ты в веках») и в последней («Ведя векам грядущим счет»); «века» обрамляют стихотворение, открывая две бесконечные перспективы — в прошлое и в будущее. Между этими двумя бесконечностями — тот миг, который дан в стихотворении. Принцип композиционного членения, таким образом, выражается в формуле: 3+3+3.

Центральное слово, звуки которого многократно повторены, — слово «гроб». Уже в строфе III — «свод гробниц», причем рядом эпитет «грубый», содержащий те же звуки (з, р, б); в строфе IV — «гробовые залы»: на этот раз поддерживающим словом является союз (чтоб — гроб); в строфе VI — «в гробе»; в строфе VII наиболее энергично звучит «гроба», и слово это поставлено в рифме, так что звуки его подхвачены через стих словом «труба». Можно заключить, что звуковой комплекс «гроб — гробница» содержится в четырех строфах стихотворения; его нет в двух первых и двух последних строфах, а также в одной центральной, пятой. Это другой архитектурный элемент, создающий как бы еще одну композиционную структуру, приходящую в противоречие с первой: там принцип членения был 3+3+3, а здесь — 2+2+1+2+2.

I	II	III	IV	V	VI	VII	VIII	IX
		грубый	гробо-			всё		
		свод	вые		в гробе	гроба		
		гробниц	залы					

Однако противоречие это снимается общей динамикой сюжета, а также указанной выше общностью звуков, особенно в рифмующих клаузулах (а, о).

Отметим семантическое движение слов, идущих от корня «гроб»: 1) гробницы, 2) гробовые залы, 3) гроб, 4) гробá. В первых двух случаях — это синонимы (подземные склепы), в третьем — гроб в значении «могила», в четвертом — метафора, восходящая к библейскому образу. С этим связана еще одна композиционная особенность стихотворения: в первых двух и последних двух строфах дан мир «наружный», в средних пяти — подземный. Получаем еще одну композиционную формулу: 2+5+2. Но эта схема требует существенного уточнения:

I	II	III	IV	V	VI	VII	VIII	IX
Символ (Вечность)	Реальная Равенна (базилика)	Подземный мир					Реальная Равенна (девушки)	Символ («тень Данта»)

Формула несколько меняется: 1+1+5+1+1. Оказывается, что рамку стихотворения образует не только слово «века», повторенное в первой и последней строфах, но и символические образы: в первой строфе — аллегория Времени, Вечности, давшая в виде женской фигуры, дремлющей матери, на руках которой, «как младенец», «покоится город Равенна; в последней строфе — другое олицетворение Времени, данное в образе пророческой «тени Данта», поэта, вещающего о будущем. В обеих этих строфах прошлое слито с будущим, хотя первая обращена в прошлое, а последняя — в будущее.

С этим связан еще один важнейший элемент кольцевой композиции стихотворения. В первой и последней строфах рядом с аллегорически выраженной темой Вечности звучит голос автора, появляющегося здесь как лирический персонаж. В первой строфе он звучит в двойном обращении к Равенне: «Похоронила ты...», «Ты, как младенец, спишь...»; в последней строфе — в личном местоимении «мне»: «О Новой Жизни мне поет». В остальных же семи строфах авторского голоса нет — он уступает место объективным описаниям надземного и подземного миров. Значит, возникает еще один вариант симметричной композиции стихотворения, который схематически можно представить так:

I	II	III	IV	V	VI	VII	VIII	IX
Субъективное	Объективный мир					Субъективное		

Формула этой схемы такова: 1+7+1.

Замечательно, что субъективно-лирическое начало объединяется с символическим, максимально отвлеченным, аллегорическим: в первом случае с Вечностью, убаюкивающей в своих объятиях Равенну; во втором с «тенью Данта», прорицающего грядущее; это лирическое начало объединяется также с уже отмеченными «веками», вереница которых в первой строфе уходит в прошлое, а в девятой строфе — в будущее. Таков блоковский образ поэта: он носитель времени, он на ты с вечностью; с ним, через головы столетий, беседует Данте — символ бессмертия поэзии, искусства.

Характерна двуплановость сочетания «о Новой Жизни»: конечно, имеется в виду книга молодого Данте «Vita Nuova» («Новая Жизнь», 1291), первая в западной литературе лирическая повесть и в то же время цикл лирических стихотворений; это произведение знаменовало переход от средневековой условности провансальской лирики трубадуров к поэзии реального человека, развившейся в эпоху Возрождения. Однако в то же время Новая Жизнь в контексте последней строфы «Равенны» — это и будущее, те «грядущие века», которые в конце стихотворения открываются нам — их провидит Данте, а вместе с ним и Блок.

Впрочем, «тьень Данта» присутствует не только в заключительной строфе «Равенны», — она определяет строй всего стихотворения. С ним несомненно связана и троичная композиция (три части по три строфы в каждой), общее число строф, равное девяти: в «Новой Жизни» мистическая символика числа 9, таинственно и постоянно сопутствующая поэту, играет особую роль — это «число Беатриче». В Дантовой «Новой Жизни» читаем: «Причиной же тому, что это число было ей (Беатриче, — Е. Э.) столь дружественно, могло бы быть вот что: ввиду того что, согласно с Птоломеем и согласно с христианской истиной, девять существует небес, которые пребывают в движении, и согласно со всеобщим астрологическим мнением, упомянутые небеса действуют сюда, на землю, по обыкновению своему, в единстве, — то и это число было дружественно ей для того, чтобы показать, что при ее рождении все девять движущихся небес были в совершеннейшем единстве. Такова одна причина этого. Но если рассуждать более тонко и согласно с непреложной истиной, то это число было ею самой; я заключаю по сходству и понимаю это так: число три есть корень девяти, ибо без любого другого числа, само собой, оно становится девятью, как то воочию видим мы: трижды три суть девять. Итак, если три само собой дает девять, а творец чудес сам по себе есть троица, то есть: отец, сын и дух святой, которые суть три и один — то и Донну число девять сопровождало для того, дабы показать, что она была девятью, то есть чудом, которого корень находится в дивной троице». Значит, вместе с Данте в стихотворении Блока присутствует и тень Беатриче: число девять, на котором основана его архитектоника, — это число-чудо и в то же время

число Беатриче. Напомним читателю также девять кругов Ада и девять небес Рая в «Божественной Комедии».

С Данте же связана и символика стихотворения, приближающаяся к аллегоричности, прежде всего в первой и девятой строфах. Наконец, возможно, что движение от поверхности земли в подземный мир и снова на поверхность подсказано путем Данте, который в «Божественной Комедии» спускается в Ад и поднимается в Чистилище и Рай. Однако подобно тому как в словосочетании «Новая Жизнь» объединяется прошлое (книга Данте) и будущее, все отмеченные реминисценции из Данте играют двойную роль: они обращены в средние века, и они же, определяя художественную архитеконику стихотворения Блока, обладают непосредственной силой поэтической впечатляемости.

Таким образом, сама композиционная структура «Равенны» оказывается не только структурой формы, но и фактором сложно разветвленного содержания.

«Равенна» — яркий пример композиционного ритма, представляющего собой ритмическую форму более высокого уровня, чем ритмы тонический (четырёхстопный ямба), силлабический, рифмовой (рифма по формуле АbАb), каталектики ЖмЖм), строф (четверостишия), синтаксический (предложение охватывает два стиха; сложное предложение — четыре стиха; четверостишие отличается синтаксической завершенностью) и т. д. Все эти формы в стихотворении «Равенна» имеются, но здесь есть и другие, композиционные, накладывающиеся на эти формы и сложно взаимодействующие с ними. Однако и сами виды композиционного ритма вступают друг с другом в противоречие. Вот как они выглядят, если рассмотреть их рядом:

	1	2	3	4	5	6	7	8	9	
I										3+3+3
II										2+2+1+2+2
III										2+5+2
IV										1+7+1

Все эти четыре композиционных вида подчинены общему принципу симметрии, причем ось симметрии проходит через строфу 5. В остальном же они решительно расходятся друг с другом. Доминирующим видом оказывается I (3 + 3 + 3), но III и IV с ним не только не совпадают, они его как бы опровергают. Могут ли они сосуществовать в пределах одного произведения? Оказывается, могут — именно потому, что словесно-художественное произведение по самой своей сути структура динамичная, хотя одновременно оно существует и как пространственная целостность. Накладываясь друг на друга, дополняя друг друга,

взаимодействуя и сталкиваясь друг с другом, различные формы ритма, от тонического и силлабического до сложных видов композиционного, образуют динамическое единство поэтического произведения.⁵

* * *

Как всякий элемент поэтической формы, ритм участвует в конструировании содержания. На уровне одного только его тонического вида понять содержательность ритма трудно или невозможно (между тем именно это пытаются делать некоторые теоретики, стремящиеся установить осмысленность тех или иных чисто тонических форм). Содержателен ритм в целом, в сопряжении и соотношении всех его видов. Ритм сопоставляет явления близкие и далекие, сходные и противоположные, относящиеся к области логического и эмоционального, материального и духовного, низкого и высокого, прозы и поэзии. Многообразные сопоставления, осуществляемые посредством ритма, дают, в частности, возможность достижения той сжатости, которая является внутренним законом поэтического искусства (максимально широкое содержание, выраженное на минимальном словесном пространстве). Соотношения, выявленные ритмическими фигурами, заменяют привычные для прозы логические формы взаимозависимости элементов текста: причинно-следственные связи, выражаемые синтаксическими формами подчинения или сочинения, последовательности или simultанности, выражаемые деепричастными конструкциями, и проч. Отсюда особые черты поэтической грамматики (прежде всего синтаксиса), в которой логические средства со- и противопоставления оттесняются или компенсируются ритмическим параллелизмом.

Формы и виды ритма, рассмотренные выше, редко встречаются все вместе, поддерживая друг друга в системе одного произведения. Чаще один или несколько отсутствуют, но тогда отсутствие (или ослабление) того или иного ритмического фактора компенсируется за счет других. Количество ритмических видов внутри стихотворения обратно пропорционально семантической весомости каждого: эта закономерность реализуется если не всегда, то все же достаточно часто. Очевидна эволюция поэтических принципов от классических форм с характерным для них господством жанрово-строфических структур (ср. одические строфы у Ломоносова и Сумарокова, повествовательную строфику — октавы и баллад-

⁵ См. в связи с этим: Д. Д. Благой. Мастерство Пушкина. М., изд-во «Советский писатель», 1958; Е. Эткинд. 1) Тень Данта... «Вопросы литературы», 1970, № 11; 2) «Демократия, опоясанная бурей» (О музыкально-поэтическом строении поэмы А. Блока «Двенадцать»). В кн.: Блок и музыка. Л.—М., изд-во «Советский композитор», 1972; 3) Композиция поэмы Блока «Двенадцать». «Русская литература», 1972, № 1.

ные строфы — у Жуковского, Катенина, Пушкина, включая «онегинскую строфу», и даже не организованные в строфы, но подчиненные строфическому принципу александрийские стихи со свойственной им предельной композиционной системностью) к формам астрофическим, от рифмованного стиха к белому, от регулярной каталектики к неупорядоченной, от монометрии к полиметрии (то, что в XVIII в. было возможно лишь в баснях и речитативных партиях кантат, становится в поэзии XX в. ритмическим принципом лирики и больших поэм, как у Блока и Маяковского, Цветасвой и Есенина); эта эволюция приводит в последние десятилетия к верлибру, в котором утрата всех или почти всех внешних традиционно-ритмических фигур сопровождается усилением внутренних ритмических форм, обращенных подчас к восприятию не одним из физических чувств, а подсознанием.

Последнее принципиально свойственно и ритмическому строю художественной прозы, где лишь в исключительных случаях встречаются ритмические фигуры, установленные нами для стиха (например, элементы тонического ритма в так называемой «ритмической прозе», чаще — синтаксический ритм в прозе риторического типа). Попытки обнаружить в прозе ритмы стиховые или близкие к стиховым обречены на неудачу. Разумеется, проза, как и все другие искусства, обладает своим ритмом, но он столь же далек от стихового, как, скажем, от музыкального, архитектурного или живописного. Ритм прозы основан на соотношениях словесно-образных масс и поэтому скорее всего может быть охарактеризован как композиционный, проявляющийся в пределах большого контекста.

Д. Н. Медриш

СТРУКТУРА ХУДОЖЕСТВЕННОГО ВРЕМЕНИ В ФОЛЬКЛОРЕ И ЛИТЕРАТУРЕ

В этой статье элементы, обычно объединяемые общим наименованием «художественное время», рассматриваются в их взаимосвязи и взаимообусловленности. Подобного рода задачи диктуют постановку вопроса в плане историческом: сама история словесного творчества поможет лучше своеобразие сложившихся в разное время структурных слоев, в современных произведениях зачастую спрессованных настолько плотно, что переходы между ними почти неуловимы. При этом промежуточные этапы процесса по необходимости опускаются; анализируются и сопоставляются две группы художественных текстов: с одной стороны, тексты фольклорные как типологически исходные, с другой —

реалистические литературные произведения как наиболее полно и последовательно представляющие современный этап развития словесного искусства.

1

Начнем с рассмотрения наиболее близкого к поверхности временного структурного слоя. События в художественном произведении характеризуются определенной временной протяженностью. Уже в заглавиях сказываются авторские принципы отбора реального времени: «Утро помещика», «Ночь полководца», «Сорок лет» — подзаголовок «Жизни Клима Самгина», «Девять дней одного года» и т. п.

Время как длительность, или событийное время (остановимся на этом термине), характеризуется такими признаками, как: а) продолжительность; б) прерывность или непрерывность; в) конечность или бесконечность; г) замкнутость или открытость.

Под продолжительностью событийного времени имеется в виду дистанция между первым и последним (по времени) событием, изображенным в тексте. Поскольку событийное время может быть представлено либо на всей его протяженности, т. е. непрерывно, либо лишь в определенные, разделенные промежутками моменты, т. е. дискретно, целесообразно говорить о непосредственно событийном времени и промежуточном событийном времени.

Временные отрезки определенной продолжительности обретают конкретное, заранее обусловленное значение, варьируемое в рамках отдельных жанров. Каждая русская былина или сербская героическая песня воспроизводит один какой-то эпизод из жизни богатыря или юнака, в то время как волшебная сказка охватывает обычно определенный этап жизни героя — от рождения или от юности, но непременно до его женитьбы.¹

Промежуточное время в героическом фольклорном повествовании характеризуется весьма определенно, причем продолжительность «паузы» выражается при помощи сакраментальных чисел (тройка, семерка, тысяча). Русский богатырь может быть в походе (т. е. отсутствовать) три года, либо шесть лет — «друго три», либо, наконец, «друго шесть» — двенадцать лет. В сербских героических песнях всякий попавший в руки врага находится в неволе

¹ Когда, в силу определенных причин, такие же ограничения проникли в роман, А. Фюретьер (1619—1688), доведя своих героев до брака, завершает «Мещанский роман» (первую книгу) следующим образом: «Хорошо ли они жили в супружестве или плохо, об этом вы когда-нибудь узнаете, если придет мода описывать жизнь замужних женщин» (А. Фюретьер. Мещанский роман. Комическое сочинение. М., Гослитиздат, 1962, стр. 192). Подобное отношение романиста XVII в. к регламентации временных границ изложения свидетельствует: перед нами не закон, непреложность которого ни у кого не вызывает сомнения, а мода, которой автор подчиняется не без иронии.

9 лет и 7 месяцев, даже если это известный исторический деятель и документально зафиксирован ипой (обычно намного меньший) срок его пребывания в плену. Неповторимая индивидуальная судьба для древнего повествователя не существует.

Иное дело непосредственно событийное время. В. Я. Пропп заметил, что «в эпосе дело обрисовывается так, будто татары появились всего один раз и сразу же были изгнаны из пределов Руси».² Один былинный день равен по значению целой эпохе. Эта своеобразная «теория относительности» продиктована, несомненно, активным характером героя, преодолевающего преграды благодаря собственным усилиям, не надеясь на чудесных помощников и покровителей, без которых герой волшебной сказки обойтись не может. При этом промежуточное событийное время, т. е. время между изображаемыми событиями, в героическом эпосе, как правило, растягивается,³ тогда как непосредственно событийное время сжимается.

В сказке трансформация событийного времени определяется не столько деяниями ее героя, сколько иными, внешними по отношению к герою обстоятельствами. Подчас время бездействия сказочного героя оказывается временем активности его помощников. Отсюда особая роль ночного времени в сказке. Вообще сон — один из наиболее часто применяемых приемов преодоления временных пауз в жизни героя. На этот случай есть и специальная сказочная формула: долго спали, скоро встали. Если Ивану-царевичу невеста Русая Руся предсказана еще в детстве, то до встречи с нею он трижды «три года проспал, — опять пробуждался» (просто сослаться на прежнее предсказание, т. е. повернуть время вспять, сказка не может). Впрочем, чаще всего это «долго» не конкретизируется вовсе.

Нередко промежуточное время в сказке — это время, потраченное на преодоление пространства, и оно также имеет значение не столько само по себе, в силу своих специфических качеств, сколько играет роль некоего семантического переключателя, и продолжительность его подчеркнута неопределенно: «долго ли, коротко ли...»

Если же в волшебной сказке и встречается точное обозначение продолжительности действия, то оно имеет не количественный, а качественный смысл.⁴

² В. Я. Пропп. Русский героический эпос. Л., Изд-во Ленинградского университета, 1955, стр. 343.

³ «Вместе с тем свои закономерности имеют и перерывы во времени. Сюжетное развитие былин прерывается, причем в целом эти разрывы значительно крупнее, чем в сказке» (см.: Д. С. Лихачев. Поэтика древнерусской литературы. Л., изд-во «Наука», 1967, стр. 238). См. также: Ранние формы искусства. Сб. статей. Сост. С. Ю. Неклюдов. М., изд-во «Искусство», 1972.

⁴ Только в более поздних (типологически) сказках время в сюжете обретает самостоятельную роль. В индийской сказке «Дерево-свидетель»

Те же сакральные числа, что и в былинке, встречаются и в сказке, впрочем преимущественно в более причудливых сочетаниях: 33 года, 1001 ночь. Тридцать три — это не три, не тридцать и не просто их сумма, а сказочно много. Определяется не столько продолжительность, сколько неизмеримость.

Оценочно-семантической природой событийного времени в сказке могут быть объяснены и некоторые другие элементы ее поэтики. Фиксируются только качественно отличные от обычных моменты времени, и если сказка, не знающая многоголосия, нередко заставляет своих героев говорить в унисон, то делает это оттого, что одновременными могут мыслиться только одинаковые действия.⁵ И соответственно, необыкновенный поступок приходится на особое время. По этой, вероятно, причине во всем сборнике сказок Вятской губернии Д. К. Зеленина (и, возможно, в некоторых других) из всех дней недели зафиксирован только один — воскресенье.

Наиболее точно продолжительность времени сказка указывает как раз тогда, когда ей необходимо подчеркнуть его сверхъестественность. Когда герой шотландских легенд и сказок певец Томас Лермонт, увлеченный волшебной всадницей в Страну фей, удивляется разрешению своей высокой покровительницы вернуться домой значительно раньше, чем он рассчитывал, она сообщает ему как нечто само собой разумеющееся: «В Стране фей время идет быстро, друг мой... Ты думаешь, что пробыл здесь только три дня, но на самом деле прошло семь лет с тех пор, как мы с тобой встретились». Герой русской сказки «Неосторожное слово» из сборника А. Н. Афанасьева «больше трех лет дома не бывал, а ему показалось, что он всего-то одни сутки у чертей прожил». Представление о хронологической связи событий, разделенных в пространстве, еще не сложилось. Существенно и то, что время в ином мире движется не просто по-иному, оно всегда течет быстрее, чем обычно.⁶

мудрец Бирбал обличает лжеца следующим образом. Отправив в путь человека, которому обманщик отказывается возратить деньги, «Бирбал промолвил с нетерпением: „Неужто этот старик еще не добрал до дерева?“ „Нет, ваша честь, еще не дошел. Это место отсюда далече, пу и дорога тяжела, — все бугры да горки. Он сейчас, верно, как раз на полпути“, — возразил хитрец. Ложь его была разоблачена: если бы он действительно не брал денег, стоя у того дерева, то и не знал бы, как долго надо к нему идти. Время в его повседневной реальности становится элементом сюжета.

⁵ Действительно, долгое время аспектами времени, которые имели основное значение для человеческого ума, были не длительность, направленность и необратимость, а повторяемость и одновременность» (см.: Дж. Уитроу. Естественная философия времени. М., изд-во «Прогресс», 1964, стр. 74).

⁶ Не запечатлен ли в этом эмпирический опыт древнего человека, который он приобрел, когда непредвиденные обстоятельства ставили его в исключительное положение? Так, французские спелеологи получили данные, свидетельствующие о потере представления о времени при длитель-

Таким образом, и непосредственно событийное время, и промежуточное время в каждом из фольклорных повествовательных жанров отличается качественным своеобразием.

Стоит, однако, обратиться к характеристике событийного времени в литературе, чтобы убедиться: отмеченные внутри фольклора отличия носят частный характер, тогда как отличие фольклорного повествования от литературного сопряжено в этом плане с признаками значительно более общими, причем по мере поступательного развития литературы специфика каждого из двух видов словесного художественного творчества проступает все более явственно.

Регламентация событийного времени у классицистов общеизвестна («единство времени» — это и есть норма относительно времени событийного).

У романтиков на туманном фоне повседневного времени «без протяженья и границ» (В. А. Жуковский) происходят вспышки сконденсированного времени, отведенного под исключительные события, нередко загадочные, необъяснимые. Как не находит романтик в самой действительности реальных причин явлений и поступков, так и временная их приуроченность оказывается у него не связанной с «обычным» течением жизни. Зато время, в которое совершаются события, зачастую (у так называемых пассивных романтиков) растворяется в другом, потустороннем, «где жизнь без разлуки, где все не на час» («Эолова арфа»). Такая нечеткость, нестрогость событийного времени в романтических произведениях органична для их художественной структуры.

Для реалистической литературы показательно чрезвычайное многообразие в подходе к событийному времени.

Наглядности ради сопоставим чешское предание о мастере Гануше, как оно записано А. Ирасеком, с тем, как его изложил в своей пьесе «Пражские куранты» Н. Хикмет. По преданию, мастера Гануша, чтобы он не сделал курантов, подобных тем, что смастерил для пражского кремля, вероломно ослепили. У Хикмета мастеру предлагают либо оставить любимое дело и заняться изготовлением ливерной колбасы, либо подвергнуться ослепле-

ном пребывании под землей в полном одиночестве. На 122-й день пребывания в пещере А. Сеньш считал, что было только 6 февраля 1965 г., тогда как календарь показывал 2 апреля того же года. Англичанин Д. Лефферити при других условиях и при иных сроках эксперимента выразил удивление по тому же поводу — совсем в духе сказочных героев (см.: Б. А. Душков, Ф. П. Космолинский. Оценка времени в условиях камерных экспериментов. «Вопросы психологии», 1968, № 6, стр. 107—110). Впрочем, удивляться могли испытуемые, но не экспериментаторы: уже в 1868 г. Вьерордт «сформулировал закон, согласно которому короткие интервалы переоцениваются, а длинные недооцениваются» см.: Г. Вудроу. Восприятие времени. В кн.: Экспериментальная психология, т. II. М., ИЛ, 1963, стр. 860).

нию: судьба человека зависит от его собственного выбора. Действие в пьесе завершается значительно раньше, чем в фольклорном предании, развязка которого — ослепление (а в версии Ирасека еще и месть Гануша) — в пьесе отсутствует. Это усечение событийного времени за счет развязки компенсируется обширной экспозицией, знакомящей со средой, с законами, обычаями и нравами эпохи, питающими конфликт, который у Хикмета приобретает социальную направленность.

Русские исторические песни периода Отечественной войны 1812 г., как правило, говорят не только об изгнании захватчиков из России, но и о падении Парижа. Л. Н. Толстой же, работая над своей эпопеей, почувствовал необходимость показать не те сражения, которые были после бегства французской армии, а те войны, которые предшествовали ему.

В обоих случаях литературные произведения — по сравнению с фольклорными на ту же тему — сдвигают событийное время влево, если представить себе стрелу времени направленной слева направо (позаимствуем у физиков термин, который они сами нашли наглядным и изящным).⁷ Этот характерный (в реалистической литературе отнюдь не всеобщий и не обязательный, но ни в одном жанре фольклора и на ранней стадии литературного развития совершенно невозможный) сдвиг времени влево обусловлен, следовательно, основными принципами отношения реалистического искусства к действительности.

Прерывность в литературном произведении вовсе не означает, что между двумя соседними появлениями героев в их жизни ничего не произошло. Онегин может после нескольких лет разлуки удивляться: «Ужель та самая Татьяна?» Иначе обстоит дело в фольклоре. Добрыня Никитич отсутствовал 12 лет, однако за это время Настасья Микулична нисколько не постарела и не изменилась. Грани между непосредственно событийным и промежуточным временем в фольклоре абсолютны, а в литературе относительны. В принципе можно говорить о двух типах непрерывности — фольклорном и литературном. В фольклоре последовательное течение событий подобно непрерывности целых чисел, где за одним целым числом следует другое целое число, тогда как непрерывность в литературном произведении (мы замечаем ее уже в «Житии протопопа Аввакума») — это непрерывность ряда точек, где между любыми двумя точками всегда имеется какая-то другая точка. Будет ли она отмечена в повествовании — это заранее не предусмотрено, и многообразие возможных решений практически ничем не ограничено. Соответственно и момент самого «включения» и «отключения» повествования факультативен. Гончаров в «Обломове» демонстративно безразличен к мо-

⁷ См. в кн.: *Время в современной физике*. М., изд-во «Мир», 1970, стр. 11.

менту таких «подключений»; пользуясь его же сравнением перемен в обломовской жизни с той «медлительной постепенностью, с какой происходят геологические видоизменения нашей планеты», можно заключить: при таком неторопливом течении жизни не столь уж существенно, месяцем раньше или годом позже взята проба для анализа (принцип в тургеневских, например, романах недопустимый). В фольклоре любое событие наглядно и происходит лишь в непосредственно событийное время.

Вопрос о конечности или бесконечности событийного времени сводится к отмеченности начала и конца. Резкая отмеченность начала характерна, например, для многих мифов.⁸ Иное дело сказка. Как долго существовали герои до начала сказки — определить невозможно, ибо они находились вне действия и в каком-то вневременном состоянии; это всегда ситуация «спящей красавицы», по тонкому замечанию Г. Мейергофа.⁹ В. Я. Пропп указал по этому поводу: «Начальная нехватка или недостача представляет собою ситуацию. Можно себе представить, что до начала действия она длилась годами».¹⁰ Прошлое героя, его предки волшебную сказку принципиально не интересуют, клич обращен ко всякому, «какого бы роду он ни был». «Заключительное благополучие» (Д. С. Лихачев) сказки также не предполагает каких-либо дальнейших перемен.¹¹

Сказка «Емеля-дурачок» из пермского сборника Д. К. Зеленина заканчивается, как и положено, женитьбой главного героя на королевне. Далее сказочник нарушает формальную сторону дела: в заключение он повествует не о главном герое, а о его братьях. Но он сохраняет суть событийного времени в волшебной сказке — с момента женитьбы героя никаких изменений быть не может, «часы» остановлены: «А эти братья есчо всё ездят

⁸ См.: Ю. М. Лотман. Структура художественного текста. М., изд-во «Искусство», 1970, стр. 259—260.

⁹ H. Meyerhoff. Time in Literature. University of California Press, Berkeley and Los Angeles, 1968.

¹⁰ В. Я. Пропп. Морфология сказки. Л., изд-во «Academia», 1928, стр. 85.

¹¹ Фюретьер, пристрастие которого к пародированию канонов нам уже доводилось отмечать, и на этот раз посмеялся над автоматическим перенесением «заключительного благополучия» из сказки в роман. На последних страницах второй книги его «Мещанского романа» описана свадьба, на следующее же утро после которой герои оказались в суде. И вот финал: «В некоем царстве фэй двое животных были наделены чудесным даром: волшебная собака — догонять любую дичь, а волшебный заяц — убежать от любой собаки. Случаю было угодно, чтобы волшебную собаку спустили на волшебного зайца. Возник вопрос — чей дар окажется сильнее: догонит ли собака зайца или заяц убежит от собаки? Решение этого трудного вопроса заключается в том, что они бегут и поныне. Так и с тяжбой Колатины и Шароселя: они все время судились, судятся сейчас и будут судиться столько лет, сколько господу богу угодно будет отпустить им жизни. Конец» (см.: А. Фюретьер. Мещанский роман, стр. 307).

на базар». Очень показательна «неточность» словоупотребления в финале другой сказки, помещенной в красноярском сборнике 1902 г.: «Остановилась она с ним жить».

Любопытно, что, как только былинный сюжет попадает в сферу влияния волшебной сказки, он проявляет то же стремление к конечному сказочному покою: «... а теперь у родителей живет» (речь ведется об Илье Муромце). В общем же, былины, за исключением разве более поздних, «вспомогательных» по своему содержанию сюжетов, вроде исцеления Ильи Муромца, в принципе допускают, что герой совершал подвиги прежде и будет совершать их после того, как действие данной былины завершилось, — отсюда попытки сказителей и издателей расположить былины в биографической последовательности.

Но ведь то же можно сделать и с несколькими рассказами, объединенными судьбой общего героя! И так же как волшебная сказка, может завершиться, например, документальная повесть: «И сейчас живут...» Отсюда ясно, что отмеченность начала и конца (или одного из этих элементов) сама по себе еще не дает представления об открытости или замкнутости времени. Говорить о времени открытом или замкнутом можно лишь учитывая, в какой мере изображаемые события связаны с общим движением исторического времени.

Замкнутость времени в волшебной сказке абсолютна — сказка безразлична даже к циклической смене времен года (не случайно генетически она восходит к разовым в жизни человека, но не к циклическим, общим для коллектива обрядам). Если Кощей отправляется в погоню только после того, как вспашут пашню, посеют хлеб, дождутся урожая, испекут хлебы — и легко нагонит похитителя, то из этого вовсе не следует, что начало события приходится на весну, а конец — на осень; это говорит лишь о том, что сказка устанавливает свои собственные часы: сопоставления временных рядов не выходят за границы сказочного мира. Эта замкнутость имеет свои глубинные причины. Изменяется — и притом благодаря вмешательству фантастических сил — только индивидуальная судьба героя, который таким образом уходит от реального разрешения социальных конфликтов.¹² Также и «биография» богатыря, если она даже установлена при позднейшей контаминации, никак не соотносится не только с историческим временем, но и с какими-либо конкретными моментами эпического былинного времени, ибо последнее, по существу, неподвижно.

Открытое время окончательно утверждается в реалистической литературе, когда перестраиваются и все другие временные коор-

¹² Е. М. Мелетинский, С. Ю. Неклюдов, Е. С. Новак, Д. М. Сегал. Проблемы структурного описания волшебной сказки. В кн.: Труды по знаковым системам, т. IV. Тарту, 1969, стр. 107 («Ученые записки Тартуского гос. университета», вып. 236).

динаты. Не случайно А. П. Чехов советовал авторам, написав рассказ, отбросить начало и конец. «Жизнь без начала и конца», — вот кредо художника-реалиста.¹³

Продолжительность событийного времени находит конкретное воплощение в художественном календаре, а его открытость или замкнутость — в художественной хронологии.¹⁴ Разумеется, при всем их внешнем сходстве с категориями обычного летосчисления художественный календарь и художественная хронология — элементы сугубо поэтические. Если профессор Вихров в лекции о лесе сообщает, что столько-то леса погублено на Руси в год пушкинской гибели, то предпочтение определенной дате оказано не потому, что автор, Л. М. Леонов, не располагал сведениями за другие годы или же эти данные менее показательны, а оттого, что романист рассчитывал на ряд читательских ассоциаций, закрепленных, кстати, знаменитым «Лесом» А. В. Кольцова.

Традиционность, закругленность календаря (скажем, девять лет общего действия членился на три равновеликих периода) — неотъемлемая принадлежность фольклора. Первые сомнения в разумности и устойчивости миропорядка сопровождаются сдвигами и в художественном календаре. «Героический реализм» (термин М. М. Бахтина) Ф. Рабле приводит к своеобразному календарю, отличающемуся, наряду с традиционной для фольклора гиперболичностью, еще и асимметричностью, что придает ему совершенно новое качество. Бахтин, опираясь на мемуары современников Рабле, установил, например, что романист, говоря о засухе, изображает действительно имевшее место и длившееся шесть месяцев стихийное бедствие, но у Рабле засуха продолжается «тридцать шесть месяцев, три недели, четыре дня и тридцать с лишним часов (пожалуй, даже несколько больше)». (Для сравнения заметим, что в мифологии, например китайской, засуха длится ровно семь лет.) Отношение к жизни отразилось и в раблезианском календаре — веселом и горьком одновременно.

Что касается хронологии, то, когда речь идет о едином эпическом времени, о каких-либо конкретных и достоверных датах говорить не приходится. Ясно, что в подобных случаях лишь традиционная историческая личность позволяет привязать легенду к определенной дате, в общем-то весьма условной: циклизация, приурочение к единому эпическому времени создает свое-

¹³ М. Бахтин. Эпос и роман. «Вопросы литературы», 1970, № 1, стр. 95—122.

¹⁴ Для уточнения разницы между двумя этими понятиями прибегну к аналогии и сошлюсь на опыт изучения календаря майя историками прошлого века. «Они довольно быстро разобрались в том, насколько, скажем, строения Копана древнее, чем строения Киригуа, но не могли даже приблизительно себе представить, к какому веку европейского летосчисления относится сооружение этих городов» (см.: К. Керрам. Боги, гробницы, ученые. М., ИЛ, 1960, стр. 349). Это пример календаря без хронологии.

образную силу притяжения, вовлекая в сферу своего влияния произведения, созданные в разное время и повествующие о разновременных событиях. Временная приуроченность в волшебной сказке — своеобразная «формула невозможного» (П. Г. Богатырев), например: «когда звери умели говорить», «когда текли молочные реки» и т. п.

Если в русской былине или в сербской юнацкой песне хронология условна, то в сказке хронология — сплошная фикция (сказочное «когда-то» по сути значит «никогда»), а в басне она отличается всеобщностью (басенное «однажды» равнозначно «всегда»).

Показательно, что как классицисты, так и романтики нередко переносили время действия в прошлое, даже в тех случаях, когда наделяли героев всеми добродетелями или пороками своей эпохи. Однако на этом сходство кончается. Классицист помещает своего героя в иную эпоху, потому что он, этот герой, мог бы, по мысли автора, действовать и тогда: здесь своеобразное наложение времен. Романтик поступает так же, но по совершенно иной причине, — потому что его герой не может действовать сегодня: здесь противопоставление эпох. Аналогия классициста сменяется у романтика антитезой.

И в том и в другом случае временные подстановки вполне объяснимы: различные эпохи существуют в сознании художников вне исторического потока. С появлением представления о зависимости человеческого характера от совокупности обстоятельств возникает необходимость конкретно-исторической хронологии. Однако типологическая общность (открытое время) не исключает существенных (разумеется, в рамках этой общности) различий и в календаре, и в хронологии. При таком календаре, какой мы находим, например, у Гончарова в «Обломове», весьма естественно полное отсутствие хронологии. Не случайно отец героя читает «третьегодичные» ведомости, а на полученном Ильей Ильичом письме старосты «месяца и года нет». Для Тургенева же в «Дворянском гнезде» хронология подчас даже важнее календаря. О Иване Петровиче сказано, что он вышел в отставку «скоро после 1815 года». Назван не тот год, когда в жизни героя произошла перемена (это мог быть и 1816, и 1818 год), — отмечен исторический рубеж в жизни России и всей Европы.

2

Обратимся теперь к вопросам, связанным с эпическим и лирическим временем.

Выше речь шла о продолжительности художественного времени, т. е. о времени событийном. Сюжетное (эпическое) время характеризуется скоростью и последовательностью.

Известно, что течение поэтического времени не совпадает с реальным: оно то движется быстрее, чем реальное время —

в повествовании, то синхронно с ним — в диалоге, то замедляет или даже приостанавливает свой бег — в описании; оно то последовательно представляет события, в действительности протекающие одновременно, то разветвляется, то обращается вспять; оно, наконец, по-разному может быть сориентировано (или же вовсе не быть ориентировано) относительно времени повествования. Отсутствие остановок и разветвлений в фольклорном и раннем литературном эпосе находит соответствие в явлении, которое А. А. Потебня сформулировал так: «описание превращено в повествование».¹⁵

Прямая речь, являясь синхронной реальному времени, сначала выступала как бы его представителем: она подчеркивала стремительность повествования и неторопливость описания. Таким эталоном времени речь героев служила, однако, недолго. С введением косвенной речи в различных ее разновидностях, а затем с утверждением в реалистической литературе внутреннего монолога на саму речь героя распространяется то повествовательный, то описательный принцип: она передается то более сжато, повествоовательно — в некоторых видах косвенной речи, то более замедленно, описательно — обычно при внутреннем монологе, когда мысли, возникшие одновременно, излагаются в определенной последовательности.

С другой стороны, и в авторской речи повествование и описание все реже встречались в чистом виде. Более того, поскольку закон хронологической несовместимости утратил силу, открылась возможность путем временных перестановок в изложении придавать повествованию или описанию темпоральное значение, обычно им не свойственное. Так, у Гончарова в «Обломове» повествование, вопреки его привычной функции, не ускоряет, а тормозит ход времени. Это достигается благодаря тому, что повествуется, как правило, о событиях, предшествующих изображаемому моменту, и вследствие такого выбора места для повествовательных глав изображаемый момент продлевается.

Временные перестановки и даже «непрерывное обратное время» в современной литературе — явления отнюдь не исключительные.

Одно из существеннейших отличий фольклора от литературы — наличие в нем непосредственного контакта между тем, кто воспроизводит текст, и тем, кто этот текст воспринимает. Сама устная форма бытования делала время повествования в фольклоре переменчивым, превращала его в подвижную категорию, и понятие «сегодня» (момент повествования) не имело сколько-нибудь конкретного хронологического смысла, следовательно, не нуждалось в согласовании с временем действия.

¹⁵ А. А. Потебня. Из записок по теории словесности. Харьков, 1905, стр. 5.

Однако и в литературе задача «согласования времен» возникает не всегда. Обычно обязательная в эпосе, она, видимо, отсутствует в лирике, ибо «лирика — *praesens*, эпос — *perfectum*» — положение, которое в качестве общепризнанного приводит Потебня.¹⁶ О художественном времени в лирическом произведении будет сказано ниже, однако и в эпосе, даже если в нем нет или почти нет лирических «примесей», художнику не всегда приходилось преодолевать «временной барьер», само появление которого — результат длительной эволюции художественного мышления. Для древнерусского автора такого затруднения не существовало. Летописный рассказ о смерти Олега, которым впоследствии воспользовался Пушкин, завершался так: «Есть же могила его и донныне, слывет могилой Олеговой». «И до сего дня» — традиционная формула, обнаруживающая отсутствие каких бы то ни было преград между временем действия и временем повествования. Момент повествования, если он обозначен или может быть установлен косвенным путем, оказывается структурно нейтральным («так видели и видят всегда», «так говорят»). Это не означает, что моменту повествования не придавалось никакого значения, — он регламентировался постольку, поскольку текст был наделен практическими функциями. Определенные церковные тексты звучали в заранее предусмотренное время, подобно, например, обрядовым песням в фольклоре. И все же именно письменность создала предпосылки для фиксации момента повествования как художественной условности. На первых порах литература пытается воспроизвести, искусственно воссоздать обстановку рассказывания: сказку «приводят» в книгу. Появляются многочисленные рамочные построения — своеобразная «сцена на сцене». Вслед за фиксацией момента повествования пришла умение переносить его как в прошлое, так и в будущее. Современник И. Гутенберга итальянский гуманист П. Бембо с восторгом приветствовал возможность обращаться к «бесконечному множеству людей, притом не только к современникам».¹⁷

Современному повествователю в поисках убедительного художественного решения обычно приходится преодолевать «временной барьер» — интервал между моментом действия и моментом повествования о нем. Когда К. А. Федин заявлял: «Вчера не говорили так, как сегодня, уже по одному тому, что вчера запрещалось говорить так, как разрешается нынче. Язык 1956 г. несвойствен 1941. Именно поэтому я, художник, реставрирующий 1941 год, не имею права выражать тогдашнюю мысль нынешним словарем»,¹⁸ — то он намечал, в самом общем плане, свое реше-

¹⁶ Ук. соч., стр. 531.

¹⁷ К. Салипари. Проблема романа. «Иностранная литература», 1960, № 3, стр. 215.

¹⁸ Цит. по: А. Адамович. Гневная память. «Литературная газета», 1962, № 23 (4456), стр. 4.

ние задачи, связанной именно с преодолением «временного барьера»; стилиобразующим началом у него становится время действия. А в романах Б. Л. Горбатова, напротив, на первый план выступает момент повествования, что проявляется и в композиции, и в сюжете, и в слоге. О героях романа «Донбасс» (1951 г.) — мальчиках 1930-х годов — автор замечает, что они всегда стремились быть «на главном направлении», тут же разъясняя: «... как сказали бы теперь послевоенные мальчишки».¹⁹

Так, в результате длительного развития художественного мышления возникла потребность ориентировать событийное время не только относительно времени исторического, но и в его отношении к моменту повествования. А из этого следует, что в современной литературе эпическое время протекает несравненно многообразнее, чем в дореалистическую эпоху, создавая дополнительный простор для проявления авторской индивидуальности.

В произведениях, где нет событий (или есть только видимость событий), где повествование сводится к высказыванию, короче говоря в «чистой» (т. е. нефабульной) лирической поэзии, стилиобразующим началом становится время лирическое, или внефабульное. (Разумеется, речь здесь идет об идеальном «чистых» лирических произведениях.)

Переход от повествования к высказыванию — это одновременно и качественный рубеж, разделяющий различные слои художественного времени — время эпическое и время лирическое. Если внутри эпического повествования происходят количественные превращения, если оно способно ускорить или замедлить ход времени, то в лирическом образе, этом идеальном ускорителе, минуты или годы, недели или века — все оказывается рядом, в одном мгновении. Для лирики прошлое и будущее — «одно и то же сплошное настоящее» (Е. Винокуров). Лирическое время — это «время живое, уплотненное до взрыва» (Вл. Луговской). Не это ли имел в виду Б. Пастернак, утверждая, что поэт — «вечности заложник у времени в плену»? Не об этом ли и у В. Маяковского: «Я счет не веду неделям. Мы, хранимые в рамках времен, мы любовь на дни не делим...»? Не по этой ли причине для М. Светлова «Небо полнится голосами тех, кто жил и любил на Земле»?

«Время, уплотненное до взрыва», выражается в лирике самим движением ритмически и мелодически организованных строк. Отсюда — пусть спорные, но такие схватывающие какую-то сторону этого же явления термины, как метрическое время, стиховое время, субъективное время, артикуляционное время.²⁰ Такое

¹⁹ Б. Горбатов. Собр. соч., т. III. М., изд-во «Художественная литература», 1955, стр. 15.

²⁰ Последний термин, в частности, подчеркивает зависимость скорости произношения от артикуляции. Экспериментально установлено, что медленнее других произносятся слоги, связанные с движением губ, и уже

ощущение лирического времени у современных поэтов — результат длительного развития русского стиха; история этого процесса требует специального рассмотрения.

3

До сих пор, обращаясь к тому или иному тексту, мы рассматривали по необходимости какой-то один слой художественного времени, не принимая в расчет всего многообразия сцеплений и переплетений, которыми он связан с другими временными слоями, и лишь пунктирно намечая связь художественного времени со структурой произведения в целом. Между тем в конкретной художественной структуре отдельные временные компоненты могут и отсутствовать (и это их отсутствие так же значимо, как, например, нулевая морфема в слове), тогда как другие вступают между собой в различного рода взаимодействия при доминирующем значении одного из структурных слоев в зависимости от характера произведения как идейно-художественного единства. Интересно было бы проследить, как по-разному «работает» время в произведениях устных и письменных.

С этой целью обратимся к сопоставлению нескольких текстов — литературных и фольклорных — на один общий сюжет: построение удивительного храма и последующее ослепление зодчих.

В основе поэм Дм. Кедрина «Зодчие» (1938) и А. Вознесенского «Мастера» (1959) — один и тот же исторический факт (построение собора Василия Блаженного), и в этом смысле время действия в них совпадает. Нас, однако, интересует не историко-хронологическое, а художественное время, а здесь-то и начинаются расхождения и притом весьма существенные.

Если говорить о событийном времени, то следует отметить, что Кедрин, не покидая круга описываемых событий, тем не менее лишает их узко хронологической определенности. Происходящее приурочено не к конкретной дате и даже не к конкретному отрезку времени, но к целой эпохе. Оставаясь современным

хотя бы поэтому следующие слова должны прозвучать с нарастающим замедлением: «... и не к чему перечень взаимных болей, бед и обид». Затрудненность артикуляции и вызванную ею замедленность произнесения подобных слогов (усиливаемую тем, что почти все подчеркнутые губные — звонкие) при воспроизведении нестихового текста экспериментаторы выразят какими-то долями секунды, быть может и не воспринимаемыми обычным слухом (см.: Дж.-А. Миллер. Речь и язык. В кн.: Экспериментальная психолингвистика, т. II, стр. 353; Анализ речевых сигналов человека. В кн.: Проблемы физиологической акустики, т. VII. Л., изд-во «Наука», 1971, стр. 93). Но в стихе затрудненность произношения, усиленная цезурами (перед словами «болей» и «бед» к тому же «пропущено» по слогу), окажется огромной, почти непреодолимой — и все-таки преодоленной. Так насыщены доли секунды на грани жизни и смерти.

поэтом, Кедрин заимствует эпический колорит древней поэзии, погружая водчих в своеобразное единое эпическое время, — анахронизмы у него тщательно замаскированы. «Ошибочные» (с чисто исторической точки зрения) факты (например, упоминание Рублева, который жил столетием раньше) не выпадают из времени действия, они только раздвигают — до определенных пределов — рамки событийного времени.

Такое время требует особых приемов отсчета. Конкретность календаря поэмы кажущаяся. Происходящее как будто привязано к известному историческому событию: «Как побил государь Золотую орду под Казанью, указал на подворье свое приходить мастерам» — но это «как» отнюдь не тождественно обычному временному союзу: в действительности закладка каменного собора началась лишь через три года после знаменательной победы. Промежуточное время поглощается непосредственно событийным, время не дробится на даты, оно откалывается массивными эпическими глыбами.

Момент повествования у Кедрина максимально приближен к моменту действия. Автор, как бы самоустраиваясь, переносит читателя в прошлое: еще до ссылки на летописное сказание (заметим, несуществующее), в первой же фразе звучит голос веками отдаленного от нас повествователя: «Как побил государь...»

Однако событийное время поэмы Кедрина, внешне напоминая идеальное эпическое время былинного фольклора, существенно отличается от него. Помимо указания на временную дистанцию, ссылка на летопись — как предупреждение: здесь будет рассказана история, современному читателю неизвестная (таково, независимо от действительного положения вещей, авторское намерение), и все внимание будет сосредоточено непосредственно на ходе событий. А это значит, что перед нами открыто выраженная установка на эпическое время как структурообразующее начало и, следовательно, определенная структура временных слоев, накладывающая свой отпечаток на всю образную систему.

У Кедрина нет описаний, останавливающих течение времени, — во всяком случае, с первого чтения их не замечаешь («Лился свет в слюдяное оконце» — это не просто метафора, но и иллюзия продолжающегося действия, которое на самом деле уже остановилось). Даже красоту храма автор не описывает — собор как бы создается на глазах у читателя: «Мастера выплетали Узоры из каменных кружев, Выводили столбы...» Время движется в одном направлении, и события предстают в строго хронологической последовательности: «Как побил...», «А как храм освятили...» Но этот «вектор» — результат взаимодействия различных сил, и важная его составная — движение стиха.

Сам по себе пятистопный анапест еще не выражает ни духа древности (размер этот утвердился уже в новое время), ни

эпического характера повествования. Но за ним — книжный опыт современного читателя: трехсложная стопа (видимо, благодаря своей ритмической уравниваемости, «монотонности», как заметил бы Б. М. Эйхенбаум) и строфическая организация связаны с эпическим пушкинским «Вещим Олегом» и с историческими балладами А. К. Толстого; это уже традиция. Каждая строфа — законченный эпизод, и отдельная сцена, как правило, не переходит из одной строфы в другую, но и не заканчивается прежде, чем строфа завершится. Емкие четыре строки пятистопного анапеста (по сравнению с пятистопным же дактилем — два дополнительных слога!) свободно вмещают сложные конструкции с обстоятельственными, определительными и другими придаточными предложениями, которые «привязывают» событие ко времени, месту или указывают на иную, например причинную, связь.

Интонация, ритмический рисунок поэмы, все компоненты стиха служат тому, чтобы у читателя возникло ощущение сказания летописца. Перечисляются дела зодчих — создается и определенное ритмическое движение; близится к концу строфа — и завершается создание храма. Между строфами возникает своя интонационная связь; наряду со сквозным сюжетом, в поэме существует и интонационное развитие. В каждой из первых четырех строф начальные две строки (не говоря уже о двух заключительных) завершаются нисходящей интонацией: все спокойно, размеренно. Перелом наступает в пятой строфе с ее восходящей интонацией:

Ремешками схватив волоса...

До сих пор в этом месте (конец второй строки) всегда стояла точка. Ее отсутствие приводит к новой, не встречавшейся прежде интонации: все сдвинулось, заволновалось. То же и в следующей строфе, также с восходящей интонацией:

И, работой своею горды...

Но вот храм закончен, снова наступает ритмическое равновесие: две строки — и нисходящая интонация. Четырнадцатая строфа «Зодчих», композиционно симметричная пятой, перекликается с ней и ритмически: снова интонационная незавершенность в конце второй строки (восходящая интонация), и снова последующая строфа, пятнадцатая (как в начале поэмы шестая «Мастера выплетали...»), строится на перечислении:

Соколиные очи
Кололи им шилом железным,
Дабы белого света
Увидеть они не могли.

Их клеймили клеймом,
Их секли батогами, болезных,
И кидали их,
Темных,
На стылое лоно земли.

Рассказ становится замедленным. Эпитеты, которых до сих пор почти не было, оказываются мучительно обязательными, и даже место их в предложении ретардирующее. Фразе уже как будто конец, а она продлевается эпитетом: «Их секли батогами, болезных...»

Все разиссено по строфам — как по годам в летописи, которая никогда не раздробит событие, а поместит его все целиком под одним годом, пусть даже и наперекор реальному ходу вещей. Сюжетное время в «Зодчих» проникает во время лирическое, подчиняя его своему движению.

Вознесенский свою поэму мог бы назвать и так: «Читая Кедрина», ибо без Кедрина не только не было бы «Мастеров» в плане историко-литературном, но и в плане структурном.

Структурообразующим началом у Вознесенского выступает время лирическое, эпический же сюжет опирается на ассоциации, рассчитанные на опыт читателя. Конечно, в «Мастерах» не только лирический «praesens», но и эпический «perfectum», однако судьба зодчих образует, если так можно выразиться, эпический подтекст поэмы.

Что касается событийного времени, то, уже вначале предупредив читателя: замкнутой эпохи не будет! — автор до конца остается верным этой декларации. В поле зрения поэта — вся история, вплоть до последнего часа: «Я той же артели, Что семь мастеров, Бушуйте в артериях, Двадцать веков!»

Не от летописца узнает поэт о судьбе мастеров — он их современник. Время действия у Вознесенского почти безгранично, единственный видимый берег — это момент повествования.

Вознесенский, пока дело касается протяженности и временной определенности действия, демонстративно отказывается от точной хронологии. «Жил-был царь», — начинает он, заимствуя сказочный зачин и тем самым неожиданно обнаруживая — в их безбрежности — сходство сказочного времени с лирическим. Насколько содержательна эта переключка с фольклорным жанром, на протяжении веков выражавшим самые заветные народные чаяния, можно было бы показать на ряде примеров. Ограничимся одним: «...царь становится воплощением злой, коварной, жестокой и разрушительной силы. Победить царя может лишь сила созидания, творчества».²¹ Это не цитата из статьи о поэме Воз-

²¹ В. Анникин. Русская народная сказка. М., Учпедгиз, 1959, стр. 172—173.

иесенского — высказывание заимствовано из книги известного фольклориста В. П. Аникина, анализирующего — на основе более чем пятнадцати версий — сказочный сюжет о морском царе. Сказочная формула в «Мастерах» — не внешнее подражание, а важный и многозначный ассоциативный ход, одна из функций которого — безграничное расширение событийного времени. Поэт уловил сходство, чтобы еще резче оттенить различие. Сказка — это проекция утопического будущего в неопределенное прошлое: в «Мастерах» — утверждение будущего, которое столь же реально ощущимо, как настоящее и минувшее. Сказочное время исчезает во времени лирическом: «Я осуществляю в стекле и металле, О чем вы мечтали, о чем — не мечтали. . .» И если царь у Вознесенского не назван по имени, а время не уточнено, то ведь оно и не может быть иначе в поэме, идея которой в проклятье «варваров всех времен»: «точность» хронологии здесь была бы явно в ущерб точности идеи. Зато момент повествования зафиксирован тщательно: «И завтра ночью тряскую В 0.45 Я еду Братскую осуществлять!» То, что у Кедрина ощущалось как нулевая морфема, у Вознесенского хронометрировано с подчеркнуто современной точностью.

Если Кедрин всячески имитирует замкнутость времени, то Вознесенский раскрывает его пасть. Событийное время у него перехлестывает даже через момент повествования — в сторону будущего, в «завтра».

При столь безграничном событийном времени (в «Мастерах» оно по существу поглощено временем лирическим) нельзя ожидать сколько-нибудь последовательного движения сюжетного времени. Направленность времени и его темп здесь не «измерить» чередованием событий, — они определяются развертыванием образной мысли, не стесняемым никакими хронологическими рамками.

В эпосе описание переходит в повествование, в лирике — в высказывание. Если Кедрин, чтобы изобразить собор, показывает, как он строился, то у Вознесенского дано, на первый взгляд, именно изображение собора, мгновение как будто остановлено. Но это не описание, а высказывание, и неподвижный храм живет, бунтует: «И бапепки буравами Взивались по бокам, И купола булавами Грозили облакам!» Да, это лишь мгновение, но в нем сконденсированы века бунтов, мятежей, восстаний, это «время живое, уплотненное до взрыва». Так и событийное время во всех его компонентах, и время сюжетное преобразуются, подчиняясь лирическому.

И структура фразы у Вознесенского иная, нежели у Кедрина. В двух посвящениях, к примеру, нет ни одного сложного предложения: конкретные указания на временную (или иную) связь заменены ассоциациями, не терпящими подчинительного союза с его конкретностью отношений. Если амплитуда образных ассо-

циаций в «Зодчих» определена описываемой эпохой и не выходит за ее пределы (церковь — «как певеста», «как сказка»), то в «Мастерах» — раскованность ассоциаций, не признающая временных рубежей. Разные века живут в одном образе: «Сквозь кожуру мишурную Глядело с завитков, Что чудилось Мичурину шестнадцатых веков».

У Кедрина повествование движется от определенной отправной точки («Как побил государь Золотую орду под Казанью...»), подчиняясь закону хронологической несовместимости. У Вознесенского нет какого-то сплошного временного потока; в его лирическом силовом поле собраны все времена, и он свободно переходит от одного к другому, нередко скрепляя сближение разновременных понятий еще и звуковыми уподоблениями. Но создается это единое временное поле благодаря энергии, идущей от источника, которому имя — современность. И если для передачи колорита времени оба поэта прибегают к общему, с точки зрения нормативной стилистики, средству — к архаизмам, подчас одним и тем же в обеих поэмах («тать», «государь»), то одинаковые лексические средства языка приобретают в речи поэтов прямо противоположное звучание. Кедрин вводит архаизмы незаметно, они как бы подсвечивают все повествование, придавая ему старинный колорит; у Вознесенского архаизмы служат скорее для контраста — чтобы ярче оттенить современный характер речи. О соборе у Кедрина: «„Лепота!“ — молвил царь. И ответили все: „Лепота!“» О том же у Вознесенского в речи кунца: «Ишь, надругательство, Хула и украшательство...» Здесь рядом со старинным «хула» резко выделяется «украшательство» — слово, не зафиксированное ни в одном древнем памятнике, но зато весьма популярное в конце 1950-х годов (впервые отмечено в словаре Д. М. Ушакова 1940 г. с пометой «книжное»). Образная мысль у Вознесенского на протяжении одной строки совершает реверсивное движение в древность, чтобы тотчас же возвратиться к современности. Любопытно, что у Кедрина архаичное «лепота», а у Вознесенского современное «украшательство» оказываются под рифмой.

Если в «Зодчих» Кедрина богатство интонаций спрятано за внешней традиционностью и кажущимся однообразием ритма, то автор «Мастеров» словно бы демонстрирует различные по времени преимущественного бытования виды стиха, начиная с былинного (своеобразные хронологические ориентиры), которые, вкрапливаясь в поэму, лишь оттеняют современный ее характер:

От страха дьякон пятился,
В сундук кудчишко прятался.
А немец, как козел,
Скакал, задрав камзол.
Уж как ты зол,
храм антихристовый!..

А мужик стоял, да подсвистывал,
Все посвистывал, да поглядывал,
Да топор
рукой все поглаживал. . .

Обратим внимание на строки о мужике. Что это — имитация «разбойной» песни с ее нерифмованным, недалеко ушедшим от былинного стихом? И да, и нет. Тот же, почти тот же ритмический рисунок, традиционное дактилическое окончание (кстати, нередкое в былинах объединение по три стиха). Это, однако, не белый стих. Прежде всего, трем «разбойным» строкам предшествует такая: «Храм антихристовый!..» «Антихристовый» — «подсвистывал» — это уже рифма очень современная и одновременно какая-то непрочная: едва наметившееся созвучие (т. . . иств) исчезает, последний слог свободен и может вступать в другие связи. Затем следует принять во внимание, что былинной строке свойственно дополнительное ударение на последнем слоге (а в первой из трех строк как раз он не связан предыдущей рифмой) — и белый стих оказывается рифмованным: *подсвистыва́л — поглядыва́л — поглажива́л*. При этом первая часть слова «подсвистывал» рифмуется с предшествующей строкой — и это самая современная опорная, или так называемая левая, рифма, а конец того же слова рифмуется с последующей строкой на былинной основе. Мы улавливаем здесь рифму (хотя уже непривычную), потому что ожидали встречи с ней: все предшествующие стихи поэмы рифмованные.

Приведенный выше пример из поэмы Вознесенского не только позволяет отметить использование поэтом различных по времени бытования систем стиха, но и дает возможность подчеркнуть отличие лирического времени от времени сюжетного. Если у Кедрина инерция стихового движения используется для имитации непрерывного последовательного действия, то у Вознесенского она служит той линзой, которая собирает различные временные лучи в единый лирический фокус.

Различие временной структуры двух современных литературных текстов далеко не абсолютно, и в этом можно убедиться, обратившись к фольклорным версиям того же сюжета.

Содержание старинной сербской песни из сборника В. Караджича, озаглавленной «Опет зидање Раванице», сводится к тому, что царь Лазарь велел построить у Раваницы собор, какого еще никто не видывал. Вместо отпущенных им двенадцати лет зодчие завершили труд за год (событийное время), но при этом, ославившись царя, не отдыхали ни в праздники, ни в пятницу, ни в воскресенье, за что Лазарь повелел:

Извади му обе очи чарне,
Повади му клијештима зубе,
Извади му језик на вилице,
Расјеци га на четири стране,

Објеси га о четири гране:
Ко је чудан, нек се чуду чуди,
Ко је страшив, да не смије протћи.

Нарушено традиционално событийно време, хранителем којегу изступае царь.²²

Эпическое время песни течет непрерывно, не разветвляясь и ни на миг не останавливаясь, и даже церковь описана «в счет» того времени, пока царь проезжал мимо нее, благо конь от блеска сиявшего собора — луч ударил ему в глаза — споткнулся и задержал царя еще на миг. Заключительные строки звучат совсем как в русских летописных преданиях:

Ту се зове Царсво Бушило,
Как тадај, тако и данаске, —

т. е. «до сего дня». Лирическое время, по сравнению с сюжетным, здесь играет явно вспомогательную роль. Спокойное течение стиха вполне укладывается в традиционный десетерац, с его равными строками, текущими плавно, без строфических ограничений, с его обязательным ударением на предпоследнем слоге и постоянной цезурой после четвертого, — размер, который сегодня многими признается родственным русскому былинному стиху и вместе с ним восходящим к праславянскому прототипу.

Особого внимания заслуживает тот факт, что событийное время песни (по сравнению с молвой, зафиксированной документально) сдвинуто «вправо». В гневе царь приказал казнить зодчих, но его любимец воевода Милош, которому поручена немедленная расправа, поступает так же, как Забава Путятичпа в былине о ссоре Ильи Муромца с князем Владимиром или Никита Романович в русской песне об Иване Грозном: тайно от царя сохранив строителям жизнь, он велит поить их и кормить:

Доке нам се, царе, поудьтиш.

И царь Лазарь радостно встречает тех, кого недавно велел извести. В этом нет ничего удивительного: «отходчивые» государи действуют и в русском, и в старофранцузском, и в итальянском,

²² Казалось бы, необычная постройка требует более длительных усилий для своего осуществления. Все чудесные строения, однако, возводятся ранее обычных сроков. В румынской легенде о мастере Маноле и князе Негру-Водэ вначале трехлетние усилия оказались тщетными, но затем сказочный храм возник с невероятной быстротой, меньше чем за неделю, чему найдена потрясающая по своему трагизму мотивировка: в основание церкви, исполняя предсказание, живо замуровывают жену мастера, и строители торопятся, чтобы скорее прекратились ее душераздирающие возгласы. Поскольку повествование о том, как возникла постройка, заменяет ее описание, необычность предмета, его качество, выражаются в необычных путях его создания, в частности в необычности сроков, в которые он создавался, т. е. получают и временное (количественное) выражение.

и в казахском, и в ойротском фольклоре. В чешской версии легенды — иная, по-своему тоже утопическая развязка: ослепленный мастер Гануш выходит из борьбы победителем, навсегда остановив староместские часы (которые, кстати, идут и поныне).

Из всех известных нам фольклорных версий о расправе над зодчими одна бескомпромиссна: болгарское предание «Крилатият майстор» заканчивается трагической гибелью зодчего. Однако перед нами не исключение из правила, а его подтверждение: храм строится по велению турецкого султана; в основе легенды лежит конфликт между зодчим и чужеземным порабителем.

Так идеальное эпическое время связано с вполне определенными принципами сюжетосложения, основанными на «закругленности» конфликта — если только это не конфликт с пришедшей извне силой.

Подведем итоги.

В эпической песне противоречия, как правило, сглажены. У Кедрина они нарастают в ходе повествования. У Вознесенского они существовали и прежде, до начала событий.

В старинном предании зодчие лишь на время оказались в немилости. У Кедрина зодчие ослепили, «дабы белого света увидеть они не могли». У Вознесенского — потому что страшились глядеть им в глаза; потому что в воздвигнутом храме чувствовался призыв к мятежу.

Очи — ой, отчаянны!
При подобной силе —
Как бы вы нечаянно
Царство не спалили! . .

У Кедрина все согласны в оценке храма: «Лепота». Пока никаких разногласий нет. Конфликт обнаружился в тот момент, когда оказалось, что зодчие готовы воздвигнуть другой храм. Это конфликт между тираном и мастерами. Зодчие ослеплены, другого храма не будет.

У Вознесенского конфликт существует уже потому, что существуют тираны, враждебные творцам. Это конфликт между тиранией и созиданием.

Мы рассмотрели некоторые аспекты художественного времени в трех разных произведениях на одну тему. Заметим в заключение, что все, сближающее структуру поэмы Кедрина «Зодчие» с произведением, записанным В. Караджичем, вполне укладывается в общие рамки эпоса как особого рода словесного творчества. Расхождения же между ними — это одновременно и расхождения между древней песней и «Мастерами» Вознесенского, связанные с основными принципами художественного мышления, которые присущи различным словесно-художественным структурам — фольклору и литературе.

ХТОНИЧЕСКАЯ РИТМИКА АФФЕКТИВНЫХ СТРУКТУР В «ЭНЕИДЕ» ВЕРГИЛИЯ

Понимая под ритмом то или иное чередование или ту или иную структуру временных промежутков, мы считаем весьма интересным применить это понятие не только к одним временным структурам, но и к художественным образам в целом. Само собой разумеется, что художественный образ часто содержит в себе как хтонические,¹ так и классические черты, т. е. как черты иррационального и аморального нагромождения плохо согласованных между собою форм, так и черты гармонии, согласованности, идейной и моральной упорядоченности и, может быть, даже изящества. Не нужно, однако, считать хтонические формы всегда обязательно грубыми и докультурными, а формы классические — всегда только продуктом более или менее высокой цивилизации. В отдаленные времена хтоническая мифология со всеми своими чудовищами и страшилищами, со всеми своими ужасами и потрясающей непонятностью была предметом самой настоящей веры, отразившей ту фактическую беспомощность человека, которую этот последний чувствовал перед непонятными и страшными для него явлениями природы и общества; была своеобразным реализмом. В еще меньшей степени проявляется грубая некультурность в тех хтонических образах, которые находят нужным разрабатывать писатели высокой цивилизации. Наоборот, в таком хтонизме нередко пужно видеть образец весьма уточненной художественности. Вергилий — это писатель именно высокой цивилизации, и хтоническая ритмика всей его художественной образности поражает своей глубиной, целесообразностью и тончайшими выразительными возможностями.

Под аффективными структурами мы понимаем не только определенного рода психологическую настроенность героя. Этим термином мы хотим охватить все явления общественного, общественно-политического, военного характера, а также и космические представления. Поэтому нам и приходится говорить не просто об аффектах, но именно об аффективных структурах вообще.

¹ Хтонизм (от греч. *chthōn* — земля) является спецификой тех доклассических форм античной мифологии, которые отличаются характером дисгармоническим и непропорциональным, нагромождением плохо согласованных между собой и часто неожиданных форм и которые с полным правом можно назвать стихийными, а последовательность их развития — глубоко иррациональной и даже аморальной. Только весьма постепенно, в течение тысячелетнего развития, возникают в античном мире стойкие, завершённые, внутренне и внешне согласованные формы, логически ясные и морально сообразные.

В целом отнюдь нельзя сказать, что «Энеида» построена при помощи исключительно только одной хтонической ритмики. Однако исследование показывает, что хтоническая ритмика чрезвычайно существенна для художественной образности поэмы и требует своего самостоятельного анализа.

Настоящая работа несколько не претендует на обследование всей внутренней ритмики «Энеиды»; она исследует одну из самых существенных сторон стиля поэмы, — сторону, которая, несмотря на всю очевидность, далека еще от всеобщего признания. Привлечение пехтонических художественных методов — дело совсем другого исследования. И только после изучения как хтонических, так и пехтонических методов художественной ритмики «Энеиды» можно будет отважиться на более или менее решительное суждение о структурно-числовой ритмике этого произведения в целом. Мы надеемся показать это в другом нашем исследовании.

Традиционную оценку экстатических аффектов в «Энеиде» никак нельзя считать вполне удовлетворительной. Столетние предрассудки упорно заставляют рассматривать Вергилия как представителя классики или по крайней мере классицизма. Но классика всегда определяется и переживается в связи с такими особенностями художественного произведения, как гармония, уравновешенность, согласованность частей, внешнего и внутреннего, величавое и благородное очертание образов, отсутствие всякого нагромождения и беспорядка, кричащих диспропорций. Ничего подобного мы не находим в «Энеиде» Вергилия. По мысли автора, поэма должна изображать величие Римской империи, высокое происхождение римского народа и его вождя императора Августа. Однако в ней все это отнесено в далекое будущее; а то, что изображается фактически, поражает нас своими безумными аффектами, экстатическим разгулом и анархическим своеволием героев, часто не признающих ни богов, ни той основной идеи, которой, казалось бы, посвящена «Энеида». Другими словами, вся «Энеида» пронизана именно хтонической ритмикой. Традиционные оценки поэмы объясняются в значительной мере долгое время продолжавшимся гипнозом школьных лет, когда она рассматривалась учениками как либо забавное и занимательное, либо скучное изображение войн и сражений, лишенное всякого психологического начала. Но школьники еще не обладали таким большим жизненным опытом, чтобы проникнуть в смысл того, что изображено в «Энеиде», а школьные преподаватели либо тоже мало разбирались во всей этой аффективной психологии, либо считали, что разъяснить ее ученикам еще рано. В результате всего этого «Энеида» в широких кругах образованной публики, а иной раз даже и у специалистов-филологов всегда трактовалась, да и теперь зачастую трактуется, в умеренных и уравновешенных тонах, как действительно классическое произведение, без учета всех тех ужасов, безумных аффектов, небывалого свое-

воля героев, диких экстазов, которыми наполнена поэма. Как называть поэму — произведением античной классики, классицизма, декаданса или как-нибудь иначе — это вопрос чисто терминологический и не столь уж важный. Гораздо важнее, что самая сущность «Энеиды» ни в каком случае не укладывается в рамки уравновешенной гармонии или спокойного величия; слишком очевидны в поэме всякие психологические выверты, капризы, истерия, бесформенность и слепой оргиазм.

Те факты, которые мы приведем для характеристики безумных и экстастических эффектов, наполняющих «Энеиду», общеизвестны. Но дело не в самих фактах, а в такой их философской и стилистической оценке, которая воздавала бы должное истерии и аффектации, характерным для поэмы. Безумная страсть определяет собою все поступки данного героя и неизменно ведет его к гибели, иной раз по воле богов, а иной раз и против этой воли. Как нам кажется, в анализе «Энеиды» в настоящее время еще недостаточно учитываются и эта безумная страстность, и иррациональный бунт против всего гармоничного и уравновешенного, против всего логически целесообразного и морально оправданного. Рассмотрим с точки зрения хтонической ритмики некоторых основных персонажей «Энеиды».

1). *Дидона* вся охарактеризована как предельное безумие, неизменно ведущее героиню к гибели. Этим мотивом начинается IV книга, и им же она и кончается. В очень резкой форме об этом трактуют уже стихи 1—5, где, между прочим, прямо говорится о Дидоне, что она «охватывается слепым огнем»² («saeco carpitur igni»). Об этом «пламени» («flamma») Дидону читаем много раз: она узнает «следы бывшего пламени» («veteris vestigia flammae», 23); «горит несчастная Дидона» («uritur infelix Dido», 68). Дидона бродит по городу «безумная» («furens», 69); она уподобляется раненой лани, постоянно и судорожно бросающейся из стороны в сторону (69—89). Она «буйствует в своем безумии» («saevit inops animi», 300), напоминая вакханку (301—303). В своих болезненных и бесполезных упреках (304—330) она сама себя называет «собирающейся умереть» («moribundam», 323). Об этих упреках Дидоны говорится и далее (365—387), причем она изображается одновременно и безмолвной («luminibus tacitis», 363), и «воспламененной» («accensa», 364). Она несетя, воспламененная фуриями (376).

Подробно говорится о стогах Дидоны, когда она посылает свою сестру к Энею (416—437). Когда же она сама обрекает себя на самоубийство, она опять становится безумной, «побежденная скорбью» («concepit furias evicta dolore», 474). Перед самой

² Здесь и далее перевод автора. Случаи использования перевода В. Брюсова и С. Соловьева (см.: Вергилий. Энеида. М.—Л., изд-во «Академия», 1933) оговорены в скобках: Брюс., Сол. Римскими цифрами обозначены книги, арабскими — стихи.

смертью в ней опять-таки «буйствует любовь» («*saevit amor*»), и она «бушует великим огнем гнева» («*magnoque irarum fluctuat aestu*», 532), не говоря уже о непрерывных жалобах, которые она надрывно исторгает из груди (553). С гневом, с проклятиями, со страшными пророчествами она обращается и к отплывшему Энею, и к богам, жалея, что не пустила в ход свои войска для сражения с ненавистным ей флотом и не уничтожила Энея со всем его родом (585—630).

Наконец, и самоубийство Дидоны изображено тоже в мрачных, сильных и безумно экстатических тонах: трепещущая («*trepida*», 642), она «обращает кровавый взор, покрытая пятнами на дрожащих щеках и бледная от предстоящей смерти» («*sanguineam volvens aciem maculisque trementis interfusa genas et pallida morte futura*», 643—644); «буйная» («*furibunda*», 646), она изнемогает от безумной страсти (650—662); последние же ее слова полны горечи и отчаяния.

И после того как она падает на свой «дардакийский» меч и кровь обрызгивает ее руки, бушует молва по всему потрясенному городу, везде раздаются крики, вопли и рыдания, даже гудит от степенаний само небо, «как будто безумное пламя несется над крышами людей и богов» («*flammaeque furentes culmina perque hominum volvantur perque deorum*», 663—674). Таким образом, смерть Дидоны трактуется как явление космическое. Вместе с тем антиномизм крайнего универсализма и крайнего субъективизма здесь палицо. Дидона, с одной стороны, прошла свой жизненный путь так, как определила судьба («*Fortuna*», 653), а, с другой стороны, «гибла она не по воле судьбы незаслуженной смертью» («*nec fato merita nec morte peribat*»), но «раньше срока» («*ante diem*», Брюс., 697), причем подчеркивается, что это случилось с ней постольку, поскольку она «воспылала внезапно буйством» («*subitoque accensa furore*», 696—697). Титаническая воля Дидоны не исключает ее женской слабости, капризов и переменчивости, вплоть до последней минуты, когда она умирает так же беспомощно, как и прочие смертные (686—692). Если мы после всего этого скажем, что Дидона — это безусловно истерическая натура, мы едва ли ошибемся. Истерия и космизм сливаются здесь воедино. Другими словами, структура художественного образа Дидоны вся пронизана хтонической ритмикой.

2). *Нис* и *Эвриал* погибают от чрезмерной любви друг к другу и от чрезмерной любви к своей родине. Стихи поэмы, посвященные этим героям, насыщены картинами кровавых убийств. Однако изображаемый здесь воинский пыл тоже пронизан одной роковой антиномией. Эту последнюю очень удачно формулирует *Нис*, который сомневается, боги ли разжигают в их душах пламя, или эта страсть становится каждому богом (IX, 184—185, ср. особенно слова «*an sua cuique deus fit dira cupido?*»). В конце концов оказывается, что оба героя гибнут именно потому, что обожест-

вляют свою собственную страсть («*cupido*»). Эвриал говорит, что он никогда не будет обвинен в измене своим дерзаниям независимо от благоприятной или неблагоприятной судьбы («*fortuna*», 281—282). Значит, Эвриал тоже считает свое поведение независимым от судьбы.

Нис охарактеризован словом «пылкий» («*ardens*», 198), а об Эвриале, выслушавшем предложение Ниса о внезапном нападении на рутулов, говорится: «остолбенел, потрясенный великой любовью к славе» («*obstipuit magno laudum percussus amore*», 197). Нис принимает их на военном совете, «трепетных» («*trepidus*», 233). Оба они непреклонны духом и сердцем (249—250), что у престарелого Алета даже вызывает умиленные слезы (252). Описания ранений и убийств, которые они совершают, поражают своим кровавым натурализмом (324—341, см. тут же сравнение Ниса с голодным львом, бушующим среди полной овчарни). Эвриал — «разъяренный» («*fervidus*»), а его пьяный враг изрыгает «пурпурную» душу и, умирая, блюет кровью и вином (342—350). Когда же Эвриал был захвачен противниками, то Нис, проявляя чудеса храбрости, поражает одного своего противника копьем в спину и пронзает ему сердце, а другому пронзает оба виска, и его копьё застревает в мозгу противника (412—419). В ответ на это один рутул, «дикий, ярится» («*saevit atrox*, 420), «пылая» («*ardens*», 421), и поражает Эвриала мечом в ребро, покрывая его белое тело кровью (431—434), хотя Нис, обезумевший от страха, восклицает перед этим о полной невинности Эвриала и о том, что Эвриал произвел эту вылазку только из-за чрезмерной любви к своему другу («*nimum dilexit amicum*», 430). При этом поникшая голова Эвриала сравнивается с пурпурным цветком, срезанным сохой, или с маком, отягченным дождевой влагой (435—437). Нис тут же погибает, падая на труп своего бездыханного друга (444—445).

По поводу героической смерти обоих героев Вергилий не дает той космической концовки, которой он завершил свое изображение смерти Дидоны. Однако и здесь подчеркивается по крайней мере значение этого события в римской истории, причем оба они у него «счастливы», буквально «почтены судьбой» («*fortunati*», 446—449). Ужас происшествия подчеркивается указанием на то, что рутулы подняли головы Ниса и Эвриала на копыя, и эти головы источали из себя черный гной («*ora... atroque fluentia tabo*», 465—472), а также аффективно-безумной реакцией матери Эвриала и такой же реакцией всех окружающих (473—502): город — «испуганный» («*pavida*», 473); кости у матери Эвриала внезапно холодеют («*subitus miserae calor ossa reliquit*», 475), волосы растрепаны, она вопит как «безумная» («*amens*», 477—478), своими стопами «наполняет небо» (480). Ее плач «потрясает все души» («*concussi animi*», 498); всех охватывает «уныние» («*maestus*»), силы всех слабеют (498—499); ее, «разжигаю-

щую скорбь» («incendentem luctus»), несут под кровлю дома, а Иул при этом рыдает (500—502).

Таким образом, вся художественная концепция Ниса и Эвриала опять построена по моделям безумной страсти, слепо идущей напролом против врага, так что сама эта страсть становится каким-то богом. Антиномия и синтез крайнего универсализма и крайнего индивидуализма, включая предельное напряжение субъективных страстей, налицо и здесь. Истеричны герои, истерично и их окружение. Везде тут убийства, кровь, безумие, иступление, похолодание членов, рыдания, цепенение, вопли, стоны, крики. Но везде тут и мировая слава Рима, для которой эта истерия оказывается значимой. Другими словами, и эти образы построены исключительно при помощи хтонической ритмики.

3). *Мезенций* и *Лавз* тоже гибнут от своих аффектированных страстей, которые на этот раз состоят в любви сына к отцу и отца к сыну.

При виде раненого отца Лавз тяжело вздыхает и проливает обильные слезы (X, 789—790). А когда Эней готов умертвить Мезенция, то Лавз защищает его щитом и дает ему возможность уйти (796—800). Разъяренный («furit», 802) Эней обращается с гневной речью и угрозами к Лавзу, упрекая его, между прочим, в том, что тот не замечает близкой опасности, действует свыше своих сил («moriture ruis maioraque viribus audes», 811) и, потеряв всякую осторожность, лишается разума от любви к отцу («fallit te incautum pietas tua», 812). Угрозы Энея не смущают Лавза, наоборот, от своей сыновней любви он «ликует, обезумев» («exultat demens», 812—813). А это безумие вызывает еще большее безумие и гнев Энея (813—814). Лавз погибает, и строгие Парки плетут для него последнюю нить (814—819).

Моментом наивысшего универсализма является здесь сострадание самого Энея к мертвому Лавзу и его свидетельство о том, что смерть от руки столь великого человека, как Эней, явится утешением для Лавза (821—932).

Мезенций, который тоже пылает («ardens») и к тому же вступает в бой по повелению Юпитера (689), сравнивается с неподвижным утесом среди бушующих волн (693—695), а также с ведром, который в тенетах «рычит и, ярясь, поднимает щетину» («infremuitque ferox et inhorruit armos», Сол., 711), «бесстрашный, скрежещет зубами» («inavidus ... dentibus infrendens», 717—718), и, наконец, с голодным львом, который в неистовом исступлении пожирает козу или оленя (723—729). В этом стиле изображается неистовая борьба Мезенция с врагами (730—746), а также и борьба его соратников (747—757). Для поведения и самочувствия Мезенция очень важно отметить то, что на предсказание Орода о его скорой гибели по воле рока («fata», 740—741), он, «усмехаясь с гневом» («subridens mixta ... ira», 742), весьма

неопределенно говорит, что это решит Юпитер (743—744). И когда он выходит на бой с Энеем, «бурный» («*turbidus*»), похожий на Ориона, который, находясь в морской глубине, головой касается туч (762—768), он поджидает врага не дрогнув, подобный неподвижной громаде (770—771).

Характерней же всего те его слова, в которых он обожествляет свою собственную руку и оружие («*dextra mihi deus et telum, quod missile libro, nunc adsint*», 773—774). Если выше мы видели, что Нис считает богом собственную воинскую страсть, то Мезенций считает богом собственную руку, направляющую оружие на врага. Неудивительно поэтому, что настоящим богам приходится только жалеть обе враждующие стороны, хотя бледная фурия Тизифона сама тут же грозно свирепствует («*saevit*») в боях (758—761). Мезенций, предчувствуя гибель сына, издает вопли и воздевает руки, а потом припадает к телу Лавза (843—845).

Противоречиво-трагическое состояние духа Мезенция, ринувшегося в ряды врагов, весьма отчетливо формулируется так: это стыд за гибель сына («*aestuat ingens . . . pudor*»), безумие («*insania*») от горя, сознание своей силы («*conscia virtus*») и возбужденная фуриями любовь к сыну (870—872; ст. 872 о фуриях нельзя исключать из текста, как это делает О. Риббек).³ К этому необходимо еще прибавить и слова Мезенция перед смертью, которые теперь уже не будут для нас неожиданными: «я не страшусь смерти и не считаюсь ни с кем из богов» («*nes . . . divom parcimus ulli*», 880), а также: «нет греха в убийстве» («*nullum in caede nefas*», 901). Меч Энея Мезенций принимает сознательно («*haut inscius*») и умирает в волнах собственной крови (907—908).

Таким образом, личности этих двух героев, Мезенция и Лавза, сконструированы по модели: моя безумная и испугленная страсть сама является божеством; не я должен считаться с богами, но боги должны считаться со мной; своей гибели я не страшусь, а убивать других тоже вполне позволено. Хтоническая ритмика этих образов не требует доказательства.

4). *Амата* у Вергилия значительно углубляет философскую и стилистическую концепцию экстатического аффекта. Если испугление ранее рассмотренных героев допускалось богами как бы пассивно, то *Амата* принадлежит к тем героям «Энеиды», которые непосредственно водимы богами. Но, как мы увидим, и они отнюдь не отличаются спокойствием и уравновешенностью. Изучение образа *Аматы* свидетельствует, что для показа подобного испугления у Вергилия имеется высшее обоснование.

Амата, супруга Латина и мать Лавинии, никак не хочет выдавать свою дочь за чужеземца Энея. Она преисполнена почти

³ См.: P. Vergili Maronis. Aeneis. Recognovit Otto Ribbeck. Lipsiae, 1887.

животной привязанности к своей родовой общине, своему племени и ненависти ко всему чужеземному. Это ее собственный аффект, который существует в ней еще до вмешательства в ее жизнь богов и демонов. Стоило только поставить вопрос о том, что Лавиния выйдет замуж за Энея вместо Турна, и Амату «воспламенили женские заботы и гнев» («*feminae ardentem curaque iraque coquebant*», VII, 345).

Но вот Юнона, противница сближения латинян и троянцев, посылает на Амату как раз такого демона, который больше всего соответствует стремлениям самой Аматы и который из всех демонов отличается наиболее аморальной, наиболее алогической, наиболее злобно-анархической силой. Этот демон — фурия Аллекто, ужаснейшая дочь Ночи. О ней тут же весьма красочно говорится, что она творит беды, губительные преступления, коварства, всюду вносит раздор, что ее ненавидят даже подземные боги, что она оборотень, что каждый ее образ по-своему ужасен и что она имеет тысячу прозвищ в связи с такими же тысячами зловердных поступков (324—338). Аллекто бросила из своих змеиных волос на грудь Аматы одного змея, чтобы Амата, разъярившись от этого гада, смутила весь дом и прониклась преступным ядом.

Змей вносит смятение в чувства Аматы и проливает огонь («*ignem*») в ее кости (346—355). Сначала душа ее еще не может принять этого ядовитого пламени целиком (356). Но когда мирные уговоры, с которыми она обращается к Латину, остаются безрезультатными (357—374), «злое жало» («*furiale malum*») змея проникает ее всю (375), и «несчастливая» («*infelix*»), возбуждаемая («*excitata*») гадом, по безмерному городу «буйствует, безумная» («*furit lymphata*», 376—377). Она убегает в лес, задунав еще большее преступление («*nefas*»): обьятая яростью («*furor*»), она прячет свою дочь от людей и готова отдать ее самому Вакху (385—391). Среди начатого ею экстатического праздника в честь Вакха, когда фуриями воспаляются сердца матерей («*furiisque accensas pectore matres*»), она, «пламенная» («*fervida*»), взывает к матерям о своих нарушенных материнских правах (392—403). Подчеркивается, что именно Аллекто гонит Амату стрекалами («*stimulis*») Вакха (404—405).

Однако конец Аматы, как известно, весьма печален и трагичен: при виде наступающих троянцев и в отсутствие Турна она думает, что все уже погибло, считает себя виновницей всех бедствий и, будучи опять-таки «несчастной» («*infelix*», XII, 598), опять-таки «смятенной» («*turbata*», 599), опять-таки «безумной, в мрачном бешенстве» («*multaque per maestum demens effata furorem*», 601), кончает с собой (602—603).

В сравнении с предшествующими изображениями экстатического аффекта здесь мы наблюдаем, как человеческая безумная страсть сливается в одно целое с потусторонними силами. Но эти

потусторонние силы действуют безответственно и истерически, так что экстатически-аффективная личность героя гибнет, не получая никакой помощи свыше.

Мрачная хтоническая ритмика художественных средств очевидна, причем аффективная структура выходит здесь далеко за пределы человеческой психологии.

5). *Турн* в изображении Вергилия — также носитель экстатического аффекта, причем этот аффект, аморальный и алогичный сам по себе, пассивно допускается или активно создается потусторонними силами, которые сами оказываются непостоянными, переменчивыми в своих решениях и, следовательно, опять-таки безответственными.

Турн — патриот своей родины, честный воин и бесстрашный герой, который и сам прекрасно знает о необходимости борьбы с врагами. Тем не менее он испытывает особые импульсы со стороны высших сил, как будто бы он действительно в них нуждался. Уже известная нам *Фурия Аллекто*, посланная не кем иным, как *Юноной*, и поставившая *Амату* на путь гибели, разделяется таким же образом и с Турном. Тут опять все полно ужасов, стонов, крови, безумия и исступления.

Сначала *Аллекто*, превратившись в старуху жрицу, достаточно, впрочем, безобразную, появляется у ложа Турна и убеждает его начать сражение с троянцами (VII, 413—434). Но когда Турн отнесся к агитации *Аллекто* скептически (435—444), она разгорелась от гнева, а Турна объял внезапный трепет («*subitus tremor*»), и его взгляд оцепенел («*deriguere oculi*»). Тут *Аллекто* принимает свой естественный вид и открывает Турну, кто она такая, она шипит своими змеями, вращает горящими глазами («*flammea torquens lumina*»), хлопает плечью, бросает в Турна «факел и черным пламенем дышащий светоч» (Брюс., 445—457). Турном овладевает жуткий страх («*ingens pavor*»), его члены покрываются потом. Он делается «безумным» («*amens*»), рвется к оружию («*saevit amor ferri*»), его охватывают гнев («*ira*») и «гибельное безумие войны» («*scelerata insania belli*»). Турн уподобляется кипящей влаге (458—466). Аффект Турна передается и войскам (467—475).

Даются картины его воинской ярости в сражениях (IX, 47—76, 126—158). Он настолько дерзок, что не признает даже тех чудес, которые происходят с троянским флотом, когда, по просьбе *Берецтинии* и по повелению *Юпитера*, корабли троянцев превращаются в девичьи тела. Турн не хочет здесь видеть ни повеленья *Юпитера*, ни покровительства троянцам *Венеры*, ни их рока (128—136) и говорит, что у него есть свой собственный «рок» («*fata*»), повелевающий ему истребить «преступное лемя» троянцев (137—155). Он продолжает быть «буйным, возбуждая мужей» («*furenti turbantique viros*», 691—692); «движимый ужасным гневом» («*immani concitus ira*», 694), наносит своим

врагам многочисленные смертельные ранения (696—716). Им руководят «бешенство» («*furog*») и «страсть» («*cupido*»), а также «гнев» («*ira*») и «доблесть» («*virtus*», 794—798). Он обливается черным потом и буквально задыхается (812—813). Только Юпитер приостанавливает его бешенство (803—805). А когда Юпитер занимает нейтральную позицию, у Турна снова «разъяряется сердце» («*violentaque pectora*», X, 151).

На совете богов, где Венера высказывается за троянцев, а Юнона за рутулов, Юпитер предоставляет все судьбе («*fata viam inveniunt*», 113), хотя еще до этого Юнона объявила, что Эней прибыл в Италию тоже по повелению судьбы («*fatis austeribus*», 67). Следовательно, экстагический аффект Турна является в глазах Вергилия действием судьбы, что в дальнейшем подтверждается словами Турна: «сам Марс в руках мужей» («*in manibus Mars ipse viris*», 280) и «храбрым судьба помогает» («*audentis Fortuna iuvat*», 284). Попросту говоря, Турн тоже не признает никого из богов, а богом считает только собственную воинскую «страсть» («*cupido*»). Несмотря ни на что он, «ярый» («*acer*»), бросает на врагов своих соратников (308—309). Сравнение Турна с яростным львом попадаетея не раз (IX, 792—796, X, 454—456, XII, 4—9); впрочем, он также и тигр (IX, 727—730), и свирепый бык (XII, 103—106).

На обращение Палланта к Геркулесу последний отвечает ссылкой на судьбу: «свой для каждого день: невозстановимо и кратко время жизни для всех» («*stat sua cuique dies, breve et irreparabile tempus omnibus est vitae*», Сол., X, 467—468); это касается также и Турна, который «свои судьбы призывает» («*etiam sua Turnum fata vocant*», 471—472).

Сначала Юнона, повздорившая с Юпитером, отвлекает Турна далеко от его воинов при помощи призрака Энея и тем повергает его в глубокое сомнение и даже отчаяние (633—688). Однако Турн опять возвращается к боям, отвечает новым взрывом воинского пыла на сомнительное предложение одного из своих соотечественников, и снова «разгорается его ярость» («*exarsit... violentia*», XI, 376). Он вновь «разъяренный» («*furens*», 901), на этот раз по воле Юпитера, непримиримо гневный («*ardet*», XII, 3), и «ярость» его «кипит» («*gliscit violentia*», 9). Латин советует ему вспомнить превратности войны, несмотря на его ярую доблесть («*feroci virtute*», 19), но «буйство» («*violentia*», 45) Турна негибаемо. В ответ на мольбы Аматы он «пылает еще больше, стремясь в бой» («*ardet in arma magis*», 71). Единство своего экстагического аффекта с велениями судьбы он подчеркивает словами о том, что не волен отсрочить смерть (74). К своему копью он обращается с призывом, как к живому существу (95—100). Он «гонитса безумием» («*agitur furiiis*»), от его горящего лица словно летят искры, и в его свирепых глазах сверкает огонь (101—102).

Экстатическое состояние Турна доходит до того, что Юнона, помогавшая до тех пор рутулам, покамест это позволяли судьба («Fortuna») и Парки («Parcae»), признает теперь, что Турн сражается с «неравным роком» («inparibus fatis») и что для него приближается «день Парок» (149—150). Следовательно, экстатический аффект Турна, хотя и вызванный фуриями, заходит дальше того, что определено Парками. И тем не менее Юнона через сестру Турна, нимфу Ютурну, побуждает рутулов нарушить только что заключенный между Латинцем и Энеем мирный договор и броситься в новый жесточайший бой (266—310); а в мирно настроенного Энея попадает кем-то пущенная стрела, то ли по воле «случая» («casus»), то ли по воле какого-то «бога» («deus»), так что Турн закипает новой внезапной надеждой (318—325) и «мчится» («volitans»), вспрыгнув на колесницу и разнося повсюду смерть (326—330). Следует эффектное сравнение Турна с кровавым Марсом (331—339).

А дальше, после ожесточенных боев, в которых Ютурна помогает рутулам, а Венера и Марс троянцам, причем Эней считает своим покровителем Юпитера (340—592), Турн, все еще «безумный» («amens», 622), несмотря на уговоры сестры преследовать троянцев в поле, бросается в город, захваченный врагами, но при этом обращается с мольбой к Манам предков, потому что, по его словам, от него «отвращается воля вышних богов» («superis aversa voluntas», 646—647). Он решается вступить в бой с самим Энеем, так как его уже побеждают судьбы («fata»), а бог («deus») и «жестокая участь» («dura Fortuna») призывают сразиться с ним; Турну хочется «яриться яростью» («furege furorem», 676—680), и он врывается в бой наподобие обрушивающейся скалы (684—690). Он продолжает считать себя орудием судьбы («Fortuna»). Какая бы она ни была, он уверен, что она принадлежит именно ему («mea est», 694), продолжая «безумствовать» («amens») даже во время преследования его Энеем (742, 776). И когда Турн и Эней стоят друг против друга, задыхаясь от Марсова пыла (790), Юпитер начинает свое совещание с Юноной, во время которого он упрекает ее в том, что она, вопреки определению судьбы («fatis», 795), продолжает помогать рутулам и Турну. В ответ на это Юнона соглашается прекратить свою помощь с условием сохранения для латинян их имени, обычаев и языка. Юпитер, который сам как следует ничего не знает и только что перед этим взвешивал жребии троянцев и рутулов на весах (725—727), вдруг соглашается на условия Юноны и дает возможность Энею победить Турна (791—842). Турн, покинутый всеми, жалким образом погибает; в результате торжествуют только судьбы («fata»), которые, очевидно, выше Юпитера и на которые уповал Турн, шедший на гибель.

Другими словами, празднует свою победу экстатический аффект Турна, не знающего никаких богов, кроме самого себя. При

этом как фурии, так и боги ведут себя весьма изменчиво. Ведь всякий спросит, где же фурия Аллекто, которая так жестоко и неумолимо гнала Турна на бой, где Венера, всегда помогавшая троянцам, и как же Юпитер и Юнона принимают столь противоречивые решения? Юпитер то занимает нейтральную позицию, то узнает судьбу по весам, то позволяет Юноне помогать рутулам и безумствовать, а то вдруг вступает с нею в соглашение.

Безумная, хтоническая ритмика образа Турна не подлежит сомнению, как не подлежит сомнению ее связь с общекосмической хтонической структурой художественного ритма.

б). Энея напрасно рисуют всегда набожным, всегда твердым, всегда послушным воле богов и всегда уравновешенным. Хотя этот герой, «ликот и станом подобный богам» (Брюс., I, 589), начинает свой рассказ на пиру у Дидоны скорее с легкой грустью и печалью о прошлом (II, 12), на самом деле ему свойственны решительно все экзотические аффекты, которые мы выше отмечали в отношении других героев.

Во время бури его члены слабеют от холода, он стонет, воздевает руки к светилам и вопит (I, 92). И хотя он подчинился своей судьбе («fata», 382), он убивается, когда попадет в тяжелое положение, считая себя безвестным, нищим, изгнанным из Азии и Европы (384—385) и жесточайшим образом упрекая свою мать Венеру (407—410). При виде спасшихся после бури он «оцепенел» («obstipuit», 513). При виде умерщвленного Приама Энея объекает «ужасный страх» («saevos horror»), и он сам про себя говорит: «я обомлел» («obstipui», II, 559—560). Ему сладостно наполнять душу мстительным пламенем, и он бросается вперед «с яростным духом» («furiata mente», 588). Во время взятия Трои какое-то враждебное ему божество «страхом затмевает его трепетный ум» («hic mihi nescio quod trepido male numen amicam confusam eripuit mentem», 735—736). После мнимой гибели своей супруги он в «безумии» («amens») обвиняет всех богов и людей (745), кричит и без конца мечется по домам города (770—771), а когда видит ее призрак, опять цепенеет («obstipui»), волосы на голове у него поднимаются, а голос замирает в гортани (774).

На могиле Полидора ледяной ужас потрясает Энея, и его похолодевшая кровь застывает в жилах (III, 29—30). Здесь снова повторяются те же выражения, что и раньше, о его оцепенении, волосах и гортани (48). Когда с ним говорят боги, он «потрясен» («attonitus», 172) и его покрывает «холодный пот» («gelidus sudor», 175). С Андромахой и другими он говорит плача (492). После сообщения Меркурия Эней «онемел, обезумев» («obmutuit amens», см. уже знакомые нам выражения о волосах и гортани, IV, 279—280), он «потрясен» («attonitus», 282). Выслушав упреки Дидоны, он тяжело вздыхает, «потрясенный» («labefactus») ее любовью (395). Во сне он является Дидоне «ди-

ким» («*ferus*», 466), а после видения Меркурия он «испуган» («*exterritus*», 571). При виде змея он опять «остолбенел» («*obstipuit*», V, 90), а во время пожара на его кораблях он «потрясен жестоким несчастьем» («*casu concussus acerbo*», Брюс., 700). Наставительные слова старца Навта «воспламеняют» («*incensus*», 719) Энея. После гибели своего кормчего Палинура он «горько стонает» («*multa gemens*», XII, 886), «потрясенный в душе» («*animum concussus*») гибелью друга (V, 869). После повеления Сибиллы относительно жертв по костям Энея пробегает «ледяной ужас» (VI, 54—55). По поводу смерти Мисена все троянцы плачут, но «больше всех» («*praecipue*», VI, 176) Эней.

Эней, входящий в Аид, «изумлен», «объят волнением» («*miratus ... motusque tumultu*», 317), а потом возмущается «неправой судьбой» («*sortemque iniquam*») наказанных в Аиде (331—332). Следовательно, он не такое уж смиренное орудие судьбы. Аполлона он считает обманщиком по случаю гибели Палинура (344). Жрица Амфрисия предлагает ему в Аиде не волноваться (399), после чего у него «осело волнение гневное в сердце» («*timida ex ira tum corda residunt*», Брюс., 407). Встретив в Аиде Дидону, он плачет (455), а когда она от него удаляется, скорбит о ней, потрясенный жестокой судьбой, и опять плачет (475—476). При виде троянских героев в Аиде он стонет (483). При виде подземного города с Тизифоной Эней замирает, испуганный «грохотом», сопровождающим казни грешников (559). При виде Анхиса он опять-таки обливается слезами (699). При виде подземной реки Леты и множества умерших он «ужасается» («*horrescit*», 710). После пророчеств Анхиса дух Энея «воспламеняется ... любовью к славе грядущей» («*incenditque animum famaе venientis amore*», Брюс., 889).

Таким образом, этот избранный богами и судьбой герой, величественно изображенный предок римских царей и императоров, прославленный основатель Римской империи, то и дело плачет, стонет, пугается, ужасается, то и дело у него холодеют члены, поднимаются от ужаса волосы и хрипит голос, то и дело он волнуется, столбенеет и цепенеет и даже бывает непочтителен к богам. Однако все эти аффекты еще более усугубляются, когда речь заходит о непосредственном участии Энея в боях.

Мрачная война глубоко терзает его сердце (VIII, 29, ср. 522). Но когда он сражается (544), он и «пылающий» («*ardens*», X, 514), и «свирипеет» («*furit*», 545) против врагов, и «свирипствует» («*desaevit*», 565—569) на равнине подобно Эгеону, и «дышит яростью» («*dira fremens*», 573), и «ярится» («*furens*», 603 и сл.), словно бурный поток или черный вихрь («*torrentis aquae vel turbinis*», 603 и сл.). «Веселящийся» при виде крови Тиррена, «кипящий» («*fervidus*», 787—788), он «бушует» («*furit*», 802); от упорства Лавза «у вождя дарданского ярость выше восходит» («*saeva iamque altius irae Dardanio surgunt ductori*»,

813—814). О погибшем Паланте он говорит со слезами (XI, 29, 41, 59, ср. 95—96). Турн называет Энея «нечестивым» («improbus», 512) и «свирепым» («saevus», 910). В столкновении с Турном он «возбуждает в себе гнев» («se suscitatur ira», XII, 108); он «жаден до битвы» («avidus pugnae», 430). Возмущенный вероломством рутулов, Эней испытывает небывалый гнев и начинает жесточайшую («terribilis») резню (494—499). Об обоих героях, Турне и Энее, одинаково говорится: «гневом волнуется грудь» («fluctuat ira intus», Сол., 527). Когда он старается вытащить свой меч из дерева, он характеризуется словом «пылкий» («acer», 788), а когда наступает на Турна — словом «мощный» («ingens»). Он заговаривает с Турном «со свирепым сердцем» («saevo pectore», 888), а повергнув его, все еще остается «ярим» («acer»), «вращает глазами» («volvens oculos», 939) и, обнаружив на Турне перевязь Паланта, «загорается яростным гневом и бешенством» («furiis accensus et ira terribilis», 946), «кипя» («fervidus», 951) мстостью.

Итак, повторяем еще раз: несмотря на то что Эней является избранником богов и выполняет их вполне рациональную волю, поступки его полны иррациональности, несдержанности, гнева, страстности, жестокости и всякого рода экстазов и хтонизма. Куманская жрица Сибилла во всяком случае призывает его к подвигам, превосходящим то, что повелела ему судьба («Fortuna», VI, 95—96).

7). Укажем еще на один хтонически-ритмический образ в «Энеиде», который тоже совмещает в себе рациональную волю богов и вполне иррациональный экстатический способ ее выражения. Это, конечно, знаменитая жрица Сибилла. Когда она собирается давать предсказания, меняется цвет ее лица и волосы располагаются в беспорядке, а сердце вздымается в диком иступлении («pectus anhelum et rabie fera corda tument», VI, 48—49). Еще непокорная богу жрица безумно буйствует («immanis in autro bacchatur») в пещере (77), но Феб «все больше и больше одолевает яростные уста» («fatigat os rabidum», 79—80). Она видит ужасные картины будущих боев, и, между прочим, Тибр, «пнящийся кровью» («spumantem sanguine», 87). Она «страшно стонает» («horrendas canitambages») в своей пещере (99), и Аполлон, взнуздавший ее, «трясет вожжи... и вертит под самой ее грудью стрекало» («frena concutit et stimulos sub pectore vertit», 100—101).

Хтоническая терминология «Энеиды» ввиду слишком рационалистического ее понимания до сих пор все еще остается плохо изученной и почти совсем не систематизированной. А между тем иррациональный и экстатический характер этой терминологии бросается в глаза. Укажем некоторые примеры:

«Amens» («безумный») — это прежде всего сам Эней. Так он сам себя называет, рассказывая о пожаре Трои (II, 314, 745). Та-

ким он является после видения Меркурия (IV, 279). О том, что Турн тоже ведет себя как безумный, и говорить нечего (VII, 460, X, 681, XII, 622, 742, 776). Этим эпитетом характеризуется также Андромаха (III, 307), Нис (IX, 424), мать Эвриала (IX, 478), Панф (II, 321) и Иарба (IV, 203). Термин «*demens*» («безумный»), мало отличающийся от «*amens*», Эней опять-таки применяет к самому себе (II, 94), а Меркурий к нему (IV, 562). Не говоря уже о Дидоне (IV, 78, 374, 469), этим эпитетом характеризует себя Диомед, когда-то ранивший Ареса и Афродиту (XI, 276). Так названа Амата, замышляющая самоубийство (XII, 601), Лавз в бою (X, 813), безбожник Салмоней (VI, 590), олицетворение «раздора» в Аиде («*Discordia*», VI, 280), трубач Эней, Мисен (VI, 172), и другие троянцы (IX, 560, 577, 728), как и один из рутулов (XI, 399). «Безумным» притворно называет Венера всякого, кто стал бы противоречить Юноне (IV, 107).

Особенно любит Вергилий термины, связанные со словом «*furia*». Это существительное он употребляет как имя мстительных богинь и как нарицательное, а иногда и в особом смысле, отличающемся от указанных случаев. Фуриями движимы решительно все главные герои «Энеиды», независимо от их рациональных планов или иррациональных волнений. И это опять-таки нужно сказать прежде всего об Энее, который не только является первым лицом во всей поэме и не только призван творить волю богов, но, как известно, всюду именуется «*pius*» («благочестивый»). Даже в Италию Эней направляется «движимый фуриями» (X, 68). Турна убивает он тоже «воспламененный фуриями» (XII, 946). С начала и до конца Энеем управляют фурии. Мало того, сама Троя, по мнению Юноны, погибла благодаря «фуриям Аякса Оилея» (I, 41). Турном тоже руководят фурии (XII, 101, 668). Мезенций не только противостоит врагам, как скала «фуриям ветров» (X, 694), но и самая любовь его к сыну тоже возбуждена фуриями (X, 872). Этрурия поднимается под воздействием «справедливых фурий» (VIII, 494). Амата призывает матерей, тоже «воспламенных фуриями» (VII, 392). Дидона, конечно, тоже действует под влиянием фурий (IV, 376, 474). За сюжетными пределами «Энеиды» Орест перед убийством Пирра тоже «воспламеняется фуриями» (III, 331). При похищении быков Геркулеса «разум» («*mens*») Кака возбуждается фуриями (VIII, 205), как и ответный гнев Геркулеса (219). Даже и будущее Рима не обходится без фурий, как это видно из изображения Катилины на щите Энея (VIII, 669). Во всех этих случаях очень трудно определить, где кончаются фурии как богини и где они начинаются как стихийные и безумные аффекты героев. Только в двух случаях *Furia* выступает действительно как богиня (III, 252, VI, 605), правда все с теми же крайне жестокими и стихийными функциями. От этого слова у Вергилия имеется достаточное количество производных; конечно, сюда не относятся такие,

как «furor» («краду»), «furtivus» («краденый», «тайный») или «furtum» («кража»). Слова «furor» («ярость»), «furo» («бесноваться») с производными характеризуют Энея во время пожара Трои (II, 595, 774). Эта экзотическая свирепость не оставляет его и в борьбе с рутулами (X, 545, 604, 802). Что же после этого говорить о Турне, который тоже везде сопровождается словом «furens» (IX, 691, XI, 486, 901, XII, 680)? Турну свойствен не только «furor», но и «безрассудная страсть» («insana cupido»), он «пылающий» («ardens», IX, 760). Впрочем, Юноне тоже свойствен «furor» (II, 613, V, 788, X, 63, XII, 832), равно как и Вулкану (V, 662), Аллекто (VII, 415), Геркулесу (VIII, 228), Пентесилее (I, 491), Камилле (XI, 709, 762, 838). Подобным же образом характеризуются Мезенций (VIII, 489), Амата (VII, 348, 350, 377, 386, 406, XII, 601), троянцы (II, 244, 355, 407, III, 313, V, 202, IX, 552), греки (II, 499) и их союзники (V, 659, 670), рутулы (VII, 625, X, 386, 578, 905). Таким неистовством полны жрица Сибилла (VI, 100, 102, 262), пророчица Кассандра (II, 345), кони в бою (XI, 609, 638, XII, 332), толпа народа (I, 150, 348, IV, 42, 670, XII, 607). Полна безумием и вся природа с ее бурными морями (V, 801), черными бурями (I, 107, V, 694), яростными ветрами (I, 51, X, 37, XI, 762), бушующими реками (II, 498, VII, 465) и пламенем пожара «до неба» (II, 759). Но больше всего объята фуриями и безумием, конечно, Дидона (I, 659, IV, 65, 69, 91, 101, 283, 298, 433, 465, 501, 548, 646, 697, V, 6). О том, что этот неблагоприятный «furor», в общем необходимый для развития римской истории, в дальнейшем будет укрощен Юпитером при помощи закопов, ясно говорит сам Юпитер (I, 294). Следовательно, и мировоззрение Вергилия, и стиль «Энеиды» немыслимы без безумия, ярости, исступления, экзотических аффектов, лишенных всякой логики, всякой морали, всякой разумной, целесообразно направленной воли.

Мы не будем исследовать другие термины в «Энеиде», относящиеся к экзотическим аффектам. Это должно составить предмет специальной работы. Отметим лишь, что на каждом шагу встречаются в «Энеиде» такие слова, как «sacvus» («дикий»), «ardens» («пылкий»), «cupido» («страсть»), «flamma» («пламя»), «ignis» («огонь»), «ater», «niger» («черный», «мрачный») с их производными. Наряду с «cupido» такие бытовые общераспространенные термины, как «amor» («любовь»), «ira» («гнев»), «sanguis» («кровь»), «trepido» («дрожу»), «trepidus» («дрожащий»), «turbo» («волновать»), «turbidus» («взволнованный»), «raveo» («страшусь»), «pavidus» («боязливый»), а также — в небольшом количестве — «insania» («безумие»), «exulto» («пахожусь в исступлении»), «lympho», «aestuo» («бешусь»), «fervidus» («кипящий»), «violentia» («насилие»), в языке «Энеиды» очень часто указывают на безумно экзотические состояния. Их нельзя будет понять, если пользоваться обычными словарями. Даже такие, ка-

залось бы, изученные термины как «fata», «fortuna», «deus», «manes», все еще не исследованы в том специфическом смысле, в каком мы их находим в «Энеиде».

И вообще нужно сказать, что, хотя «Энеида», казалось бы, представляет собою воспевание Римской империи с ее твердыми законами, безупречным порядком и формальным железно выкованным строем, она фактически является поэмой всяких ужасов и страхов, безумия и звериной жестокости, иррациональных и экзотических аффектов, т. е., вообще говоря, хтонической ритмики. На это обычно мало обращается внимания, а тем не менее все это должно быть синтезировано с твердыми устоями Римской империи. Соответственно и язык «Энеиды» должен быть заново изучен и противопоставлен его бытовому и общераспространенным, общепонятным формам в латинском языке. Словари Цицерона, Цезаря или даже Горация и Овидия здесь не помогут.

Если подвести итоги предложенному выше изложению вопроса об экзотических аффектах в «Энеиде», то можно сказать приблизительно следующее:

1). Экзотический аффект в «Энеиде» трактуется настолько самостоятельно, настолько ни от чего не зависит и настолько довлеет самому себе, что охваченные им герои склонны считать его божеством или демоном. Он проявляет себя независимо от воли богов или рока и выступает как нечто равное им.

2). Экзотический аффект может совсем не соответствовать объективной воле богов или рока, а может и соответствовать им. В первом случае его носитель сознательно идет на гибель, во втором — он может торжествовать победу.

3). Если экзотический аффект и признает какую-нибудь силу выше себя, то эта сила есть не что иное, как предельное обобщение его же самого, что обычно и выражается в образах безумных фурий. В отличие от Гомера все универсальное переживается здесь интимнейшим образом и одной из форм этого переживания является безумный экзотический аффект, неотличимый от истерического припадка.

4). И в случае гибели, и в случае победы посетитель экзотического аффекта, несмотря на свою истерию, трактуется как универсальное начало, общественно-политическое, историческое, а иной раз даже и космическое. Это подтверждается также и тем, что сами боги весьма переменчивы в своих намерениях, а рок часто противоречит сам себе.

5). Истерия, таким образом, охватывает собою решительно все рациональные контуры как истории, так и всего мироздания, которые под ее властью иногда даже теряют свою рациональность. Римская империя, воспевателем которой является Вергилий в своей «Энеиде», с большим трудом появляется из этого истерического хаоса; появившись же, несмотря на все свои рациональные очертания, на каждом шагу обнаруживает следы иррацио-

нально-истерического происхождения. Римская империя со всеми своими государственными, военными, гражданскими, административными, бытовыми и религиозными законами в глазах Вергилия есть чистейшая фикция.

6). Иррациональное развертывание действия в поэме, а также преобладание хтонически-иррациональных элементов почти в каждом ее герое далеко еще не формулированы в науке с надлежащей точностью и вообще являются очередными и насущными проблемами изучения Вергилия. Философская и стилистическая истерия «Эпиды», другими словами ее хтоническая ритмика, далеко еще не подверглась глубокому и исчерпывающему исследованию. Это поэма черного, дымящегося пота, который течет рекой (II, 174, III, 175, V, 200, VII, 459, IX, 458, XII, 338), душевраздирающих и гибельных страстей (I, 658, II, 108, V, 138, 810, VI, 721, 823, VIII, 16, IX, 185, 354, 760, X, 93), черной крови и ран (IV, 687, IX, 700, XI, 646). Это поэма истерического черного огня (IV, 384, VII, 456, VIII, 198).

Б. Ф. Егоров

КАТЕГОРИЯ ВРЕМЕНИ В РУССКОЙ ПОЭЗИИ XIX ВЕКА

В последние годы наблюдается явное усиление интереса к времени вообще и к времени как художественной категории в частности. Очевидно, этот интерес вызван, как всегда бывает в истории человеческой культуры, какими-то существенными, глубокими социально-философскими причинами. Думается, что эти причины в основном таковы: 1) чем дальше развивается цивилизация, тем острее встают проблемы традиции и будущего; с одной стороны, исследуются истоки современности в прошлом, с другой — прогнозируется будущее, изучаются возможные перспективы перехода от настоящего к будущему; 2) развитие науки, чрезвычайно бурный поток новой информации, усложнение жизни приводят человечество к «цейтноту», к поискам резервов времени; 3) немалую роль играет эволюция естественнонаучных идей в сфере физического времени и пространства, влияющая на гуманитарную культуру. Наконец, следует учесть интенсивные поиски новых методов в гуманитарных науках, распространение кибернетических принципов, семиотики, структурализма.

В последние годы вышли в свет фундаментальные исследования о времени в литературе (при этом книга Г. Мейергофа третьим изданием),¹ не говоря уже о десятках статей и книжных глав на частные темы.

¹ H. Meyerhoff. *Time in Literature* University of California Press, Berkeley and Los Angeles, 1968; Д. С. Лихачев. *Поэтика древнерусской*

Время в литературе может быть рассмотрено как: 1) отражение философских представлений художника; 2) длительность (сюжета, текста, восприятия и т. п.); 3) вид структурных функциональных взаимосвязей в тексте (временная связь событий, героев, автора и т. п.).

В данной статье в основном рассматриваются первый и третий аспекты применительно к интересному и интенсивному этапу в истории русской поэзии — XIX в. Здесь с помощью временного ключа открываются некоторые новые стороны в литературном процессе, не замеченные традиционной наукой, а также подтверждается ряд установившихся тезисов и положений.

Несколько терминологических уточнений. Термином «авторское время» будем называть точки отсчета времени повествования о событии, когда это событие удалено хронологически от времени повествования. Время события назовем сюжетным временем — даже в случае бессюжетности лирического произведения. Время героя — точки отсчета времени от лица героя. Отметим, что в лирике часто совпадают время героя и автора. Историческое время противопоставим внеисторическому бытию (внеисторическое бытие может быть в свою очередь длительным, со сменой событий, временных точек, и вневременным, условно говоря, вечностью или, в других случаях, «нирваной»).

Многое в общем развитии временных аспектов в русской литературе XIX в. было предугадано Пушкиным. Он впервые включил личное, частное время героя в историческое время; сопоставил миг настоящего с прошедшим временем и вывел настоящее из прошедшего.

К будущему же Пушкин обратился, главным образом, в конце 1820-х годов, в связи с раздумьями о судьбе России и о своей собственной, личной судьбе. Возникает тревожная тема жизни («Брожу ли я вдоль улиц шумных...», элегия «Безумных лет угасшее веселье...»).

К 1836 г. Пушкин как будто находит выход: только приобщение к вечным, непреходящим ценностям, выработанным человечеством за долгие столетия, и собственноручное создание для людей новых непреходящих ценностей соединяют личное время с вечностью, дают личности духовное бессмертие; на эти темы написаны почти все стихотворения Пушкина 1836 г. «Мирская власть», «Из Пиндемонте», «Отцы пустынноики и жены непорочны...», «Когда за городом, задумчив, я брожу...», «Пора, мой друг, пора! Покоя сердце просит!..» и, наконец, знаменитый «Памятник».

литературы. Л., изд-во «Наука», 1967 (гл. IV, «Поэтика художественного времени»).

Приобщение к вечности дает смысл и краткой физической жизни, и — что особенно важно — дает возможность противопоставить свою жизнь историческому периоду, если последний не соответствует идеалам:

... в мой жестокий век восславил я свободу...

Век и мой, ибо я не могу уйти из него, и в то же время не мой, жестокий век, поэтому я своим свободолобием противостояю ему и даже — хотя бы духовно — ухожу от него: во многих стихотворениях 1836 г., особенно в отрывке «Из Пиндемонте», Пушкин подробно развил эту тему духовного и морального ухода, противопоставления себя веку.

Так создается диалектическая связь личного времени с историческим и с «надисторическим», т. е. с вечностью.

Лермонтов, развивая реалистические принципы Пушкина, тоже вписывал личное время героя в историю, но, сопоставляя настоящее с прошлым, не выводил первое из второго, а противопоставлял одно другому, подобно Грибоедовскому противопоставлению «века нынешнего» «веку минувшему». Но для Грибоедова «век нынешний» — это век героев 1812 г. и декабристов, а «минувший» — отжившая деспотическая эпоха Екатерины II и Павла; для Лермонтова же именно декабристский период — «век минувший», противостоящий жалкому, рабскому «нынешнему». В творчестве Лермонтова возник как бы исторический разрыв, «провал» между прошлым и настоящим.

Зато будущее Лермонтов выводил из настоящего как закономерность: вслед за плохим настоящим наступит еще более плохое будущее. Правда, у поэта прорывалось характерное для него романтическое стремление вопреки законам века *создавать* свою собственную судьбу (особенно ярко это запечатлено в стихотворении 1838 г. «Кинжал»), желание самолично освободиться из «тюрьмы» («Узник», «Сосед», «Соседка», 1837—1840).

«Тюрьма», заключенность в четырех стенах у Лермонтова носит пространственный характер, и герой разрывает эту пространственную ограниченность временным расширением, т. е. мечтами о будущем освобождении, сливаемыми с памятью о прекрасном прошлом.

Компенсация пространственной «тюрьмы» временной свободой может быть интересно сопоставлена со стихотворением Лермонтова «Прощай, немытая Россия...», которое в этом свете истолковывается, наоборот, как желание пространственным образом освободиться от страны, застывшей временно в рабстве и полицейщине.

В целом же будущее у Лермонтова — закономерное следствие настоящего, поэтому частые прогнозы поэта, как правило, носят мрачный, даже жуткий характер: «Предсказание» (1830), «Не смейся над моей пророческой тоскою...» (1837), «Гляжу на

будущность с боязнью» (1838), «Дума» (1838), «На буйном пиршестве задумчив он сидел...» (1839), «Мне грустно, потому что я тебя люблю...» (1840).

Единственным утешением для поэта остается возмездие, «божий суд» над злодеями («Смерть поэта») и пощажение невинных («Молитва», 1837). В противовес анархической свободе романтизма, допускающей в мечтах любой желаемый вариант будущего, «божий суд» оказывается закономерно необходимым, не допускающим вариативности, предполагающим лишь единственный результат: «И мысли и дела он знает наперед».

В последние годы жизни Лермонтов приходит к вечным темам, хотя они и не заняли у него такого прочного места, как у Пушкина: см. стихотворения «Когда волнуется желтеющая нива...» (1837), «Молитва» (1839), «Родина» (1841). И вслед за Пушкиным поэт удивительно свободно стремится слить личное время героя с вечностью в стихотворении «Выхожу один я на дорогу...» (1841). Но в отличие от Пушкина, диалектически и противопоставлявшего себя веку, и ощущавшего связь с ним, Лермонтов как бы рвет связи с историей:

Уж не жду от жизни ничего я,
И не жаль мне прошлого ничуть...

Из формулы «личность—история—вечность» поэт хочет исключить средний компонент... Здесь ярко проявляется лермонтовская энергия, максимализм, желание дойти до предела.

В середине XIX в., на повороте художественном этапе, Некрасов возвратит пушкинскую тройственность; см., например, предсмертное некрасовское четверостишие:

Скоро — приметы мои хороши! —
Скоро покину обитель печали:
Вечные спутники русской души —
Ненависть, страх — замолчали.

Более вечные, чем время жизни героя, эти черты оказываются все-таки историческими, отразившими определенные свойства русской истории, в свете же еще более крупных примет вечности эти черты должны отпасть как временные (ср. также конец поэмы «Мороз, Красный нос»).

Иным было представление о времени у Тютчева. Для Тютчева человеческая жизнь — миг; миг как интенсивный ступок и миг как дрящущее мгновенье; этот миг трагичен благодаря конечности человеческой жизни (тема кошца вообще существенна для Тютчева). Но в трагедийности мига есть и свое величие:

1

Мужайтесь, о други, боритесь прилежно,
Хоть бой и неравен, борьба безнадежна!
Над вами светила молчат в вышине,
Под вами могилы — молчат и оне.

Пусть в горнем Олимпе блаженствуют боги:
Бессмертье их чуждо труда и тревоги;
Тревога и труд лишь для смертных сердец...
Для них нет победы, для них есть конец.

2

Мужайтесь, боритесь, о храбрые друзья,
Как бой ни жесток, ни упорна борьба!
Над вами безмолвные звездные круги,
Под вами немые, глухие гроба.

Пустькай олимпийцы завистливым оком
Глядят на борьбу непреклонных сердец.
Кто, ратуя, пал, побежденный лишь роком,
Тот вырвал из рук их победный венец.

(«Два голоса», 1850?)

И если в раннем творчестве Тютчев, проникнутый пантеистическими настроениями, умолял силы природы, чтобы они приобщили человека к вечности:

Дай вкушать уничтоженья,
С миром дремлющим смешай!

(«Тени сизые смешались...»,
1836),

И жизни божеско-всемирной
Хотя на миг причастен будь!

(«Весна», 1838),—

то с 1850-х годов поэт расширяет миг до вечности, приобщает человека к богам: своей неустанной борьбой, трагизмом своего существования человек завоевывает право на олимпийский венец.

Начиная с «денисьевского» цикла Тютчев довольно часто создает стихотворения, в которых бытовая сторона жизни оказывается ограниченной историческим временем, т. е. становится мгновенной и конечной, а духовная сущность героя поднимается над бытом в «божественное», внеисторическое бытие («Она сидела на полу...», «Пламя рдеет, пламя пышет...»).

Однако сам факт сопоставления мига с вечностью, исторического времени с внеисторическим существованием создает структурность времени, включенность мига в более крупную структуру, расширяет временной диапазон, соотносит настоящее с прошлым.²

Характерно, что именно в «денисьевском» цикле у Тютчева появляются почти точные сроки, отделяющие событие от времени лирического рассказа о нем: «Год не прошел — спроси и

² Об этом соотношении см.: Б. О. Корман. Некрасов и Тютчев (заметки). В кн.: Некрасовский сборник, вып. III. М.—Л., Изд-во АН СССР, 1960, стр. 216—221.

сведая...» («О, как убийственно мы любим...», 1851); «Сегодня, друг, 15 лет минуло...» (1865). Происходит отдаление авторского времени от времени сюжетного.

В творчество поэта вторгается история, в его лирике появляются элементы историзма и подведения итогов отдельным этапам жизни; настоящее время, время повествования, оказывается следствием времени сюжетного («Весь день она лежала в забытьи...», 1864).

В дальнейшем, в связи с душевными потрясениями, после смерти Е. А. Денисьевой, у поэта усиливается сопротивление историческому времени, неумолимо отдаляющему лирического героя от яркой, драматической жизни вдвоем.

Тютчев и тогда, когда эта жизнь существовала, не торопил историю (в отличие от политической лирики, где поэт постоянно прогнозировал будущее), а, наоборот, жаждал продления мига, расширения его до вечности:

Помедли, помедли, вечерний день,
Продлись, продлись, очарованье.

(«Последняя любовь»,
начало 1850-х годов)

Теперь же поэт и подавно не заинтересован в историческом ходе времени, он даже желает как бы обращения вспять, постоянно обращается к прошлому, к воспоминаниям и, в противовес прежнему желанию подняться до «дремлющего мира», жаждет спуститься снова в мир интенсивности, мир динамизма:

О гослоди, дай жгучего страданья
И мертвенность души моей рассы... .

(«Есть и в моем
страдальческом застое...»,
1865)

Раньше поэт миг приобщал к вечности, теперь — вечность к мигу. И на новом этапе снова как бы сливается в едином миге прошлое и настоящее, сюжетное и авторское время (ср. позднее, 1870 г., стихотворение «К. В», обращенное, очевидно, к баронессе Крюденер).

Фета, в противоположность Тютчеву, не интересуется ни историческое, ни внесторическое время, не интересуется вообще временная протяженность, он берет момент в жизни героя и подробно его описывает. Лишь косвенно миг у Фета противопоставлен всем временным категориям: вечности, с одной стороны, длительности — с другой. В моментальности и фрагментарности заключается сходство субъективной лирики Фета и его аполлологических стихотворений при всем их внешнем отличии (на которое обычно прежде всего обращали внимание исследователи).

У Фета, подобно большинству субъективных романтиков, возникает апология настоящего времени, апология мгновения.

В этом отношении от фетовской лирики протягиваются нити к русской романтической лирике конца XIX—начала XX в. и к ранним М. Цветаевой и Б. Пастернаку (и даже частично к поздним) (ср. высказывание Пастернака: «Будущее — это худшая из всех абстракций. Будущее никогда не приходит, каким его ждешь. Не вернее ли сказать, что оно вообще никогда не приходит? Если ждешь А, а приходит Б, то можно ли сказать, что пришло то, чего ждал? Все, что реально существует, существует в рамках настоящего. Наше ощущение прошлого тоже дано нам в настоящем» — 1941 г.; запись А. К. Гладкова).³

Интересно, что уникальное прогнозирование будущего в фетовской «Диане»:

Я ждал, — она пойдет с колчаном и стрелами,
Молочной белизной мелькая меж древами,
Взирать на сонный Рим, на вечный славы град,
На желтоводный Тибр, на группы колонад,
На стогны длинные... —

заканчивается снятием предположения и возвратом к настоящему, противопоставлением настоящего неосуществившему прогнозу:

... По мрамор недвижимый
Белел передо мной красой неосуществимой.

Многие исследователи (например, Б. М. Эйхенбаум, П. П. Громов⁴) видят в творчестве Фета продолжение традиций Жуковского, и это, действительно, справедливо относительно фрагментарности, субъективного романтизма, мелодики стиха. Но во временном смысле между Жуковским и Фетом наблюдаются существенные различия. Жуковский часто стремится, аналогично Тютчеву, к расширению временного диапазона, к зыбкому соотношению прошлого и настоящего; ср. в стихотворении «Невыразимое» (1818):

Сие к далекому стремленье,
Сей миновавшего привет
(Как прилетевшее незашно дуновение
От луга родины, где был когда-то цвет
Святая молодость, где жило упование),
Сие, шепнувшее душе воспоминанье
О милом радостном и скорбном старине...

У Фета же выходы за рамки фрагмента уникальны, да если они и имеют место, например:

Когда мои мечты за гранью прошлых дней
Найдут тебя опять за дымкою туманной...

(1844), —

³ B. Jegorow. Kategoria czasu w poezji rosyjskiej połowy XIX wieku. «Slavia orientalis», 1968, № 1, str. 15.

⁴ Б. М. Эйхенбаум. Мелодика стиха. Пг., 1922, стр. 68; А. А. Фет. Стихотворения (малая серия «Библиотеки поэта»). М.—Л., 1963, стр. 50—51.

то воспоминание о прошлом нужно поэту лишь в качестве толчка для фрагмента, для описания чувств героя, переживавшихся тогда, «за дымкою туманной». Однако сам факт отделения времени повествования от сюжетного времени является первым признаком потенциальной возможности расшатывания мига, расширения времени даже в рамках фетовского метода.

В поздние годы, благодаря эволюции Фета (частично под влиянием общего развития русской поэзии), такое расшатывание привело к созданию стихотворений, где структурно сопоставлены прошлое и настоящее, где появляется ход, движение времени, появляется история, хотя эта история глубоко субъективна, ограничена героем и героиней:

Долго спились мне воли рыданий твоих, —
То был голос обиды, бессилия плач;
Долго, долго мне снился тот радостный миг,
Как тебя умолил я — несчастный палач.

Проходили года, мы умели любить,
Расцветала улыбка, грустила печаль;
Пропосились года, — и пришлось уходить:
Уносило меня в неизвестную даль.

Подала ты мне руку, спросила: «Идешь?»
Чуть в глазах я заметил две капельки слез;
Эти искры в глазах и холодную дрожь
Я в бессонные ночи навек перепес.

(1886)

В сложной и хаотической поэзии Ап. Григорьева можно найти чуть ли не все возможные виды поэтического времени: и историческое время, и внеисторическое время длящееся, и вневременное существование (своеобразную «нирвану»). Григорьев решает в своих стихотворениях проблемы прошлого, вехи-идеала, памяти — и проблемы будущего, предсказания, судьбы, «доли». Проблема времени у Григорьева, как и у Тютчева, присутствует постоянно.

Циклизация стихотворений (особенно цикл «Борьба») создает движение сюжета; подобно позднему Тютчеву у Григорьева появляются элементы историзма и время лирического героя как бы становится историческим временем. Особенно ярко путь к историческому времени проявился у Григорьева в поэме «Вверх по Волге» (1862), где, однако, он значительно ближе (по сравнению с Тютчевым) подошел к Некрасовскому методу; два временных плана поэмы, возможно, прямо заимствованы у Некрасова.

Стремление Некрасова к эпичности, к сюжету, к объективированию и типизации персонажей, естественно, приводило поэта к реалистическому вписыванию лирики в историческое время. Характерна при этом четкая историческая отделенность двух вре-

мен, когда стихотворение повествует о прошедшем («Когда из мрака заблужденья...», «Родина», «Еду ли ночью по улице темной...», «Я посетил твоё кладбище...», «Да, наша жизнь текла мятеско...» и др.); здесь нет никакой зыбкости, неясности; оба временных плана очень четко отграничены. Важно отметить также, что при прогнозировании будущего поэт не обращается к богу, к судьбе. Будущее для него, впрочем, лишено многопутья, вариативности; на основании прошлого и настоящего поэт как бы точно знает, что будет потом («Тройка», «Маша», «Свадьба», «Школьник»). С этим связано чрезвычайно частое употребление повелительного склонения в стихотворениях Некрасова: императив возможен при полной уверенности именно в таком направлении жизни, истории, а не в каких-либо других. Неуверенность в будущем исключительна у Некрасова (ср. концовку стихотворения «Размышление у парадного подъезда»). Указанными особенностями Некрасов резко отличен от поэтов-романтиков его эпохи.

Введение в текст одного стихотворения двух разных, непохожих друг на друга личностей (часто эти личности не тождественны и автору, как, например, в стихотворении «Поэт и Гражданин») приводит к появлению двух личных времен: каждый персонаж живет в своем времени, которое лишь частично соприкасается с временным ходом второго персонажа. Так, в упомянутом стихотворении, несмотря на то что диалог разворачивается автором в настоящем времени и стихотворение начинается, как драма, с ремарки «Гражданин (*входит*)», Поэт весь обращен в прошлое; размышляя и рассказывая о своей предшествующей деятельности, об истоках современного своего состояния, он весь в нерешительности и в колебаниях; даже о прошлом, об уже совершившемся он не дает однозначного ответа:

О Муза, гостью случайной
Являлась ты душе моей?
Иль песен дар необычайный
Судьба предназначала ей?
Увы! кто знает?

А Гражданин устремлен в будущее; он не углубляется в прошлое и повествует о настоящем с точки зрения будущего; он категоричен и императивен в своем обращении к Поэту. Гражданин и Поэт сосуществуют в настоящем моменте, но устремлены в разные стороны, в разные времена.

Некрасов свою память о прошлом и устремленность к будущему как бы разделяет между двумя персонажами. Введение в текст стихотворения двух равноправных личных времен, связанных с историческим временем, является совершенно новым явлением для русской поэзии (да, кажется, и вообще для мировой поэзии).

Некрасов стал также радикальным новатором, включив в одно стихотворение два времени одного героя, постоянно чередующихся, перебивающих друг друга (такое смешение и перебивание двух времен одного героя станет характерной чертой литературы XX в.). Чрезвычайный интерес в этом отношении представляет стихотворение «На Волге» (1860), целиком построенное на перебивах двух времен: настоящего, когда герой (Валежников) попадает в родные места, и прошедшего, когда он вспоминает о проведенных здесь детстве и юности.

2
сп В стихотворении четыре небольших части. Первая начинается с современности, затем идет рассказ о детстве, затем поэт возвращает героя к современности; концовка части синтезирует оба времени романтическим обращением современного героя к своей юности.

Вторая часть почти полностью посвящена повествованию о детстве, лишь в конце неожиданно герой переносится в современность.

Третья часть, наоборот, подробно рассказывает о наблюдениях на Волге современного героя (правда, они постоянно сопоставляются с прошлым); затем, в связи с появлением бурлаков, герой переносится в детство; следует подробный рассказ о прошлом,⁵ особенно о встрече с бурлаками, причем повествователь несколько раз меняет временную позицию: вначале он из современности возвращается в прошлое, и, естественно, повествование ведется в прошедшем времени; затем говорит о детстве героя с точки зрения тогдашнего времени, появляется настоящее время, адекватно передающее многократность действия; затем, описывая встречу с бурлаками, повествователь отделяет время рассказа от самого события по крайней мере суточным интервалом, ибо в дальнейшем рассказе о следующем утре снова появляется настоящее время; но вслед за этим, хотя продолжается повествование о том же утре, появляется прошедшее время (т. е. автор снова возвращает героя в современность и судит от его имени о прошлом с точки зрения современности).

Четвертая часть начинается с настоящего, с рассказа о современном бурлаке, потом поэт возвращается к предшествующим поколениям бурлаков, сопоставляя судьбы людей этой профессии, и в заключение обращается к будущему, весьма

⁵ Любопытен при этом замечательный спектр чуть ли не всех возможных в русском языке грамматических временных форм (курсив мой, — Б. Е.):

Я *убегал* к родной реке.
Иду на помощь к рыбакам,
Катаюсь с ними в челноке,
Брожу с ружьем по островам.
То, как играющий зверек,
С высокой кручи на песок

Скачусь, то берегом реки
Бегу, бросая камешки...
Тогда я думать был готов,
Что не *уйду* я никогда
С песчаных этих берегов.
И не *ушел* бы никуда...

пессимистически прогнозируя возможности современного бурлака изменить свою судьбу.

Стихотворение Некрасова было настолько необычным, новаторским, что даже такой тонкий ценитель поэзии, как Ап. Григорьев, игнорировал при разборе содержания (в статье «Стихотворения Н. Некрасова») перебивы двух временных планов и спутал впечатления мальчика и взрослого человека, приписав ребенку наблюдения над расшивой (эпизод с погоней и поцелуем приказчика и его подруги) и отрывок «В каких-то розовых мечтах...»: и то и другое в тексте дается от лица взрослого героя, наблюдающего за Волгой в современности, в настоящем времени.⁶

И тем не менее в своем творчестве 1860-х годов Григорьев явно заимствовал у Некрасова прием перебивов двух равноправных времен героя, при этом в поэме, даже по заглавию и теме связанной со стихотворением «На Волге».

Эта поэма, «Вверх по Волге», с подзаголовком «Дневник без начала и без конца. (Из «Одиссеи о последнем романтике»)» (1862), состоит из восьми небольших глав, каждая из которых построена по сходному с некрасовским стихотворением принципу, который в общих чертах можно свести к схеме «настоящее—прошлое—настоящее—ближайшее будущее».

Первая глава начинается с настоящего, современного размышления поэта о судьбе героини. Первые две строфы посвящены причинам разрыва, в следующих трех автор обращается к далекому прошлому — к причинам, заставившим героиню оказаться в числе «падших» женщин. В шестой и седьмой строфах он рассказывает о первом знакомстве героя и героини, восьмая снова возвращает нас к современности, к терзаниям героя, находящегося в настоящий момент в Самаре. В девятой строфе автор обращается к богу с деиздератами:

Смотрю на небо: нет ответа!
Владыко боже! дай ответ!
Скажи мне: прав я был или нет?
Покоя дай мне, мира, света!

Григорьев требует от бога санкционирования прошлого и определенных «подпошений» в будущем. Но ввиду отсутствия ответа в десятой строфе поэт без помощи бога сам устраивает свое будущее:

Вина, вина! Оно одно,
Лияя древний дар — вино,
Волшебья сердца успокоит.

Обращаем внимание на торжественную тональность этого выбора.

⁶ См.: Ап. Григорьев. Литературная критика. М., 1967, стр. 481—482.

Вторая глава начинается с немедленного перехода от современности к прошлому: поэт рассказывает о детстве и юности героини (6 строф), две следующие строфы посвящены воспоминаниям о совместной жизни, затем следует возврат к современности, к Самаре; Волга на время поднимает поэта над бытом:

И над великою рекою
Свежею, крепку я душою.

Но ненадолго: промелькнувший облик «самарянки» папомнил героиню, вновь геросем овладевает тоска, ревность, ярость — и заключение главы звучит сокращенным вариантом первой. Поэт вызывает к богу, уже не прося мира и света:

... Боже!
Скорей забвения, вновь вина...

Третья глава начинается с настоящего времени, точнее с недавнего прошлого («Писал недавно мне один...»), затем следует экскурс на несколько лет назад, в обстановку Венеции 1858 г.; описывается влюбленность поэта, предшествовавшая последней страсти, предшествовавшая встрече с последней героиней; отсюда естествен переход к этой героине; затем следует возврат к современности, к пребыванию героя в Нижнем Новгороде, а от современности — слова скачок в дальнейшее прошлое, в сороковые годы — и оттуда в Нижний Новгород; последние две строки третьей главы напоминают концовки первой и второй, правда уже без упоминания бога:

Вина, вина! Хоть яд оно,
Лияя древний дар — вино!..

Четвертая глава от современности переводит разговор к оренбургскому периоду жизни героя и героини и заканчивается самым отчаянным возгласом:

... Вина!
И до бесчувствия напиться!

Пятая глава построена на лихорадочных сменах времен в прошлом (точка отсчета — в начальном периоде совместной жизни героя и героини, затем следуют переходы в предшествующий период — «прошлое в прошлом» — и снова возврат в «прошлое — настоящее») и заканчивается современностью. Концовка главы неожиданна; впервые о вине нет речи, поэт идет на Волгу, ожидает — по-некрасовски — бурлаков; бурлаки не появляются, но великая река вдохновляет поэта и глава заканчивается рассуждением о пантеизме.

Шестая глава построена по известной уже схеме «настоящее — прошлое — настоящее» с традиционной концовкой:

... Вина, вина!
Эх! жить порою больно, гадко!

Седьмая глава, подобно пятой, выдержана в высокой торжественной тональности: у гроба Минина поэт стремится подняться над мелочами быта и лихорадкой чувств, отвергает не только житейскую суету, но и героиню, как опутанную суетой и дразнами, неотделимую от них. Глава заканчивается словами:

Еще я жив, коль сохранил
Я жажду жизни, жажду бога!

Восьмая глава, заключительная, снова возвращает нас к традиционной схеме. Герой не устоял, с высоты современности он бросается в пошлую тину прошлого и возвращается в настоящее время измученный и разбитый, в ожидании скорой смерти, желая для героини помощи со стороны своих друзей, а для себя:

Однако знобка... Сердца боли
Как будто стихли... Водки, что ли?

Поэт настолько разбит, что даже забывает о поэтическом обрамлении («вино», «дар Лизы») и называет вещь своим прямым именем. Водка победила Волгу.

Иди за Некрасовым в приеме перебива времени, Григорьев, разумеется, резко отличается от предшественника самой сущностью понимания этих времен и смысла их соотносительности.

Некрасов вписывает личные времена героя в исторический поток, в историю России, в историю народа. И так как по большому счету для него история прогрессивна, то даже пессимистический вывод о печальном уделе современных бурлаков не окрашивает пессимистическим светом все стихотворение: наоборот, все оно пропизано нравственным отрицанием рабства, нравственной несовместимостью рабства и вольной реки; на этом основании возникает горячая вера в его уничтожение.

А для Григорьева времена соотносятся как равноценно трагические этапы (причем этапы личной судьбы; история России — не выход из личной судьбы, а вход в нее: у гроба Минина герой смог лишь на время подняться над раздробленной, измельченной современной жизнью). Здесь нет направленности хода времени. Трагедия была в прошлом, крайне драматично настоящее, никаких перспектив не видно в будущем. И перебивы времен лишь усиливают хаотичность, калейдоскопичность жизни. Григорьев остался чужд некрасовскому представлению о ходе истории по пути к совершенству и гармонизации человеческого общества вообще и личности в частности.

Дальнейшее развитие русской поэзии показало, что оба рассмотренных принципа (условно говоря, «некрасовский» и «григорьевский») нашли своих последователей.

РИТМ ХУДОЖЕСТВЕННОЙ ПРОЗЫ

«Всякое искусство, достигшее своих пределов, должно подать руку другому — родному».

Р. Вагнер

В исследованиях ритма художественной прозы создалась ситуация по меньшей мере парадоксальная. До недавнего времени решение этой проблемы оставалось главным образом в пределах аналогий со стихотворными размерами или в области стилистических методов анализа. В одном случае невольному отрицанию была подвергнута идея целостности художественной системы, ее внутренней организации, чуждой ритмической упорядоченности стихотворных форм; в другом доминирующим мотивом стал анализ свойств языкового материала (фраз, периодов, различного рода синтаксических конструкций, словесных повторов и т. д.) без сколько-нибудь прочной связи со специфической эстетической организацией содержания.

Комплексное изучение творчества, стимулируя поиски в смежных областях научного знания, дает возможность наметить иные пути исследования этой сложнейшей проблемы. Ритм художественной прозы, по-видимому, должен рассматриваться с точки зрения одной из главных своих функций, — как важнейший фактор формообразования, способствующий возникновению законченной, строго упорядоченной, замкнутой системы.¹ Другой аспект изучения лежит исключительно в сфере искусствознания и связан с необходимостью исследования свойств и функций ритма как одного из средств выражения эстетических идей и эстетических эмоций.

Ритм в таком истолковании есть ритм в широком смысле, т. е. понятие, которое находит себе разнообразное применение в различных областях современного искусствознания (в анализе архитектуры, живописи, музыки, скульптуры, хореографии и т. д.).

Речь, таким образом, идет о методологии, приемах и принципах исследования таких эстетических явлений, которые как бы «синтезируют» в себе возможности различных видов искусств.

1

«Проза пастроепий», или «музыкальная проза», — одна из загадок словесного творчества, решение которой, несомненно,

¹ Эта проблема, которой интенсивно занимаются психология, естественнонаучные и некоторые из искусствоведческих дисциплин, все еще слабо разработана в поэтике, теории литературы, в конкретных литературоведческих исследованиях.

лежит в области пересечения путей искусствознания и литературоведения.

Прежде всего при этом возникает мысль о А. П. Чехове, художнике тончайших душевных движений, о мастере, который обладал способностью совмещать, кажется, несовместимое: пластику, рельефность объективного изображения жизни и стихию эстетических эмоций, подвластную музыке, — чувств неясных, смутных, не передаваемых в точном слове, но действующих на нас неотразимо. С точки зрения литературных «форм» в произведениях Чехова много загадочного, странного, такого, что оставляет впечатление каких-то зашифрованных повторяющихся символов; с точки же зрения музыкальных форм здесь все оправдано и необходимо, но не перенесено автором насильственно на почву иного искусства, а естественно вытекает из свойств его художественного мышления, его «музыкального» гения.

Вот почему такой интерес с позиции комплексного изучения творчества приобретают наблюдения над чеховской прозой, которые мы находим у одного из крупнейших композиторов современности Д. Д. Шостаковича, тем более что они вырастают именно из идеи всеобщности эстетических законов, роднящих различные виды искусства между собой.

Шостакович обращает внимание на то, что особенно близко ему, музыканту. «Многие чеховские произведения, — пишет он, — исключительно музыкальны по своему построению». И тут же добавляет: «Повесть Чехова „Черный монах“ я воспринимаю как вещь, построенную в сонатной форме».²

Что же собой представляет сонатная форма? Каково содержание этого понятия?

Прежде всего произведение, написанное в сонатной форме (в форме сонатного *аллегро*), строится на основе контрастного противопоставления, противоположения, как говорят музыканты, двух различных тем или тематических групп — так называемых главной и побочной партий. Из столкновения двух различных эмоционально-образных потоков и рождается особенно интенсивное развитие, изобилующее драматическими коллизиями. Другая отличительная черта сонатного *аллегро* — трехчастность построения. Оно состоит из экспозиции — изложения двух кон-

² Дм. Шостакович. Самый близкий! «Литературная газета», 1960, 28 января. — Д. Шостакович не раз возвращался к своей мысли об «одном из самых музыкальных, по его словам, произведений русской литературы». В 1943 г., вспоминая «Черного монаха», он говорил, что повесть написана «почти как соната» (см.: Д. Шостакович. Мысли о Чайковском. «Литература и искусство», 1943, 7 ноября). В книге А. Дермана о Чехове встречаем утверждение (без указания, однако, на источник): «Д. Шостакович, например, находит, что „Черный монах“ композиционно построен как симфония» (см.: А. Дерман. О мастерстве Чехова. М., изд-во «Советский писатель», 1959, стр. 117).

трастирующих музыкальных образов, разработки — развития материала экспозиции, преобразования ранее изложенных тем, и репризы — повторения материала экспозиции, варьированного или оставшегося прежним.³ Причем особенно важно то, что экспозиция и реприза — крайние части сонатного *allegro* — характеризуются близким (порой тождественным) структурным планом. Как правило, структура экспозиции и репризы такова: главная, связующая, побочная, заключительная партии. По сути дела столь четкая структурная соотношенность экспозиции и репризы есть не что иное, как ритмическая упорядоченность.

Чехов отлично чувствовал природу этой формы. Демонстрация приемов, благодаря которым писатель достигал такого яркого эстетического эффекта, потребовала бы весьма обширного текстового материала и комментария, для которого были бы явно узки рамки настоящей статьи.⁴ Поэтому ограничусь общим выводом, легко, впрочем, поддающимся проверке, а именно указанием на то, что структура чеховских повелл, действительно, очень часто несет в себе ярко выраженные черты сонатности. Утверждение в экспозиции двух контрастирующих эмоционально-образных потоков; их дальнейшее «сквозное» развитие, сложные внутренние преобразования и взаимодействия (разработка); наконец, слияние в репризе в одном эмоциональном строе прежде резко противопоставляемых тем (реприза всегда у Чехова — новый синтез и высший итог всего развития) — вот типологические особенности структурного плана его повелл.

Обращу внимание еще на одну очень важную с точки зрения ритма всей структуры особенность чеховской повеллы — на ее характерное заключение, своего рода «послесловие» (соответствующее функциям коды в сонатной форме).⁵

Вслед за драматической или трагедийной ситуацией вновь появляется, как и в начале повествования, будничныи, спокойныи, сдержанныи тон;⁶ в сжатой форме концентрируются идея рассказа, основной конфликт, противоречие, дающие движение

³ Подробнее о сонатной форме см.: И. В. Способин. Музыкальная форма. М., изд-во «Музыка», 1967; Е. Месснер. Основы композиции. М., изд-во «Музыка», 1968. Ср также: Н. Petri. Literatur und Musik. Form- und Strukturparallelen. Göttingen, 1964; M. Schuster. Tibullstudien. Wien, 1930.

⁴ См.: П. М. Фортунатов. Музыкальность чеховской прозы. (Опыт анализа формы). «Филологические науки», 1971, № 3.

⁵ Среди терминов литературоведения аналогичного нет. Термин «концовка» имеет в виду исключительно сюжетно-фабульную организацию прозаического произведения (см.: Б. Томашевский. Теория литературы. Поэтика. Л., Госиздат, 1925); за термином «финал» стоит недостаточно строго разработанное литературоведческое понятие.

⁶ Контраст этот в качестве типологической черты повелл Чехова отмечен А. Дерманом и определен им как прием «внезапного переключения тональности стиля» (см.: А. Дерман. Ук. соч., стр. 124).

всей этой художественной системе⁷ (например, «Архирей», «Черный монах», «Дом с мезошипом», «Невеста», «Скрипка Ротшильда» и др.). Восприятие крайних частей формы, таким образом, как бы откладывается по обе стороны воображаемой оси симметрии. Заключение обращено к началу повествования (к экспозиции) и не только структурно (реприза), но, как видим, и типологично «отражает» его в себе. Тем самым и всей форме придается строгая ритмическая уравновешенность, соразмерность.⁸ Начальную и конечную части структуры чеховской повеллы можно было бы унодобить с этой точки зрения стройной колоннаде, развертывающейся по обе стороны от определенного, тоже структурно завершеногo, замкнутого в себе построения (средней части общего художественного единства), если бы не одно обстоятельство: элементы, составляющие ее, лишены статики, они движутся, нередко меняют свой ритмический рисунок, и это, добавим, при сложнейших трансформациях тематического материала, подвергаемого интенсивной разработке.

Такого рода художественная система, несомненно, способна существовать только благодаря активнейшей деятельности восприимчивого сознания, которое производит «коррекцию» ее элементов в процессе восприятия, соотносит их между собой и с общим художественным целым.

2

В свою очередь крупные части формы неизбежно распадаются на «составляющие», которые тоже имеют свою внутреннюю организацию и представляют собой периодически повторяющиеся однородные структурные образования, т. е. в той же мере, что и общее целое, являются носителями художественного ритма.

⁷ В этой особенности структурных построений, по-видимому, скрыта одна из тайн чеховских финалов (см.: А. Горнфельд. Чеховские финалы. «Красная новь», 1939, № 8—9; Б. С. Мейлах. Талант писателя и процессы творчества. Л., изд-во «Советский писатель», 1969; А. П. Чудаков. Поэтика Чехова. М., изд-во «Наука», 1971). Герои могут оказаться брошенными на перепутье, сюжет прерванным на полупhrазе, а между тем структура замкнута, завершена и весь рассказ оставляет впечатление безупречной законченности и целостности.

⁸ Давно отмеченная исследователями Чехова и остававшаяся необъясненной загадочная триадичность в построении его фраз есть, по-видимому, не что иное, как выражение этого общего закона ритма структуры чеховской повеллы как единого художественного целого. Особенно интересные в этом отношении анализы П. Биццлли в его содержательной работе о творчестве Чехова, где структура фразы рассматривается как выражение диалектики саморазвития, самодвижения заключенного в ней содержания по типу гегелевской триады (см.: П. Биццлли. Творчество Чехова. Опыт стилистического анализа. «Годишник на университетa св. Климентъ Охридски». Историко-филологический факультет. Т. XXXVIII. 6. София, 1942, стр. 56).

Приведу один пример, характерный в этом отношении. Во второй, пятой и девятой главах повеллы «Черный монах» появляется образ «ожившей легенды», таинственного и страшного собеседника Коврина, образ Черного монаха. Описание его, выдержанное в одних и тех же чертах, встречается в разных эпизодах действия трижды.

Какая странная расточительность в кратких и без того пределах повеллистического повествования!

Глава II

На горизонте, точно вихрь или смерч, поднимался от земли до неба высокий черный столб. Коптуры у него были неясны, но в первое же мгновение можно было понять, что он не стоял на месте, а двигался с страшною быстротой, двигался именно сюда, прямо на Коврина, и чем ближе он подвигался, тем становился все меньше и яснее. Коврин бросился в сторону, в рожь, чтобы дать ему дорогу, и едва успел это сделать...

Монах в черной одежде, с седою головой и черными бровями, скрестив на груди руки, пронесся мимо... Босые ноги его не касались земли. Уже пронесся сажени на три, он оглянулся на Коврина, кивнул головой и улыбнулся ему ласково и в то же время лукаво. Но какое бледное, страшно бледное, худое лицо! Опять начиная расти, он пролетел через реку, неслышно ударился о глинистый берег и сосны и, пройдя сквозь них, исчез как дым.⁹

Глава V

...из-за сосны, как раз напротив, вышел неслышно, без малейшего шороха, человек среднего роста с непокрытою седою головой, весь в темном и босой, похожий на нищего, и на его бледном, точно мертвом лице резко выделялись черные брови. Приветливо кивая головой, этот нищий или странник беспшумно подошел к скамье и сел, и Коврин узнал в нем черного монаха. Минуту оба смотрели друг на друга — Коврин с изумлением, а монах ласково и, как и тогда, немножко лукаво, с выражением себе на уме (297).

Глава IX

Черный высокий столб, похожий на вихрь или смерч, показался на том берегу бухты. Он с страшною быстротой двигался через бухту по направлению к гостинице, становясь все меньше и темнее, и Коврин едва успел посторониться, чтобы дать дорогу... Монах с непокрытою седою головой и с черными бровями, босой, скрестивши на груди руки, пронесся мимо и остановился среди комнат.

— Отчего ты не поверил мне? — спросил он с укоризной, глядя ласково на Коврина... (313—314).

Не выполняя, строго говоря, функций литературного портрета, эти повторяющиеся эпизоды являют собой пример кольце-

⁹ А. П. Чехов. Собр. соч. в 12-ти томах, т. VII. М., ГИХЛ, 1956, стр. 290. В дальнейшем при цитировании этой повеллы страницы указываются в тексте статьи в скобках.

вой симметрии, характерной для лирических стихотворений и несущей в себе нередко огромную силу эстетического воздействия на читателя.¹⁰ Вместе с тем наблюдаемая нами структура обнаруживает в себе важнейший принцип построения музыкальной формы — репризность, т. е. повторение сходного тематического материала после проведения какого-то иного, либо основанного на прежней теме, как в случае, который оказывается перед нами, либо возникающего вновь после какой-то новой темы. Эффект впечатления, переживаемого нами, следует искать именно в неслучайном характере связей и отношений художественных элементов между собой.¹¹

Нетрудно заметить и другое (в особенности благодаря среднему контрастирующему эпизоду), а именно то, что тема Черного монаха во всех трех случаях имеет один и тот же строгий структурный план: 1) появление Черного монаха; 2) описание его внешности; 3) его улыбка, взгляд, обращенные к Коврину.

Таким образом, принцип повторяющихся однородных структур лежит в основе ритмической организации и отдельных художественных ячеек, и более обширных массивов, «блоков» повествования — крупных частей формы прозаического произведения.¹²

Однако в таких анализах, преследующих цель уловить внутренний порядок, закономерности в организации аналогичных структур, исчезает или во всяком случае уходит на второй план важнейшее свойство ритма — его динамика, подвижность, «предрасположенность» к различного рода модификациям и изменениям. Ритм не есть холодная, «механическая» уравновешенность, с бесстрастностью (и бесцельностью) метронома отсчитывающая оперделенные доли художественного времени. По остроумному замечанию И. В. Сносина, по канве метра вышивается причудливый, но вместе с тем четкий узор ритма.

Это изменение ритма в направлении все более усиливающейся интенсивности движения могло обратить на себя внимание и в только что рассмотренном примере: описания Черного

¹⁰ См.: В. Жирмунский. Композиция лирических стихотворений. Пг., Онеиз, 1924.

¹¹ К сожалению, в литературоведческих анализах кольцевая симметрия превращается нередко в какую-то угловатую застывшую схему, где исследователи интересуют лишь конечные точки «колец»; подлинная же жизнь поэтической формы, рассматриваемой в процессе ее становления, развития в сознании воспринимающего, рассматриваемой как внутреннее единство, взаимообусловленность всех частей, составляющих эстетическое целое, остается где-то за пределами этих анализов.

¹² Ф.-В. Шеллинг, давая наиболее общее определение ритму как периодическому членению однородного, предпочитает обращаться, однако, к драматическому роду словесного творчества, к трагедиям Софокла и Шекспира, минуя прозу (см. Ф.-В. Шеллинг. Философия искусства. М., изд-во «Мысль», 1966, стр. 196, 205).

монаха становятся все более компактными, сжатыми, хотя общий контур ритмического рисунка по существу не меняется.

Сдвиги в близких ритмических образованиях становятся еще заметнее в более крупных ритмических структурах. Целесообразнее было бы это подтвердить на том же примере; только ритмическая конструкция будет более усложнена: к прежнему элементу добавится новый.

Во второй главе, предвывая тему Черного монаха, впервые появляется эпизод музицирования в усадьбе Песоцких: звучат музыка и слова «Серенады» Брага, которые действуют на Коврина, находящегося в странном болезненном состоянии, как-то особенно возбуждающе. Отныне этот эпизод становится своеобразным «вестником» темы Черного монаха, повторяясь в пятой и девятой главах и вводя собой драматически звучащую тему сумасшествия Коврина.¹³ Но если во второй главе эпизод с «Серенадой» Брага отделен от фрагмента, описывающего появление Черного монаха, достаточно развернутым пространством повествования, то в пятой главе оба эпизода сближены, даются в непосредственном соприкосовании, следуют один за другим. Девятая глава повторяет этот уже несколько изменившийся ритмический рисунок по пятой главе; в то же время аналогичный по эмоциональному строю тематический материал как бы создает «арку», переброшенную ко второй главе. Таким образом мы получаем возможность ощутить динамику нарастающего движения ритма. Обратимся к чеховскому тексту.

Глава II

Однажды после вечернего чая он сидел на балконе и читал. В гостиной в это время Тania — soprano, одна из барышень — контраalto и молодой человек на скрипке разучивали известную серенаду Брага. Коврин вслушивался в слова — они были русские — и никак не мог понять их смысла. Наконец, оставив книгу и вслушавшись внимательно, он понял: девушка, большая воображением, слышала ночью в саду какие-то таинственные звуки, до такой степени прекрасные и странные, что должна была признать их гармонией священной, которая нам, смертным, непонятна и поэтому обратно улетает в небеса (288).

¹³ Уместным было бы вспомнить, что в основу этих двух эпизодов (серенады Брага и сцены появления Черного монаха), несущих значительную эмоциональную нагрузку, положены пережитые автором впечатления, сильные и яркие. «Серенада» Брага входила в число любимых вещей писателя и часто исполнялась в доме Чеховых. Сейчас «Серенада» Брага, некогда очень популярная, сохранилась в памяти немногих людей старшего поколения. В недавнем фильме о Чехове, «Сюжет для небольшого рассказа», она введена композитором Р. Щедриным в музыкальную ткань киноповествования. Об образе Черного монаха Чехов писал А. С. Суворину 25 января 1894 г.: «Монах же, несущийся через поле, приснился мне, и я, проснувшись утром, рассказал о нем Миме» (см.: А. П. Чехов. Собр. соч. в 12-ти томах, т. XII. М., ГИХЛ, 1957, стр. 46; ср. воспоминания брата Чехова М. П. Чехова «Вокруг Чехова». М., изд-во «Academia», 1933).

Глава V

Когда вечерние тени стали ложиться в саду, неясно послышались звуки скрипки, поющие голоса, и это напомнило ему про черного монаха... Едва он вспомнил легенду и нарисовал в своем воображении то темное привидение, которое видел на ржаном поле, как из-за сосны, как раз напротив, вышел неслышно, без малейшего шороха, человек... (297).

Глава IX

Вдруг в нижнем этаже под балконом заиграла скрипка и запели два певчих японских голоса. Это было что-то знакомое. В романсе, который пели внизу, говорилось о какой-то девушке, большой воображением, которая слышала ночью в саду таинственные звуки и решила, что это гармония священная, нам, смертным, непонятная... У Коврина захватило дыхание, и сердце сжалось от грусти, и чудесная, сладкая радость, о которой он давно уже забыл, задрожала в его груди.

Черный высокий столб, похожий на вихрь или смерч... (313).

Ритм становится более напряженным, интенсивным, эпизоды сдвинуты вплотную. И эта сжатость, напряженность ритмической структуры способствует воплощению максимума экспрессии в заключительной стадии движения всей художественной системы.¹⁴ Отдельный элемент (в нашем случае ритмическая конструкция) подчиняется идее целого и служит ее выражению. Это черта подлинного художественного совершенства.

3

Структура чеховской прозы — структура внеязыковая по своей природе. В ней дают себя знать черты, свойственные системам, несводимым к коммуникативной или изобразительной функциям, т. е. системам, как говорили некогда, «чистых искусств», например музыки или архитектуры. Поэтому проза Чехова в самих построениях своих, отчетливых с формальной точки зрения, выражает прежде всего поэтическое содержание.¹⁵ В своеобразии ее композиционной структуры, в ее архитектонике, в строгой ритмической организации, несомненно, есть многое, что сближает между собой различные виды искусства.

¹⁴ Не безразличны, несомненно, по отношению к общей ритмической организации произведения характерные начала чеховских повелл. Как правило, они возникают перед нами в подчеркнуто сухих, сдержанных тонах. Это обычно краткое сообщение, скорее даже не описание, а какой-то бесстрастная и беглая информация о событиях, укладывающаяся в одну-две фразы, лишённые каких бы то ни было эмоциональных красок. По сути же дела это прием, тающий в себе огромную силу выразительности. Создается впечатление стремительного, все нарастающего в своем движении развития, тем более остро воспринимаемого нами, что возникает это движение из таких «нейтральных» начал.

¹⁵ Об этом в несколько иной связи см.: Ю. М. Лотман. О разграничении лингвистического и литературоведческого понятия структуры. «Вопросы языкознания», 1963, № 3.

И по-видимому, догадка романтиков о единой почве эстетических законов, на которой вырастают разные искусства со своей неповторимой спецификой, получит со временем свое конкретное обоснование. «Звенья чистой поэзии (если воспользоваться прекрасным высказыванием Б. А. Ларина), облагороженной, музыкальной, напряженно-выразительной речи»,¹⁶ открываемые в драмах Чехова, есть неотъемлемое свойство и его прозы. Причем не просто «звенья», но вся система, весь строй произведения близки природе музыкальных композиций.

В таких случаях речь может идти уже об ином проявлении ритма структуры, чем порядок и симметрия отдельных элементов, ее образующих, — о динамическом развертывании художественного произведения, о сменяющихся друг друга подъемах и спадах **напряжения**, о «волнообразном» движении художественной системы. Это не мгновенные всплески драматизма, мощные кульминационные взрывы, между которыми лежат полосы затишья, «накапливания» энергии, как у Ф. М. Достоевского. Это именно волнообразное движение, лишенное нервных ритмов, гармонически уравловешенное, соразмерное, где отдельные подъемы и спады напряжения объединяются общей волной развития.

Проиллюстрирую это положение на примере средней части структуры (разработки) «Черного монаха». Во второй главе после короткого спада со все нарастающей силой развертывается и наконец стремительно врывается в повествование тема Черного монаха.

Коврин тяжело, опасно болен. Он сходит с ума. Сдержанный тон первой фразы вступления, знакомящего нас с героем, приобретает по мере развития действия огромную силу драматизма.

Следующая, третья, глава околпачетливо утверждает тему сумасшествия Коврина. Ожившая легенда, «оптическая несообразность», ставшая явью, сначала удивила его; потом приходит страх при мысли, что он болен и галлюцинации не случайны. Несчастье произошло, но в состоянии, которое испытывает Коврин, уже нет для него ничего пугающего, неестественного, гнетущего. Напротив, он чувствует неожиданный прилив сил, непонятную, трудно сдерживаемую радость. Коврин засыпает успокоенный, примиренный с совершившимся.

Одна волна, первая волна развития (главы вторая и третья) в рамках разработки завершена. Возникает новое движение.

¹⁶ См. посмертно опубликованную статью Б. А. Ларина «„Чайка“ Чехова. Стилистический этюд. Новаторство и традиции» (в кн.: Исследования по эстетике слова и стилистике художественной литературы. Л., Изд-во Ленинградского университета, 1964, стр. 13). Своеобразным наброском к этой статье послужили тезисы доклада Б. А. Ларина «„Чайка“ Чехова (опыт характеристики стиля)», где пьеса рассматривалась как двойная fuga (см.: Межвузовская конференция по исторической лексикологии, лексикографии и языку писателя. 27 сентября—6 октября 1961 г. Тезисы докладов. Л., 1961).

укладываясь в пределы четвертой и пятой глав. Структурно они повторяют особенности строения предшествующей части разработки (второй и третьей глав) с той, однако, существенной разницей, что смена тематического материала здесь оказывается иной и превалирует теперь уже не тема Черного монаха, а материал побочной партии — лирическая тема любви Тани и Коврина.

Попробуем мысленно представить себе структурный план этих двух следующих одна за другой волн развития. Прежде всего обратим внимание на то обстоятельство, что момент смены глав в той и другой структуре (переход от второй к третьей и от четвертой к пятой главам) представляет собой несомненное тематическое единство: в каждой новой главе мы как бы возвращаемся к содержанию предшествующей, все пережитое, испытанное вновь воссоздается в памяти, вновь вызывается к жизни и благодаря созвучию ситуаций как бы переливается в новую главу. Тем самым уравниваются и ее собственные пропорции: слишком лаконичные вступления в третьей и пятой главах получают «подкрепление» в содержании предшествующих глав. И потому эти вступления соотносятся с контрастирующими с ними по тематическому материалу средними частями в той и другой главе (главы третья и пятая выдержаны в трехчастной форме) как нечто вполне соразмерное и в достаточной мере полно высказанное.

Смена основного тематического материала, соответствующего главной и побочной партиям (обозначим их: гл. п. и п. п.), во второй—третьей и четвертой—пятой главах повести такова:

Глава II

Тема Черного монаха (гл. п.).

Глава III

Раздумья Коврина о Черном монахе (гл. п.) — Развитие темы отношений Тани и Коврина (п. п.) — Возвращение Коврина к мысли о Черном монахе (гл. п.) и новое направление этих мыслей.

Глава IV

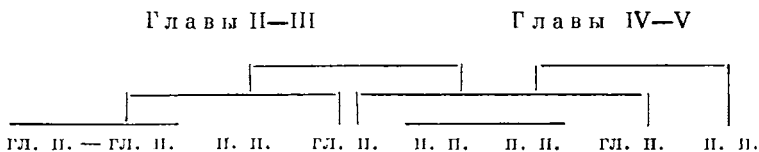
Развитие лирической темы Тани и Коврина (п. п.)

Глава V

Воспоминание Коврина о своем посредничестве в споре Тани с Егором Семеновичем (п. п.) — Появление Черного монаха и разговор с ним (гл. п.) — Объяснение Коврина с Талей (п. п.).

Структурно эти две волны разработки, представляющие собой развитие и становление в новом их качестве двух контрастирую-

щих тем, складываются так, что особенно ясно вырисовываются характерные закономерности формы, создаваемой Чеховым: ее «текучесть» и вместе с тем строгая внутренняя симметрия, пропорциональность в организации тематического материала. Схема этих связей такова:



В прозе Чехов добивается такой внутренней гармонии и соразмерности, какую можно найти разве только в поэзии.

Однако в этой схеме исчезает одна важнейшая особенность рассматриваемой нами художественной структуры: преобразование, развитие составляющего ее тематического материала.

Особенно ярко это свойство динамической структуры проявляется в последней завершающей стадии чеховских разработок. Именно благодаря таким построениям средняя часть уже сама по себе становится замкнутой, ритмически завершенной в себе системой, способствуя тем самым отчетливости восприятия обрамляющих частей формы (экспозиции и репризы), а следовательно, и четкой ритмической организации всей художественной структуры в целом.

Темы, определившиеся в экспозиции и в первых эпизодах разработки, претерпевают у Чехова столь значительные преобразования, что приходят в итоге к своему «отрицанию», к своей противоположности. Причем эти сложные превращения тем более выразительны, что они даются в строгом ритмическом соотношении однородных повторяющихся мотивов. Настоящее возникает как некая параллель тому, что уже пережито читателем и отложилось в его сознании.

Сравним начало и заключение разработки в «Черном монахе».

Глава II

В деревне он продолжал вести такую же первую и беспокойную жизнь, как в городе. Он много читал и писал, учился итальянскому языку и, когда гулял, с удовольствием думал о том, что скоро опять сядет за работу. Он спал так мало, что все удивлялись; если нечаянно уснет днем на полчаса, то уже потом не спит всю ночь... Он много говорил, пил вино и курил дорогие сигары (287—288).

Глава VIII

Коврин уже выздоровел, перестал видеть черного монаха, и ему оставалось только подкрепить свои физические силы. Живя у тестя в деревне, он пил много молока, работал только два часа в сутки, не пил вина и не курил (306).

Коврин по лавам перешел на другую сторону. Перед ним теперь лежало широкое поле, покрытое молодой, еще не цветущей рожью. Ни человеческого жилья, ни живой души вдали, и кажется, что тропинка, если пойти по ней, приведет в то самое неизвестное, загадочное место, куда только что опустилось солнце и где так широко и величаво пламенует вечерняя заря (289).

Глава III

...Коврин позвонил и приказал лакею принести вина. Он с наслаждением выпил несколько рюмок лафита, потом укрылся с головой; сознание его затуманилось, и он уснул (294).

Припомним также трансформацию лирической темы (описание первого снега) в «Припадке», одном из подлинных чеховских шедевров.

Глава I

...правился ему снег, бледные фонарные огни, резкие черные следы, какие оставляли по первому снегу подошвы прохожих, правился ему воздух и особенно этот прозрачный, нежный, наивный, точно девственный тон, какой в природе можно наблюдать только два раза в году: когда все покрыто снегом, и весной, в ясные дни или в лунные вечера, когда на реке ломает лед.¹⁷

Этот пример особенно интересен. Ведь повтор однородного тематического материала, претерпевающего такие сложные превращения, приобретает смысл и действительно яркую выразительную силу в качестве ритмического формообразующего фактора именно потому, что воспринимается в соотношении с другим

По лавам он перешел на тот берег. Там, где в прошлом году была рожь, теперь лежал в рядах скошенный овес. Солнце уже зашло, и на горизонте пылало широкое красное зарево, предвещавшее на завтра ветреную погоду (307).

Глава VIII

Чтобы вернуть прошлогоднее настроение, он быстро пошел к себе в кабинет, закурил крепкую сигару и приказал лакею принести вина. Но от сигары во рту стало горько и противно, а вино оказалось не такого вкуса, как в прошлом году. И что значит отвыкнуть! От сигары и двух глотков вина у него закружилась голова и началось сердцебиение, так что понадобилось принимать бромистый калий (308—309).

Глава V

Ему было страшно потемок, страшно снега, который хлопьями валил на землю и, казалось, хотел засыпать весь мир; страшно было фонарных огней, бледно мерцавших сквозь снеговые облака. Душою его овладел безотчетный, малодушный страх.¹⁸

¹⁷ А. П. Чехов. Собр. соч. в 12-ти томах, т. VI. М., ГИХЛ, 1955, стр. 216.

¹⁸ Там же, стр. 229.

столь же важным художественным компонентом, составляющим структурную целостность произведения, — с контрастной по отношению к лирическому образу первого снега темой «С-ва переулка». Дело в том, что в «Припадке» на протяжении всех пяти глав разработки доминирует именно эта тема, испытывая резкую трансформацию: от пелепо-возвышенных представлений Васильева о «падших женщинах» к ужасу деградации, разрушения личности, ощущения безвыходного тупика для людей, обреченных не только на нравственную гибель, но прямо на физическое уничтожение. Эта основная мысль повести, постепенно формируясь, окончательно кристаллизуется лишь в пятой главе, между тем как лирический по своему характеру образ первого снега используется автором в разработке всего лишь дважды: в первой и пятой главах, т. е. в начальном и заключительном моментах движения. Это два интенсивных ритмических удара, дающих возможность с особенной очевидностью ощутить, какой напряженный путь развития пройден в этих кратких пределах повествования. Исследование ритма, бесспорно, требует системного подхода, и ограничиться рассмотрением одного компонента художественного целого, извлеченного из общей структуры и вне связей с ней, было бы так же пелепо, как судить (вспомним остроумное замечание Гегеля) о музыкальной пьесе по партии одного инструмента.¹⁹

По сути дела восприятие ритмической организации художественной прозы, с ее спадами и подъемами, напряженностью и ослаблением определенных состояний, родственно восприятию музыкального произведения. «И чувство наше, и интеллект, — говорит Б. В. Асафьев, — вовлекаются при слушании такого рода музыки, можно сказать, в ее течение и волнение... Следуя приливам и отливам музыкального ритмоинтонационного напряжения, слушатель сопереживает их как содержание, как раскрытие звукоидей, волнуется, скорбит, радуется, удивляется, испытывает то высокий духовный подъем, то чувство трагической раздвоенности. Музыка такого рода почти не ощущается как мир звуковых образов, и ее выразительные возможности воспринимаются как художественно оформленные средства человеческого духовно-душевного общения».²⁰

* * *

Конкретные формы ритма художественной прозы могут быть различны. Мы можем рассматривать ритм сюжетных построений,

¹⁹ Вот почему известная версия Д. В. Григоровича, связанная с рассказом «Припадок» и обращающая исключительное внимание на описание первого снега, не помогает, а, напротив, мешает понять всю стройность его «архитектуры» (см.: Слово. Сб. 2. М., 1914, стр. 215).

²⁰ Б. В. Асафьев. Избранные труды, т. III. М., Изд-во АН СССР, 1954, стр. 183.

ритм системы образов-персонажей, ритм повторяющихся структур, несводимых к сюжетно-фабульным моментам повествования, способных к движению, развитию заложенного в них поэтического содержания (т. е. близких понятию темы в музыкальной композиции), и т. д. Исключительно важна при таких анализах жанровая специфика отдельных произведений и творчества художника в целом. Должно быть очевидным, например, что рассматривавшаяся нами ритмическая организация чеховских новелл не только следствие чувства формы и осознанности принципов своего творчества, в высшей степени свойственных Чехову;²¹ отчетливость их структурных построений, дающая основание сравнивать архитектонику произведений писателя со строго организованной музыкальной композицией, продиктована и самим жанром новеллы — компактным, небольшим по объему повествованием, легко обозримым как целое, воспринимаемым «на одном дыхании».

Аналогии из области смежных искусств не могут ограничиваться тривиальными методами анализа, своего рода поэтическими уподоблениями и метафорами. Комплексное изучение художественного творчества, несомненно, в этом отношении может оказать весьма полезную услугу представителям различных ветвей искусствознания, требуя большой основательности, специальных познаний при освоении «пустующих» пограничных областей, где предстоят новые поиски и неожиданные открытия и где, по всей вероятности, и будет найдено решение проблемы ритма художественной прозы.

Т. Л. Мотылева

О ВРЕМЕНИ И ПРОСТРАНСТВЕ В СОВРЕМЕННОМ ЗАРУБЕЖНОМ РОМАНЕ

Среди произведений зарубежных писателей, которые появились на русском языке в 1970 г., два романа явно вызвали повышенный читательский интерес: «Изменение» М. Бютора и «Сто лет одиночества» Г.-Г. Маркеса. В первом романе действие продолжается меньше суток, во втором длится столетие. В первом герой находится все время в купе поезда — купе образует своего рода обособленный микромир, — движущегося из Парижа в Рим, и оба эти города не раз встают в размышлениях, воспоминаниях путешественника: они не только представляют две крайние точки его пути, но и два разных аспекта, можно даже сказать, два полюса его жизни. Во втором романе действие замкнуто пространством вымышленного городка Макондо, — однако через исто-

²¹ Подробнее см. в кн.: Б. С. Мейлах. Талант писателя и процессы творчества, стр. 379—435.

рию нескольких поколений семьи Буэндия просвечивает не только история Колумбии, но и в какой-то мере история народов Латинской Америки с характерными для нее событиями: тут и государственные перевороты, и гражданские войны, и нашествие североамериканского капитала на плодородную южную землю. Могут тут же возразить, что оба эти романа вряд ли сопоставимы: ведь «Изменение» Бютора — характерное явление новейшей французской прозы, вещь, в которой ювелирная изощренность стиля сама по себе придает особую значительность даже мельчайшим инцидентам частной жизни и неуловимым душевным движениям персонажей; роман Маркеса на таком фоне выглядит как своего рода экзотика — в этой «саге о Буэндия» присутствует и фантастика, и национальный фольклор, здесь все происходит в легендарно-укрупненных масштабах. Однако мировой успех «Ста лет одиночества» сам по себе свидетельствует, что читатели европейских стран воспринимают эту книгу не просто как экзотику: в ней находят нечто общезначимое, имеющее касательство к большим проблемам современного человечества. Кстати, романы большой временной протяженности, включающие элементы легенды, мифа, есть, как известно, и в западноевропейских литературах XX в.

Сопоставление двух названных книг напоминает нам о том, как разнообразно строятся пространственно-временные отношения в зарубежном романе новейшего времени. Впрочем, они всегда строились разнообразно. Что нового дает тут XX век?

Вряд ли можно пойти — и вряд ли стоит искать — жесткую формулу, которая вместила бы в себя весь богатый опыт романистов XX в. в смысле трактовки художественного времени.

Время повествовательное и время реальное, как правило, не совпадают; это осознано народной мудростью уже очень давно («скоро сказка сказывается, да не скоро дело делается»). В XX в. возрастает свобода обращения писателей с художественным временем, возникают очевидные и резкие расхождения между временем эмпирическим и художественным. Вместе с тем возникают и разнообразные попытки поставить, философски осмыслить проблему времени средствами искусства.

Такие попытки делаются не только в литературе. Позволю себе небольшое отступление в область живописи. Напомню о двух широко известных картинах (обе находятся в Музее современного искусства в Нью-Йорке и много раз воспроизводились). С. Дали в картине «Упорство памяти» предсказывает гибель человечества: жизнь на земле прекратилась, время остановилось, испорченные, изуродованные часы сохранились на опустевшей земле как своего рода реликт вымершей цивилизации (на другом полотне того же художника, хранящемся в Лондоне, в Галерее Тейта, подобную же функцию реликта выполняет одинокий, ставший ненужным телефонный аппарат). У М. Шагала картина «Время не имеет берегов» выражает по сути дела противоположную кон-

щепцию действительности. На берегу реки — влюбленная пара; это напоминает о неистребимости жизни. Над рекой, в небе, — старомодные настенные часы, уносимые крылатой рыбой: тут вихрь, стремительное движение, которое сметает старые мерки времени... Краски яркие, звонкие. С помощью фантастического сюжета передана радость, полнота бытия. Сознаю, что такая трактовка этой картины может показаться спорной. Но, так или иначе, очевидно различие в подходе к одной и той же проблеме у двух художников-сюрреалистов.

Много размышляют над проблемой времени и писатели. В западном литературоведении распространен взгляд, будто современное искусство вовсе разрушает время как объективную категорию, заменяет его субъективным ощущением протяженности событий или вневременным потоком переживаний. Такие утверждения требуют проверки — и, как правило, проверки не выдерживают. Ведь и такое далекое от жизненной реальности произведение, как драма С. Беккета «В ожидании Годо», не может служить примером отмены времени. Тут время топчется на месте, ничего не происходит, — но ведь персонажи чего-то ждут, на этом и основана сценическая напряженность. Даже писатели ясно выраженного модернистского склада вынуждены, при маломальски вдумчивом подходе к материалу, считаться с временем как с объективной реальностью. В романе Н. Саррот «Золотые плоды» нет действующих лиц, все повествование строится как нестройный многоголосый разговор, где участники не слушают и перебивают друг друга, — звучит то один, то другой голос, а иной раз и чья-то непроизносимая внутренняя речь. Но все же тут есть сюжет, понимаемый в данном случае как простейшая система происшествий: некая книга возникает из небытия, читается, обсуждается, завоевывает шумную славу, которая потом оказывается дурой. Мы так ничего и не узнаём в точности ни об этой книге, ни об ее авторе, ни о тех людях, которые определили его судьбу. Но тем не менее здесь есть временная последовательность событий, есть «прежде», «теперь» и «после». Выясняется, что отменить литературных персонажей легче, чем отменить время в литературе.

Стоит вспомнить и еще один переводной роман, который живо заинтересовал наших читателей, — антивоенный роман К. Воинегута «Бойня номер пять». Герой его Билли Пилигрим, по утверждению автора, «отключился от времени». Да и сам писатель, как рассказано в авторской преамбуле, нечаянно отключился от времени по дороге из США в Европу: график движения самолетов изменился из-за непогоды, пассажир застрял в аэропорту, стал «непассажиром в бостонском тумане», «время остановилось», стрелки на часах стали дергаться... В этом юмористическом эпизоде есть свой обобщающий смысл: именно в эпоху сверхскоростного транспорта кажется особенно целепой,

нестественной вынужденная остановка в пути. Но Воннегут дает толчок мысли читателя и в несравненно более серьезном направлении. Чем выше уровень цивилизации, тем ужаснее и нелепее возвраты к средневековому варварству. Войны, разрушения, катастрофы сопутствовали человечеству на протяжении всей его многовековой истории: об этом напоминает второй заголовок романа «Крестовый поход детей». Билли Пилигрим несправедливо душевно ранен тем, что ему довелось пережить в годы второй мировой войны. Ныне его сын сражается во Вьетнаме, в отряде «зеленых беретов», и это обстоятельство придает особую, зловещую остроту воспоминаниям Билли о фронте, бараче военнопленных, бомбардировке Дрездена англо-американской авиацией. В этих воспоминаниях постоянно взаимодействует то с давним, то с недавним прошлым, нарочитый алогизм переходов, непрерывных «путешествий во времени» воздействует как эмоциональный усилитель, заостряет жестокий абсурд событий, воссоздаваемых в романе. Как замечает Р. Орлова, «в „Бойне номер пять“ вся структура „развинчена“, все сдвинуто, все снято со своих мест, читатель вместе с автором может видеть и слышать и в четвертом измерении. Предстает абсурдный мир — на первый взгляд лишенный координат, и физических, и нравственных. В этой смещенности коренится природа юмора Воннегута, близкого к так называемому „черному юмору“, соседствующему со смертью».¹

На планете Тральфамадор, куда попадает Билли Пилигрим в своих бредовых видениях, особая философия времени: «Все моменты прошлого, настоящего и будущего всегда существовали и всегда будут существовать». Формулировка явно парадоксальная — но в ней есть свой резон: все события в истории человечества взаимосвязаны. От прошлого нельзя просто отмахнуться, — оно продолжает жить в нашем сегодняшнем дне. «Отключение» от будничного, практического времени позволяет Билли Пилигриму иначе взглянуть на судьбы своей страны, своего поколения. В этом взгляде есть незащищенность, душевное смятение человека, который привык быть пассивным объектом истории, жить «как все» — и способен скорее недоумевать, чем негодовать. Но здесь есть и та сила тревоги, боли, которая превращает беспоконную работу памяти в неосознанный акт протеста. «Отключение от времени» здесь мнимое, кажущееся. Повествование Воннегута лишено ясной исторической, социальной перспективы — по оно, по объективному своему смыслу, отмечено живейшим чувством времени.

Д. С. Лихачев, размышляя о поэтике художественного времени, делает важное обобщающее замечание: «С одной стороны, время произведения может быть „закрытым“, замкнутым в себе,

¹ Р. Орлова. О романе Курта Воннегута. «Новый мир», 1970, № 4.

совершающимся только в пределах сюжета, не связанным с событиями, совершающимися вне пределов произведения, с временем историческим. С другой стороны, время произведения может быть „открытым“, включенным в более широкий поток времени, развивающимся на фоне точно определенной исторической эпохи. „Открытое“ время произведения... предполагает наличие других событий, совершающихся одновременно за пределами произведения, его сюжета».²

В новейшей литературе, — если говорить о серьезной литературе, а не о развлекательной беллетристике, — произведения «открытого» времени решительно преобладают. Изменяемость мира, соотношенность любой единичной судьбы с событиями истории делаются очевидными для все более широкого круга людей. Изображение частной жизни в изоляции от окружающего мира, вне связей с ним, становится в современных условиях художественно неполноценным, обедненным, даже если это совершается с таким изяществом, как, скажем, в романах Ф. Саган. Писатели, чуткие к нуждам и тревогам современников, включают личные судьбы своих героев в широкий поток исторического времени. Своеобразный роман К. Воннегута — характерный тому пример.

Теория «исчезновения» или «отмены» времени в современном романе получила хождение за рубежом немало лет назад, и не так легко отыскать ее истоки. Одна из сравнительно давних работ, где выражен подобный взгляд на искусство романиста, — монография английского литературоведа М. Марри о Ф. М. Достоевском, вышедшая первым изданием в 1916 г.

«Там, где через ощущение времени передается ощущение роста и развития, там есть жизнь. Достоверность и правдивость искусства романиста в сильной степени зависят от этого», — так пишет Марри, и мы готовы согласиться с ним. Однако за этим следуют такие неожиданные суждения: «Достоевский — намеренно или инстинктивно — решил в своем творчестве аннулировать это чувство времени... Мы читаем его как во сне, и сами мы как во сне... В его произведениях нет ни дня, ни ночи, солнце не восходит и не заходит... Поэтому романы Достоевского — вовсе не романы».³

Все это было написано вовсе не с целью опорочить искусство Достоевского. Напротив, тон книги Марри — самый панегирический по отношению к русскому классику. По мысли Марри, Достоевский открывает новую эру в литературе: в противовес романистам, которые рисуют жизнь в процессах борьбы, роста, развития, Достоевский восстает против самих основ человеческого

² Д. С. Лихачев. Поэтика древнерусской литературы. Изд. 2-е. Л., изд-во «Художественная литература», 1971, стр. 238.

³ J.-M. Murry. Fyodor Dostoevsky. New York, 1966, p. 26, 28. — Книга неоднократно переиздавалась — в последний раз в 1966 г. — и до сих пор оказывает влияние на исследователей Достоевского за рубежом.

бытия, и потому он не романист в принятом смысле слова и не следует искать в его книгах картин русской действительности. «Он был одержим видением вечности. Поэтому он не мог воспроизводить жизнь», — настаивает исследователь.⁴ Так гениальный художник-реалист в трактовке Марри превращается в пророка иррационализма.

В 1939 г. Ж.-П. Сартр написал свою ставшую знаменитой статью о проблеме времени в романе У. Фолкнера «Шум и ярость». Об этом романе у нас уже не раз писали, и, кажется, признано, что не следует эту высокоталантливую вещь «дарить» модернизму. В оригинальной, усложненной форме здесь отражен реальный жизненный процесс — упадок старой плантаторской аристократии на юге США. Перед читателем разворачивается история семьи Компсонов; события переданы отчасти через восприятие сумасшедшего Бенджи, в сознании которого слутаны разные времена, отчасти через воспоминания его брата Квентина, юноши хрупкой и ранимой души, — он кончает с собой и перед смертью ломает стрелки старых отцовских часов (сломанные или остановившиеся часы — своего рода бродячий мотив в новейшей западной литературе). Любопытны те обобщения, которые по этому поводу сделал Сартр: «Большая часть современных писателей — Пруст, Джойс, Дос Пассос, Фолкнер, Жид и Вирджиния Вульф — постарались, каждый по-своему, покалечить время. Одни лишили его прошлого и будущего и свели к чистой интуиции момента; другие, как Дос Пассос, превратили его в ограниченную и механическую память. Пруст и Фолкнер просто обезглавили время; они отобрали у него будущее, т. е. измерение свободного выбора и действия...»

Здесь не место детально разбирать, в какой мере справедлива каждая из конкретных оценок Сартра, относящихся к отдельным писателям. Стоит лишь отметить, что характеристика Фолкнера страдает известной близорукостью (даже если не учитывать его позднейшего развития): как-никак в романе «Шум и ярость», при всей трагедийной его окраске, есть моральная тема, вносящая «измерение свободного выбора и действия».

Здесь нас интересуют прежде всего теоретические положения Сартра, выраженные в цитируемой статье. Он стремится объяснить, почему проблема времени стала так беспокоить писателей XX в. Он ставит вопрос: чем вызвана у Фолкнера такая странная концепция времени? И отвечает: «Причину надо искать в социальных условиях нашей современной жизни... Все то, что мы видим, все то, что мы переживаем, заставляет нас говорить: „Так дальше продолжаться не может...“ Мы живем в эпоху невероятных переворотов, и Фолкнер с необыкновенным искусством

⁴ Ibid., p. 37.

описывает, как умирает состарившийся мир и как мы в нем тяжело дышим и задыхаемся».⁵

Сартр почувствовал, что эксперименты Фолкнера с романтическим временем имели под собой реальную историческую основу: ощущение острого драматизма эпохи, ее катастрофичности.

Но как раз эта верная мысль не вошла в обиход буржуазного литературоведения. Зато повторяется (в частности, в новых работах о Фолкнере) ставший уже шаблоном тезис об отмене времени в современной литературе.

Теперь, когда весь труд жизни Фолкнера завершен и обзорим, уже невозможно отрицать, что и такая экспериментальная вещь, как «Шум и ярость», входит в грандиозную реалистическую летопись американского Юга, развернутую в его романах. При сопоставлении разных его книг, — будь то «Авессалом, Авессалом!», или «Свет в августе», или опубликованный у нас «Реквием по монахине», — становится все более очевидным, что и ретроспекции, и диалоги-дознания, и монологи-исповеди, и смутные неслышанные речи странных и ущербных фолкнеровских героев, и причудливые сюжетные повороты, совершающиеся сквозь напластования разных исторических периодов, — все это не игра, не каприз художника, а особый путь познания действительности, — путь анализа не только психологического, но и исторического, социального. Сквозь кажущийся временной хаос проступает связь времен, Фолкнер ведет нас в глубь истории Юга, и именно это помогает ему произнести убедительный и беспощадный приговор и позору расизма, и проклятию собственничества.

Связь времен... Не тут ли следует искать общий знаменатель, объединяющий разные варианты трактовки времени у крупнейших писателей XX в.? Эта связь времен осуществляется разными способами: иногда через воспоминания, признания, рассказы одного или нескольких центральных персонажей, иногда через сопоставление, переиллюстрацию временных планов или парадоксальное сопряжение отдаленных исторических эпох.

Мастера современного реализма сознают или догадываются, что в наш век создаются предпосылки для решения вопросов, над которыми билось человечество на протяжении многих столетий. Возникает потребность осмыслить современность как век подведения итогов, — потребность соотнести век двадцатый с историческим опытом народов. Не отсюда ли широкое развитие исторических жанров в литературе XX в., частое обращение романистов (как и драматургов) к событиям, лицам, литературным или легендарным мотивам минувших эпох? Тут не место говорить о беллетристах, ищущих сенсационной занимательности. Переосмысление античности, Возрождения или эпохи Французской революции во многих выдающихся произведениях литера-

⁵ J.-P. Sartre. Situations I. Paris, 1947, p. 77—80.

туры XX в. имеет своей основой, конечно, не поиски увлекательных сюжетов, а серьезные, подчас мучительно трудные раздумья над современностью, над законами поступательного движения человечества.

Эти раздумья определяют, в конечном счете, и выбор традиций, на которые опираются большие художники XX в. В высшей степени ошибочно видеть в реализме XX в. (особенно в реализме социалистическом) только те линии преемственности, которые идут от ближайших предшественников, писателей-реалистов предыдущего столетия. А. Франс тяготел к Рабле и Вольтеру; Р. Роллан — к Руссо, искусству Ренессанса и французскому фольклору; Г. Уэллс обновил старинные жанры путешествий-утопий и робинзонад; Т. Манн глубоко проникал в мир образов Гете; Г. Манн не случайно чтит Вольтера; У. Фолкнер не расставался с однотомником Шекспира и карманным изданием Библии; к этим же источникам — Шекспиру и Библии — и в то же время к культуре древнего Китая обращался Б. Брехт в своих творческих исканиях; И. Бехер вводил в духовный обиход демократической Германии наследие Гельдерлина и поэтов Тридцатилетней войны... Есть свой глубокий смысл в том, что мастера реализма XX в. стремились и стремятся аккумулировать и по-новому претворить традиции искусства давних эпох, реализовать применительно к современности то, что накоплено художественной памятью народов. В этой связи принципиально важно напомнить, как М. Горький любил и берег наследие русского фольклора и как он осмысливал задачи современной литературы в аспекте широкого синтеза многовековых художественных традиций, — например, в докладе на Первом съезде советских писателей.

Восприятие современности как эпохи переломной, изобилующей потрясениями, — эпохи, обременяющей любое единичное сознание громадным грузом жизненных впечатлений, резко обостряющей у отдельной личности ощущение своей причастности к мировому целому, — по-разному преломляется в зарубежных литературах, в частности и в тех экспериментах с повествовательным временем, которые мы находим в романе XX в.

Отсюда не следует, конечно, что все такие эксперименты одинаково плодотворны. Очень важно видеть в каждом отдельном случае, какая философия, какая концепция действительности за ними стоит. Ассоциативные переходы от настоящего к прошлому, пересечение временных или даже эпохальных плоскостей могут в одном случае выражать смирение перед непостижимым хаосом бытия, растерянность перед ним или покорное его приятие, в другом же — диктоваться потребностью трезвого критического анализа эпохи, ее законов и перспектив.

В свое время М. Пруст создал особый тип повествования, основанного на активной работе памяти, впервые подверг деталь-

нейшему художественному исследованию сам механизм припоминания, при котором образы прошлого наплывают один на другой, переплавляются, взаимопроникают, разнообразно трансформируются в сознании героя. Для Марселя, отправляющегося в поиски за утраченным временем, память становится своего рода средоточием между ним и жизнью, — вытесняет одни впечатления, поэтически преобразует другие. В романе Пруста «действительность застлана, она выступает отдельными своими предметами, теми, которые сознание по произволу извлекло и приблизило, ввело в свою атмосферу...»⁶ Громадное повествование Пруста по-своему богато жизненным материалом, какими-то своими сторонами входит в летопись буржуазного общества, созданную мастерами французского романа. Но все же главная функция памяти здесь — быть заслоном, убежищем, которое оберегает хрупкую душу героя, принадлежащего к социальной элите, от слишком прямых вторжений грубой действительности.

В литературе последних десятилетий появилось множество романов-воспоминаний, и опыт Пруста не прошел для их авторов бесследно. Он не прошел бесследно, наверное, и для мексиканского романиста К. Фуэнтеса, автора известного у нас романа «Смерть Артемио Круса». Герой романа, миллионер, человек из правящей касты, перед смертью вспоминает свое прошлое, заново осмысливает и оценивает прожитую жизнь: революционную юность, блестящую карьеру, совершенную ценою предательства. Судьба Артемио Круса раскрывается как явление социально типическое: перед нами один из тех крупных буржуа, которые в свое время сумели воспользоваться в корыстных целях результатами мексиканской революции. Исторические, социальные обобщения, заключенные в романе, органически вытекают из истории жизни героя, сознающего свою обреченность. Здесь голос памяти неотделим от голоса совести: умирающий старый хищник не может не чувствовать, что прожил свой век дурно, неправильно. Сложная структура романа, взаимодействие разных временных пластов — все это заостряет драматизм повествования, позволяет романисту по-новому осветить важные эпизоды национальной истории, от давних крестьянских восстаний до капиталистической современности, и поставить острые вопросы морали. Роман напоминает об ответственности отдельного человека за то, что происходит в мире.

Реалистическую, познавательную функцию выполняет форма рассказа-воспоминания и в некоторых лучших книгах, созданных за последние годы писателями ФРГ. В романах В. Кепшена, Х. Гайслера, П. Шаллюка соотносится, сопоставляется день вчерашний и день сегодняшний: напоминание о гитлеровских вре-

⁶ С. Бочаров. Пруст и «поток сознания». В кн.: Критический реализм XX века и модернизм. М., изд-во «Наука», 1967, стр. 197.

менах мобилизует совесть читателей, их бдительность по отношению к нынешним неофашистам. Талантливо, своеобразно проводится это сопоставление в романе З. Ленца «Урок немецкого». Фашистское прошлое достоверно воссоздается в пространным ученическом сочинении, которое пишет юноша, чей отец в «третьей империи» был полицейским инспектором и должен был, по приказу нацистских властей, осуществлять надзор за опальным художником. Варварство гитлеровских разрушителей культуры, тяжелая творческая драма преследуемого талантливого живописца, тупое усердие полицейского чиновника, который, пусть и без удовольствия, но с неизменным служебным усердием выполняет возложенные на него подлые обязанности, особенно наглядно, зримо встают перед нами благодаря простодушно искренней интонации юного мемуариста, душевно раненного всем тем, что он видел и пережил. Столкновение, сопряжение событий разных времен и здесь оказывается глубоко оправданным: оно помогает прояснить темные страницы германского прошлого и вызывает в современном читателе живой нравственный отклик.

Связь времен в романе XX в. иногда принимает форму сопоставления, взаимоотражения эпох, отделенных друг от друга многими веками или даже тысячелетиями. И тут это может делаться очень по-разному, с неодинаковых позиций и с противоположными результатами. Не раз уже в работах литературоведов возникла конкретная параллель: Т. Манн и Дж. Джойс. Когда на страницах «Улисса» дублинские обыватели соотносятся с героями «Одиссеи», попутно возникает много живых и даже беспощадных наблюдений, психологических и бытовых реалий. Но конечный философский итог все-таки скорее всего самый бесперспективный: так было, так будет. Динамика истории здесь никак не присутствует и даже отрицается, сопряжение разных исторических эпох приводит — или тяготеет — к неисторическому выводу. В противовес этому у Т. Манна время «вынашивает перемены» (как говорится в «Волшебной горе»), а глубокое погружение в «колодезь прошлого» в тетралогии «Иосиф и его братья» в конечном итоге рождает мысли о трудных путях исторического прогресса, помогает познанию законов истории и познанию человеческой души.

Исследуя новаторство крупных художников XX в. в области повествовательного времени, нам стоит задуматься над тем, где искать истоки этого новаторства. В сущности тут перед нами еще один аспект мирового значения русской классической литературы.

Понятно, что проблема времени могла и должна была занимать русских писателей в условиях, когда, по словам В. И. Ленина, в России «... в несколько десятилетий совершались превращения, занявшие в некоторых старых странах Европы целые века».⁷

⁷ В. И. Ленин. Полн. собр. соч., т. 20. Изд. 5-е. М., Госполитиздат, 1961, стр. 174.

Ускорившийся ритм истории воздействовал и на восприятие писателями действительности: у Достоевского это выразалось в интенсивности ритма романического действия, у Л. Н. Толстого — в потребности сопоставления разных исторических периодов, в масштабности исторического анализа.

Стоит прислушаться к суждениям Г. Бёля относительно трактовки времени у обоих гигантов русского романа: «Не знаю, можно ли уже измерить ритмы романов кибернетическим способом — по-моему, это было бы поучительно — а если бы это было можно, я охотно сопоставил бы „Войну и мир“ и „Раскольников“ как испытания на длину дыхания. Наверное тут получились бы — в результате ритмической рентгеноскопии и материализации — потрясающе интересные графики в качестве побочных продуктов литературы. И тут возникает еще одно сопоставление Толстого с Достоевским в виде краткой формулы: Толстой даже и в самом коротком из своих рассказов сохраняет долготу дыхания, у Достоевского оно короткое до бездыханности. В „Раскольникове“ уже работает замедленная съемка — сенсационным для девятнадцатого века образом. Мы не знаем и даже не интересуемся, как велико время действия романа, три или пять дней, недели или месяцы: мгновение — и оно прошло. У Толстого мы шагаем через столетия. Наташе вначале тринадцать лет, к концу основного действия романа ей двадцать один: минуло каких-нибудь восемь лет, а кажется, что прошла целая вечность. Если мы отнимем у слов „длинное дыхание“ и „короткое дыхание“ тот отрицательный оттенок, который присущ им в немецком языке, если мы их примем просто в качестве технических оценок — тогда мы, быть может, пойдем различие ритмов. Достоевский, по крайней мере поздний, кажется в своих объемистых романах, достигающих, так или иначе, тысячи страниц, человеком короткого дыхания. Конечно, тут сказывается и различие методов работы и условий работы...»⁸

В цитированной статье Бёля (предисловии к новому западно-германскому изданию «Войны и мира») далеко не все бесспорно, однако мне представляется примечательным, как пристально всматривается современный зарубежный писатель-реалист в творческий опыт наших классиков и, конечно, немало извлекает из этого опыта для себя. Ведь связь времен, динамика истории может быть передана и через интенсивное, и через экстенсивное развитие действия.

В одной из работ Я. С. Билинкиса верно замечено, что у Толстого сопоставление, столкновение разных времен начинается уже с «Детства», «Отрочества», «Юности»: здесь присутствует и юный Николенька Иртенъев, и взрослый Иртенъев, который

⁸ H. Böll. Annäherungsversuch. In: Leo N. Tolstoi. Krieg und Frieden. München, 1970, S. 1572—1573.

критически, аналитически оглядывается на ранние периоды своей жизни. «У Толстого еще в трилогии разные времена живут в человеке сразу, в „сопряженности“», — пишет Я. С. Билинкис. И тут же приводит важное высказывание из дневника Толстого за 1904 г.: «Если спросишь, как можно без времени познать себя ребенком, молодым, старым, то я скажу: „Я, совмещающий в себе ребенка, юношу, старика и еще что-то бывшее прежде ребенка, и есть этот ответ“».⁹ (Кстати сказать, мы знаем в советской живописи блистательный пример, как сочетаются на полотне три эпохи в жизни одного человека: это тройной автопортрет М. Сарьяна.) У Толстого сопряжение разных времен в индивидуальном плане открывало новые пути познания личности, а сопряжение разных времен в плане историческом, социальном — новые пути познания общества в его динамике.

Нам памятна мысль М. Горького о том, как важна для искусства «третья действительность» — будущее. Литература XX в. живо заинтересована проблемой будущего, эта проблема ставится писателями в разных аспектах и с разных, даже противоположных, позиций — от «Железной пяты» Дж. Лондона и романов Г. Уэллса до реакционных «антиутопий». Эта проблема может ставиться, конечно, и в рамках реалистически достоверного воспроизведения действительности, — и тут опыт Толстого и Достоевского тоже очень важен. Вспомним финал «Войны и мира», сон Николеньки Болконского и его размышления, бросающие свет не только на его собственную судьбу, но и на завтрашний день России. Вспомним вместе с тем финал «Братьев Карамазовых»: на последних страницах последнего романа Достоевского дети, школьщики вносят активно гуманистическую, ободряющую ноту в трагедию по своей сути повествование. Ребенок, подросток осознается читателями как повестель будущего, наталкивает на мысли о будущем, выводит действие за пределы «вчера» и «сегодня». А в зарубежном реалистическом романе XX в.? Тут встает целая серия примеров. Символом будущего становится и ребенок на плечах легендарного Христофора в финале роллаповского «Жан-Кристофа», и сын погибшего бунтаря Жака Тибо, маленький Жан-Поль, чье имя стоит в последней строчке эпопеи Роже Мартен дю Гара. В романе А. Зегерс «Мертвые остаются молодыми», где речь идет о национальном позоре и национальной трагедии Германии, — в честной и горькой книге, где гибнет по ходу действия не менее десяти основных персонажей, залогом будущего демократического возрождения страны остается нерожденное дитя, сын и внук павших борцов. У Г. Фаллады на по-

⁹ Я. С. Билинкис. «Война и мир» Л. Н. Толстого: частная жизнь и история; прошлое и современность. В кн.: Проблемы жанра в истории русской литературы. Л., 1969, стр. 242—243 («Учебные записки Ленинградского гос. педагогического института им. А. И. Герцена», т. 320). См. также: Л. Н. Толстой. Полн. собр. соч., т. 55. М., ГИХЛ, 1937, стр. 71.

следних страницах романа «Каждый умирает в одиночку» появляется подросток, воспитанник почтальонши Эвы Клуге, — он, как и его приемная мать, навсегда порвал с фашистским прошлым и, как многие тысячи его сверстников, намерен жить по-новому. В романе Г. Бёля «Дом без хозяина» дети, с их наивно чистым восприятием мира, творят нравственный суд над старшими, над школой и церковью, где их учат лгать: писатель передоверяет обоим мальчикам, Мартину и Генриху, свои собственные заветные мысли, сливается с ними в их сомнениях и надеждах, и это придает роману особый отпечаток нравственной энергии... Мы снова видим, как часто русские классики оказываются у истоков исканий современных писателей-реалистов Запада.

Вернемся к Толстому. Сопоставление разных времен приобретает глубокий познавательный, философский смысл, когда оно обнажает реальные связи между разнородными жизненными фактами. Подобное сопоставление может быть художественно плодотворным и тогда, когда сопоставляются события, отдаленные друг от друга не во времени, а в пространстве. У Толстого и это бывает нередко. Напомню широко известные строки: «В то время, как Маслова, измученная длинным переходом, подходила со своими коноводными к зданию окружного суда, тот самый племянник ее воспитательниц, князь Дмитрий Иванович Нехлюдов, который соблазнил ее, лежал еще на своей высокой, пружинной, с пуховым тюфяком, смятой постели и, расстегнув ворот голландской чистой почной рубашки с заутюженными складочками на груди, курил папиросу».¹⁰

Здесь налицо не только одновременность различных фактов, но и реальная связь между ними. Сопряжение этих фактов несет в себе острейший жизненный конфликт. Тут не лишни и подробности, казалось бы, замедляющие действие: пуховый тюфяк и заутюженные складочки напоминают о противоположности двух социальных миров, о причинах несчастий Масловой, о неоправдываемой вине Нехлюдова.

В западном романе XX в. широчайшее хождение приобретают такие приемы построения сюжета, при которых автор монтирует, сцепляет действия, происходящие одновременно в отдаленных друг от друга пространственных точках.

Приведу крайний, парадоксальный пример такого сцепления — несколько строк из романа Сартра «Отсрочка». Действие происходит во Франции в дни накануне мюнхенского соглашения: «Жаклина плакала, толкая впереди себя тележку, Филипп шел, скоро в обморок упаду, Гро-Луи шел, война, болезнь, смерть, беда; было воскресенье, Морис шел, высунувшись из окна вагона, Марсель вопля в кондитерскую, чтобы купить торт...»¹¹

¹⁰ Л. Н. Толстой. Полн. собр. соч., т. 32. М., ГИХЛ, 1936, стр. 11—12.

¹¹ J.-P. Sartre. Le Sursis. Paris, 1945, p. 176.

Тут сопряжение разных действий, параллельных сюжетных линий явно на грани игры, фокуса. В рамках одного предложения говорится о лицах, не знающих друг друга. Принцип связи всех со всеми превращается в свою противоположность — принцип бессвязности. Но, несмотря на издержки экспериментализма, это поначалу утомляющее обилие лиц и фактов оказывается не лишним: из прихотливой мозаики имен и событий в конечном счете вырастает картина страны, взъерошенной, встревоженной близостью возможного военного потрясения.

Теперь мы подходим к проблеме пространства в новейшем зарубежном романе.

Границы старого, привычного *orbis terrarum*, говорит Ф. Энгельс, стремительно раздвинулись еще в эпоху Возрождения. Тем более мощно раздвигаются они в новое и новейшее время. Возникает противоречие, с которым даже виднейшим мастерам реализма трудно справиться. Сама логика развития реализма все более приближает художественное изображение к изображаемому, к реальным людям и их повседневной жизни: житейская проза, даже в мельчайших своих подробностях, получает право на воспроизведение в искусстве. С другой стороны, сокращаются расстояния между улицами и городами, странами и народами; герои современной литературы все быстрее перемещаются в пространстве, и судьба отдельного человека все в большей мере зависит от того, что происходит где-нибудь на другом краю земли.

Как передать в искусстве — и передать достоверно — всю эту возрастающую сложность, переплетенность человеческих судеб, разнородность мест, в которых протекает даже жизнь отдельно взятого человека? В свое время Толстой, отправив князя Андрея на год за границу, вовсе исключил его на этот срок из действия романа-эпопеи: действие это, в промежутке между Аустерлицем и началом наполеоновского нашествия, должно было оставаться в пределах России. Но в «Анне Карениной» логика сюжета потребовала, чтобы романист последовал за границу за Анной и Бронским: вынужденное пребывание героев романа на чужбине как бы готовило читателя к восприятию той ситуации отчужденности, в которой они окажутся, вернувшись на родину. У Тургенева, так же как, вслед за ним, у Г. Джеймса, иной раз возникали свои серьезные основания для того, чтобы вывозить своих героев в страны Западной Европы. . .

Перед романистами XX в., когда они строят сюжеты своих романов, встают и еще более запутанные задачи. Им хочется показать не только динамику человеческих судеб, но и становящуюся все более очевидной взаимосвязь судеб различных наций и стран. Р. Роллану оказалось необходимо, чтобы жизненные пути Жан-Кристофа пролегли через Германию, Францию, Италию, — именно так могла быть обоснована дорогая писателю мысль о нерасторжимости, неделимости духовного достоинства

Европы. Т. Манну оказалось точно так же необходимо в философском романе о кризисе буржуазного мира соединить на узком пространстве высокогорного швейцарского санатория немца Ганса Касторпа, итальянца Сеттембрини, русскую Клавдию Шоша, голландца Пеперкорна, а у Фолкнера замысел антимилитаристского романа «Притча» потребовал, опять-таки на узком географическом пространстве, участия французских, немецких, английских, американских военнослужащих (не говоря уже о сопряжении современного сюжета с евангельской легендой).

Литература XX в. знает и такой тип романа, при котором в действие включены разные народы и речь идет по сути дела о судьбах человечества, взятого в целом. Это романы Г. Уэллса или «Война с саламандрами» К. Чапека: тут уж неизбежно вступает в действие художественная условность, кинематографические общие планы (или даже трюковые «съемки»), при которых достоверность деталей оказывается несущественной. Но XX в. знает и романы сжатого пространства, где действие замкнуто в предельно узкие, локальные пределы. Здесь опять можно вспомнить купе, в котором едет герой Бютора, или тюремную камеру в «Годах презрения» А. Мальро, или зал суда, где разворачивается действие повести Г. Бёля «Чем кончилась одна служебная командировка». Принцип сжатого пространства, как и принцип сжатого времени, вовсе не обязательно сужает возможности романиста; он может, напротив, — именно благодаря пристальности, приближенности художественного видения или благодаря интенсивности тех событий, которые встают в воспоминаниях, размышлениях, разговорах героев, — приоткрыть новые стороны жизни и психологии современного человека в его различных социальных модификациях.

Понятно, что у каждого большого художника свое понимание художественного времени и пространства, своя трактовка этих вопросов. В XX в. возрастает разнообразие индивидуальных «моделей» действительности, возникают все новые варианты художественных решений. И только практика искусства может показать, в какой степени каждое из этих решений помогает или не помогает художественному освоению мира.

В. В. Молчанов

ВРЕМЯ КАК ПРИЕМ МИСТИФИКАЦИИ ЧИТАТЕЛЯ В СОВРЕМЕННОЙ ЗАПАДНОЙ ЛИТЕРАТУРЕ

Когда говорят о художественном времени как о «техническом» литературном приеме, то прежде всего имеют в виду его сюжетную функцию, т. е. функцию ускорителя или, наоборот, замедлителя хода повествования, и гораздо реже функцию прямого

и преднамеренного воздействия на читательское восприятие. Обе эти функции широко использовались и используются писателями. Что же касается перспектив на будущее, то, на наш взгляд, в менее выгодном положении как литературный прием находится сюжетная функция: она в значительной степени исчерпала свои возможности, и сейчас уже трудно удивить кого-нибудь приемом нарушения хронологической последовательности событий в художественном тексте. Этот прием настолько утратил свою оригинальность, что даже вызвал многочисленные пародии. Так, известный французский режиссер и драматург Р. Планшон высмеивает его в своей пьесе «Три мушкетера», изображая в прологе похороны Д'Артаньяна — маршала Франции, за гробом которого идут его давно умершие родители.

И не случайно многие писатели в поисках нешаблонных художественных средств все чаще обращают внимание на способность времени оказывать определенное воздействие на читательское восприятие. К сожалению, это качество художественного времени пока еще остается вне сферы традиционных литературоведческих исследований, поэтому, чтобы наиболее наглядно проиллюстрировать его, придется обратиться к теоретическому наследию выдающегося советского режиссера С. М. Эйзенштейна, которого проблема художественного времени чрезвычайно интересовала. На примере небольшого эпизода из романа Мопассана «Милый друг» он разрабатывает тезис об «эмоциональном эффекте», производимом на читателя с помощью образа времени.

Мопассану нужно, чтобы читатель проникся сознанием важности для Жоржа Дюруа того часа, на который он назначил встречу с Сюзанной, чтобы затем бежать с ней, — ведь именно в этот час все для героя романа поставлено на карту: «Около одиннадцати он вышел из дому, немного побродил, потом взял экипаж и остановился на площади Согласия возле аркады морского министерства. Время от времени он зажигал спичку и смотрел на часы. Около двенадцати его охватило лихорадочное нетерпение. Каждую секунду он просовывал голову в дверцу и смотрел, не идет ли Сюзанна. Где-то на дальних часах пробило двенадцать, потом на других, поближе, потом на двух часах одновременно, потом еще раз — уже совсем далеко. Когда замер последний удар, он подумал: „Все кончено. Сорвалось. Она не придет“. Все же он решил ждать до утра. В таких случаях надо быть терпеливым. Немного погодя он услышал, как пробило четверть первого, потом половина, потом три четверти, и, наконец, все часы, так же как до этого били полночь, одни за другими пробили час. Он уже не ждал, он ломал себе голову, стараясь понять, что могло случиться».¹

¹ Ги де Мопассан. Полн. собр. соч., т. V. М., изд-во «Правда», 1958, стр. 315.

Эйзенштейн очень тонко подметил, что время в этом небольшом отрывке — менее всего «астрономическое время» или, наоборот, обобщенный фатальный образ времени. «Мы видим из этого примера, — пишет он, — 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».²

Эйзенштейн обнаруживает в художественном времени необыкновенную силу эмоционального воздействия, способную полностью мистифицировать читателя, заставить его доверчиво идти вслед за писателем по самым невероятным маршрутам во времени и пространстве.

Современные западные писатели очень широко пользуются, а иногда даже и злоупотребляют (о чем будет сказано ниже) этой особенностью художественного времени. В какой-то степени это явление соответствует общей тенденции, наблюдаемой сейчас в литературе и связанной с принципиально новым осмыслением писателем роли читателя как реципиента художественного текста.

По мнению французского литературоведа Ж. Дюга, которое представляется нам вполне справедливым, «акт чтения больше не заключается в том, чтобы читатель следовал по заранее ориентированным направлениям повествования, — чтение становится актом расшифровки. В этой связи тема (современного романа, — В. М.) может быть определена как нечто ... разрушающее ожидание читателя игрой своих различных вариаций. Поэтому в этих романах ничего не известно заранее. Даже при перечитывании мотивы могут появиться в совершенно новом соотношении, чем они были осмыслены при первом чтении».³ Подобная манера повествования требует и соответствующих изобразительных средств, среди которых прием мистификации читателя с помощью художественного времени занимает не последнее место.

Здесь необходимо сделать некоторые уточнения: в слово «мистификация» не вкладывается исключительно негативный смысл. Мистификация (в том смысле, в котором этот термин используется в данной статье) не какой-либо «злостный» обман, а скорее преднамеренное введение читателя в заблуждение. Если такая мистификация продиктована творческой необходимостью, то она как литературный прием вполне правомерна.

Классическим примером подобной мистификации может служить рассказ Г. Уэллса «Чудотворец». Это краткое повествование

² С. М. Эйзенштейн. Избранные произведения в 6-ти томах, т. II. М., изд-во «Искусство», 1964, стр. 165.

³ J. Dugast. Thèmes et motifs dans le roman contemporain. «La Pensée», 1971, № 158, p. 103.

о некоем мистере Фодерингее, который внезапно открывает в себе способность к совершению чудес. Рассказ Уэллса тем более интересен для нас, что это не научная фантастика, а фантастика, построенная на сказочном принципе «по щучьему велению», что значительно усложняет задачу писателя: было бы гораздо легче убедить читателя в «реальности» сверхъестественного дара мистера Фодерингея, если бы он объяснялся использованием какого-то фантастического научного изобретения, например химического состава, как в «Человеке-невидимке».

И вот тут Уэллсу и помогает время. Совершение чудес он располагает по определенным, точно указанным дням. В первый день Фодерингей заставляет лампу перевернуться в воздухе и гореть в таком положении, перекрашивает воду в стакане и т. д., — словом, совершает «незначительные» чудеса. Во второй день он уже превращает свою трость в куст роз и отсылает полсмена, приставшего к нему, в преисподнюю. На третий день герой рассказа воздерживается от чудес и размышляет на досуге над своей неожиданной способностью. Наконец, наступает четвертый день, и тут автор считает нужным непосредственно обратиться к читателю: «Хотя это может показаться невероятным, вечером в воскресенье, 10 ноября 1896 года, в кабинете домика позади пресвитерианской церкви мистер Фодерингей, подстрекаемый и вдохновляемый мистером Мейдигом, начал творить чудеса. Мы просим читателя обратить особое внимание на число».⁴ В этот день Фодерингей совершает свое главное чудо: останавливает вращение земли, что вызывает всеобщий хаос и разрушение. И все это делается простым «напряжением воли».

Отмечая умение Уэллса «вводить читателя в атмосферу чуда, сказки очень постепенно, осторожно, с одной логической ступеньки на другую», Е. И. Замятин обращал внимание на то, что «переходы со ступеньки на ступеньку — совсем незаметны; читатель, ничего не подозревая, доверчиво переступает, поднимается все выше . . . И вдруг — оглянется вниз, ахнет — а уж поздно: уж поверил в то, что, по заглавию, казалось совершенно невозможной, велепой вещью: в путешествие на луну, в великанов, в невидимку. . .»⁵

Уэллс добивается этого эффекта в значительной степени с помощью иллюзии реальности: каждая «логическая ступенька» отмечена у него определенным днем или календарной датой. В рассказе «Чудотворец» мистификация вполне оправдана: Уэллсу нужно было во что бы то ни стало внушить читателю основную идею рассказа, показать, к каким последствиям может привести абсолютное овладение человеком тайнами природы.

⁴ Г. Уэллс. Собр. соч. в 15-ти томах, т. V. М., изд-во «Правда», 1964, стр. 395.

⁵ Г. Уэллс. Машина времени. Пгр., изд-во «Всемирная литература» при Госиздате, 1920, стр. 7.

На таких логических переходах, отмеченных определенными, ясно выраженными временными величинами, строятся многие мистификации. По этой же схеме, например, построен рассказ современного аргентинского писателя Х.-Л. Борхеса «Обманутый чародей». Но если в рассказе Уэллса мистификация является чисто «подсобным» художественным средством, то рассказ Борхеса может служить универсальным примером мистификации ради мистификации. В нашу задачу не входит характеристика творчества этого крупного писателя, которого в настоящее время западные литературоведы ставят в один ряд с Дж. Джойсом и Ф. Кафкой. Но мы не можем пройти мимо его концепции времени, выдвинутой в очерке «Новое опровержение времени», так как, на наш взгляд, это имеет непосредственное отношение к рассматриваемой проблеме.

«Мы внешне отчаиваемся и втайне утешаем себя, — пишет Борхес, — отрицая временную последовательность наших поступков и астрономическую вселенную. Наша индивидуальная судьба устрашает не того, что она нереальна, а того, что она необратима и иронична. Время — субстанция, из которой я сделан. Время — река, уносящая меня, но эта река я сам. Время — тигр, вонзающий в меня челюсти, но этот тигр я сам. Время — огонь, пожирающий меня, но этот огонь я сам. Мир, к несчастью, реален, а я, к несчастью, Борхес».⁶

На этой иронической и субъективной оценке времени построена мистификация Борхеса: с одной стороны, строгая последовательность событий, а с другой — свободное перемещение во времени и пространстве, даже «обратимость судьбы».

Сюжет рассказа «Обманутый чародей» таков: один настоятель собора захотел научиться искусству черной магии. С этой просьбой он обращается к известному в Толедо чернокнижнику дону Иллану. Последний на просьбу настоятеля отвечает, что рад бы научить его магии, но боится, что, достигнув высокого поста, он забудет об этой услуге. Настоятель клянется, что на всю жизнь останется должником мага. Тогда Иллан ведет гостя в свою библиотеку и одновременно приказывает слуге приготовить на ужин куропатку, но не зажаривать ее до его приказа. Внезапно в библиотеку входит гонец, который сообщает настоятелю, что его дядя епископ скоропостижно умер и что, согласно оставленному им завещанию, должность и сан епископа переходят теперь к племяннику. Дон Иллан поздравляет новоиспеченного епископа и просит предоставить освободившееся место настоятеля своему сыну. Епископ отвечает, что еще раньше обещал это место своему брату, но тут же заверяет мага, что не забудет его услуги, и приглашает с собой в Сантьяго. Через шесть месяцев епископ по-

⁶ Цит. по: L.-A. Murillo. *The Cyclical Night*. Massachusetts. 1968. p. 132.

лучает от папы приглашение занять место архиепископа в Тулузе. История повторяется: дон Иллан просит освободившееся место для сына, а бывший епископ отказывает ему под каким-то предлогом. Через два года архиепископа назначают кардиналом, а через четыре года кардинала избирают папой. Дон Иллан снова напоминает папе о его обещании, и тогда выведенный из терпения папа начинает грозить ему тюрьмой за то, что он в свое время занимался чернокнижием. Несчастный дон Иллан умоляет папу отпустить его обратно в Испанию и просит у него разрешения поехать перед дорогой, но даже и в этой скромной просьбе папа отказывает. Тогда дон Иллан заявляет твердым голосом, что он во что бы то ни стало должен съесть куропатку, которую сегодня велел приготовить. Появляется слуга, и дон Иллан приказывает ему зажарить птицу. При этих словах зала в папском дворце превращается в библиотеку мага, а сам папа — в настоятеля.⁷

Указаниями на точное время Борхес постепенно усыпляет «бдительность» читателя и затем одним ударом (в данном случае таким «текстовым ударом» является приказ зажарить куропатку) разрушает иллюзию времени. Тем самым он добивается определенного эффекта: строгая последовательность событий оказывается в глазах читателя более фантастической, чем внезапное перемещение вспять во времени.

Подобное использование точных величин времени издавна практиковалось в фантастической литературе для создания у читателей впечатления реальности. Не случайно, например, повесть Гоголя «Нос» начинается словами: «марта 25 числа», а «возвращение носа» датируется седьмым апреля.

Точно так же Кафка обрушивает на читателя целый каскад временных данных, стремясь, чтобы читатель поверил в то, что коммивояжер Грегор Замза превратился в мерзкого жука. Рассказ «Превращение» Кафка начинает фразой: «Проснувшись однажды утром после беспокойного сна, Грегор Замза обнаружил, что он у себя в постели превратился в страшное насекомое».⁸

Кафка сразу же дает читателю понять, что превращение произошло не во сне, а наяву, после «беспокойного сна», и в подтверждение этому нарочито насыщает текст рассказа единицами часового времени: «...он взглянул на будильник, который тикал на сундуке. „Боже правый!“ — подумал он. Было половина седьмого, и стрелки спокойно двигались дальше, было даже больше половины, без малого уже три четверти. Неужели будильник не звонил? С кровати было видно, что он поставлен правильно, на четыре часа; и он, несомненно, звонил. Но как можно было спокойно спать под этот сотрясающий мебель трезвон? Ну, спал-то он беспокойно, но, видимо, крепко. Однако что делать теперь?

⁷ J.-L. Borges. Histoire de l'Éternité. Paris, 1964, p. 117—122.

⁸ Ф. Кафка. Роман. Новеллы. Притчи. М., изд-во «Прогресс», 1965, стр. 342.

Следующий поезд уходит в семь часов; чтобы успеть на него, он должен отчаянно торопиться, а набор образцов еще не упакован, да и сам он отнюдь не чувствует себя свежим и легким на подъем. Покуда он все это очень торопливо обдумывал, никак не решаясь покинуть постель, — будильник как раз пробил без четверти семь, — в дверь у его изголовья осторожно постучали. „Грегор, — услышал он (это была его мать), — уже без четверти семь. Разве ты не собирався уехать?“⁹

Если Кафка пользуется временными величинами для создания впечатления реальности и для нейтрализации, таким образом, сверхъестественности превращения Грегора Замзы, то известны случаи, когда писатель, наоборот, специально указывает в тексте часовое время, чтобы подчеркнуть ирреальность событий, которые внешне выглядят вполне обычно. Так поступает А. Роб-Грийе в своем «киноромане» «В прошлом году в Мариенбаде». Хотя по этому произведению был снят фильм и ему присущи специфические черты киносценария, тем не менее оно вполне самостоятельно и оригинально по жанру.

Сам Роб-Грийе определяет жанр своего романа как «описание фильма образ за образом, как будто я вижу его в своей голове».¹⁰ Внешне сюжетная схема киноромана очень проста. Это обыкновенный адюльтер: мужчина, обозначенный буквой X, соблазняет женщину А, жену некоего М. Действие романа происходит в роскошном отеле (в помещении или в саду, примыкающем к зданию отеля).

Однако, как явствует из авторского предисловия к кинороману, все это является лишь материализованной метафорой, с помощью которой Роб-Грийе сооружает «пространство и время чисто духовные, может быть, пространство и время мечты или памяти, эмоционального бытия, не слишком задумываясь над традиционными сцеплениями причинности и абсолютной хронологией».¹¹

Персонажи киноромана, бесцельно слоняющиеся в замкнутом пространстве отеля, кажутся жертвами какого-то рока, который мешает им покинуть этот отель и вернуться в мир, живущий по законам линейного времени, где есть настоящее, прошедшее и будущее. Именно это и предлагает герой X героине А, напоминая ей, что они договорились о встрече еще год назад в Мариенбаде. Но А удивлена, она не узнает X, так как живет вне времени и от этого память ее парализована. И только благодаря целому ряду усилий, включая и самые радикальные, X удается убедить А бежать с ним из отеля.

Роб-Грийе учитывал неизбежные трудности, которые, вполне естественно, могли возникнуть при восприятии его произведения

⁹ Там же, стр. 344, 345.

¹⁰ А. Robbe-Grillet. *L'Année dernière à Marienbad*. Paris, 1961, p. 10.

¹¹ *Ibid.*, p. 9.

читателем или зрителем. Он предвидит два возможных случая: или воспринимающий «попытается восстановить „картезианскую“ схему, наиболее линейную и наиболее рациональную, и тогда этот зритель без сомнения сочтет фильм трудным, если вообще не поддающимся объяснению, или, наоборот, он позволит увлечь себя необычными образами, раскрывающимися перед ним, голосом автора, шумами, музыкой, ритмом монтажа, страстью героев. Такому зрителю фильм покажется самым легким из всех, которые он когда-либо видел: фильм, который обращается только к его ощущениям, к его способности смотреть, слушать, чувствовать, волноваться».¹²

Для осуществления второго варианта Роб-Грийе и использует «временные указатели». Он понимает, что если убрать из художественного произведения, действие которого разворачивается вне реального времени, всякое упоминание о нем, то воспринимающий, будь то читатель или зритель, так или иначе расположит события киноромана или фильма по собственному линейному времени, по «картезианской схеме», как выразился Роб-Грийе. И он вкрапляет в текст киноромана слова: «поздно», «завтра», «прошлый год», «часы», «мгновение» и т. д., обесмысливая их, так как слова эти употребляются в тот самый момент, когда основная ситуация носит фантастический, вневременной характер. Автор откровенно издевается над этими понятиями, искусственно совмещая их с ирреальной обстановкой или диалогом, который герои ведут, находясь в сомнамбулическом состоянии. Это, по замыслу Роб-Грийе, делается для отчуждения воспринимающего от этих понятий, чтобы парализовать всякую его попытку распознать художественные образы по линейной схеме.

Из аналогичных соображений исходил другой французский писатель Ф. Соллер, применивший в своем романе «Драма» принцип театральной иллюзии. Этот роман задуман Соллером как некое «представление слов». Как и обычная драма, он построен на конфликте двух «грамматических» героев «он» (или «она») и «я», олицетворяющих «внешний» и «внутренний» смысл слова.

Стараясь показать, что его роман, как и драма, разыгрывающаяся на сцене перед зрителями, пишется как бы перед глазами читателя, Соллер моделирует творческий процесс со всеми его фазами (включая фазу восприятия) в виде театрального пространства (сцены и зрительного зала). Действие в романе происходит при отсутствии «четвертой стены», т. е. сцена и зрительный зал составляют одно целое. В романе Соллера отсутствует какой бы то ни было сюжет: композиционно он состоит из шестидесяти четырех песен, являющихся своего рода монологами грамматических героев. Вот один из примеров такого «монолога»: «День кон-

¹² Ibid., p. 17—18.

чается... спокойные формы... Как долго находится он в другой стране? В стране времени, где не знают времени. Тусклый свет. Кто-то говорит стоя. Это мгновение не останавливается...»

Затем следует переход к монологу «я»: «...только что здесь был мокрый сад, черные деревья, непостижимая жизнь неба, нависшего над травой и листьями, когда другие спали (кажется, они спят все время, но я знаю, что в другом недоступном для меня потоке, только на другой глубине, я есть также я для кого-то другого, — спящий вторичный образ)».¹³

Вряд ли может читатель ориентироваться в этом тексте, где трудно понять, о чем идет речь, кто эту речь произносит и в каком состоянии находятся герои: грезят или живут реальной жизнью? Во всем этом, по мнению Соллера, можно разобраться лишь в том случае, если читатель уподобит себя театральному зрителю, тогда ему незачем будет ломать голову над тем, о чем говорят на сцене, а нужно только поддаться действию театральной иллюзии.

Сущность понятия «театральная иллюзия» раскрывает в своей работе «Форма и идея в современном театре» американский искусствовед Дж. Гасснер. «В роли зрителей, — пишет он, — мы наподобие челнока машины легко переносимся из области жизненной действительности в область театра. Иначе эту способность можно определить как двойное зрение, позволяющее нам воспринимать театральный спектакль как реальную действительность и вместе с тем как собственно „театр“. Мы то сосредоточиваем все свое внимание на „подлинной жизни“ (поддаваясь иллюзии реальности), то сознательно воспринимаем чисто театральный эффект, не смешивая „театр“ с реальной действительностью. Но сценическое действие может восприниматься нами одновременно и как „реальное“ и „театральное“, подобно тому как мы воспринимаем реальное время наряду с „театральным“, позволяющим укладывать десятки лет в считанные минуты реального времени».¹⁴

Но для создания театральной иллюзии нужны соответствующие аксессуары: объемные декорации, шумовые и световые эффекты, а главное, живые персонажи, которых нет в печатном тексте. Однако в печатном литературном тексте есть художественное время, а время, как на это только что указывал Гасснер, является немаловажным фактором театральной иллюзии. Но если в театре зритель от театральной иллюзии идет к восприятию художественного времени, то Соллер поступает иначе: он направляет читателя от художественного времени к театральной иллюзии. Писатель избегает упоминания точных числовых величин времени, о самом

¹³ Ph. Sollers. Drame. Paris, 1965, p. 23.

¹⁴ Дж. Гасснер. Форма и идея в современном театре. М., ИЛ, 1959, стр. 234—235.

же времени он говорит в отвлеченном смысле (примером может служить только что приведенный отрывок). Тем самым Соллер добивается иллюзорности времени в художественном тексте, что, разумеется, читатель прекрасно осознает. Это приводит к тому, что и его «грамматические герои» начинают восприниматься иллюзорно, т. е. в двух планах: реальном и театрално-иллюзорном. Подобная двуплановость, по замыслу Соллера, должна олицетворять соотношение между «внешним» и «внутренним» смыслом слова.

Для разрушения иллюзии (а разрушить искусно созданную им иллюзию, по замыслу Соллера, необходимо, так как читатель, подобно зрителю в театре, закончив чтение, неизбежно возвращается к реальной обстановке) он также использует время. Фраза в конце романа: «Я пишу ночью» — выполняет роль «текстового удара»: она освобождает читателя от шока театралной иллюзии и, подобно свету, зажигаемому в зрительном зале по окончании спектакля, возвещает об окончании «грамматического представления».

В данной статье было разобрано несколько случаев мистификации читателя с помощью художественного времени в современной западной литературе. В одних случаях мистификация вполне оправдана и продиктована теми или иными закономерностями художественного произведения, в других она используется в качестве камуфляжа надуманной темы и тогда выполняет функцию самого настоящего оптического обмана «читательского зрения». Если эта тенденция возобладает, а по целому ряду признаков этого следует ожидать, то существует весьма реальная опасность, что этот эффективный литературный прием постигнет печальная судьба приема нарушения сюжетной последовательности событий.

М. Г. Эткинд

О ДИАПАЗОНЕ ПРОСТРАНСТВЕННО-ВРЕМЕННЫХ РЕШЕНИЙ В ИСКУССТВЕ ОФОРМЛЕНИЯ СЦЕНЫ

(ОПЫТ АНАЛИЗА ТВОРЧЕСКОГО НАСЛЕДИЯ
СОВЕТСКОЙ ТЕАТРАЛЬНОЙ ДЕКОРАЦИИ)

С давних пор искусства принято делить на временные (литература, музыка) и пространственные (живопись, скульптура, архитектура). Хотя первые неминуемо включают пространственное мышление, а вторые дают момент движения, звено жизненного процесса, подобная классификация несомненно отражает доминирующее значение пространственного или временного начала для различных видов художественной культуры. Но если оставаться на позициях историзма, нельзя не увидеть: в искусстве нашего века, века двадцатого, различима заметнейшая тен-

денция к контактированию, к сближению и синтезированию пространственного и временного начал.

Она сказалась в опытах музыканта А. Н. Скрябина, шедшего навстречу свето-цветовым пространственным представлениям, и М. К. Чюрлёниса, живописца и музыканта, попытавшегося слить оба искусства в целостном процессе единого творческого переживания. В энергичных попытках внедрить в картину движение, в распространении диптихов, триптихов, диорам и панорам, овеещающих борьбу живописи за время, в монументальных графиках зрительского восприятия... Та же тенденция проявилась как в декоративно-прикладном искусстве, так и в стремлении скульптуры навстречу литературе и музыке (вспомним звучание колоколов в Хатыньском монументе и музыку, стелющуюся над мемориальным полем Саласпилса). Наконец, не на диалектическом ли единстве пространственно-временных отношений зиждутся кино и телевидение, порожденные не только техникой индустриального века, но и эволюцией художественного процесса?

Все усложняющиеся взаимосвязи и взаимодействия пространственно-временных отношений даст и история театральной культуры, один из компонентов которой — искусство оформления сцены — является предметом настоящей статьи.

Художник театра имеет дело с совершенно реальным (физическим) пространством сцены, чаще всего ограниченным параметрами традиционной сцены-коробки. Он должен освоить его, переработать, превратить в пространство художественное. Он может создать конкретно-изобразительный экспозиционный фон, внешний облик «картины» или эпизода, характеризующий место, обстановку и время драматургического действия, либо сформировать условную образно-пластическую среду, в которой предстоит жить актеру и будет зрительно воплощена режиссерская концепция спектакля. Как бы то ни было, речь идет о преобразовании пространства физического в воображаемое, в художественный микромир: нечто подобное целям, которые ставят перед собой искусства, по традиции причисляемые к пространственным.

Но, выступая как форма искусства пространственного, пусть своеобразная и театрально специфическая, декорация, следуя за действием, развивается по сугубо временным законам. Только развертываясь во времени, имеющем тоже совершенно конкретный характер сценического времени, она формирует динамический образ постановки. Определяющую роль в этом пространственно-временном комплексе играет ритм спектакля.

Диапазон взаимосвязей между рассматриваемыми категориями широк, а варианты соотношений многообразны. Даже анализ основных решений, апробированных только на советской сцене, вышел бы далеко за рамки этой статьи. Тем более что, давно обособившийся, сложившийся и несомненно завоевавший

право на художественную автономию, этот вид творчества не может похвастаться — по сравнению со своими родственниками в семье искусств — сколько-нибудь разработанной теорией. Он редко привлекает внимание ученых, теорий здесь ровно столько, сколько художников, да и история советской театральной декорации пока не написана. Таковы причины, заставляющие автора строго ограничить свою задачу: он стремится не исчерпать проблему, а всего лишь наметить — да и то пунктиром — возможные пути решения.

Убежденный, что наилучшие основания для сравнения и сопоставления дают произведения, хронологически близкие, созданные почти параллельно, ибо они отражают одну и ту же ступень в эволюции данного вида искусства, автор намеренно сужает хронологические границы: речь идет о 1920—1923 гг. Это время массового «похода художников в театр», время полемической борьбы взглядов, поисков, экспериментов, открытий. Колебания амплитуды эстетических воззрений велики — от живописного гедонизма К. А. Коровина, отстаивавшего тезис П. Гонзаги «музыка для глаза»,¹ до осуществления на сцене принципов «изобразительной режиссуры». В круге нашего внимания — пять произведений крупных мастеров, характерных для различных аспектов художественного процесса в эту раннюю пору советского искусства. Это работы А. Н. Бенуа для балета И. Ф. Стравинского «Петрушка» (1920), А. А. Веснина для трагедии Ж. Расина «Федра» (1921, постановка А. Я. Таирова), И. М. Рабиновича для комедии Аристофана «Лисистрата» (1923, постановка В. И. Немировича-Данченко), Л. С. Поповой для трагифарса Ф. Кромелинка «Великодушный рогоносец» (1922, постановка Б. Э. Мейерхольда) и Ю. П. Анненкова для массовой инсценировки в Петрограде «Взятие Зимнего дворца» (1920).²

Принципиально различные концепции сценического пространства отчетливо выражены уже на проектной стадии оформления этих спектаклей. В зависимости от них находятся как материал, так и техника, используемые художниками на подготовительном этапе разработки замысла: в одних случаях мы имеем дело с живописным эскизом, в других — с объемным макетом.

Используя богатейший арсенал средств, накопленных историей европейской театральной декорации, Бенуа стремится к оптическому уничтожению сценической коробки: на ее месте и в ее пределах должно возникнуть иное, чисто художественное пространство, эстетическое воздействие которого тем выше, чем сильнее степень его гипнотической убедительности для зрителя. Бенуа преобразует пространство сцены в живописное, полное

¹ Из черновых записей К. А. Коровина. 1921. В кн.: Константин Коровин. Жизнь и творчество. Письма. Документы. Воспоминания. М., Изд-во Академии художеств СССР, 1963, стр. 460—461.

² Эскизы и макеты к рассматриваемым работам сохранились.

цвета, света, воздуха пространство. В его акварельном эскизе к первой картине «Петрушки» все трактовано конкретно-изобразительно: «Меня соблазняла идея изобразить на сцене театра „Масленицу“, милые балаганы, эту великую утеху моего детства», — пишет художник.³ Сквозь декоративный портал открывается зимняя жанровая сцена у балаганов. Празднично яркий цвет, воздушная и липейная перспектива, передающие глубину: эскиз строится как картина на тему балетного сценария, где точно расставлены национальные (Россия) и социальные («простонародность») акценты, а драматургические место и время действия (Петербург, 1830—1840-е годы) даны с возможной документально-исторической убедительностью. Картина эта всем образным строем, цветом и пластическим ритмом должна создавать живописный эквивалент музыкальному содержанию. Перед нами традиционная для оперно-балетного театра модель места и обстановки действия; так называемое зеркало сцены для Бенуа не что иное, как своеобразное художественное зеркало, в котором отражается исторически реальный кусок жизни, пропущенный сквозь индивидуальность мастера-живописца. Недаром эскиз вполне может рассматриваться и независимо от театра — как произведение искусства, имеющее самостоятельную пространственно-временную структуру.

В отличие от эскиза в динамике самого спектакля решающее значение приобретает развертывание пространственно-временных связей, процесс их развития. Теперь образ, намеченный в эскизе, расчленяется на сценические планы. Статичные декорации располагаются узкой полосой в глубине и по сторонам сцены, планировка близка фронтальной, композиция почти симметрична. Сопоставленные по принципу живописного и пластического контраста, они равномерно сменяют одна другую или чередуются: «Масленица в Петербурге», черная «Комната Петрушки», зеленая «Комната арапа» и вновь «Масленица в Петербурге». Сценографический образ спектакля предстает как сочетание отдельных декораций, их компоновка, как композиционная сумма картин: 1, 2, 3, 1, — решение, близкое подходу, привычному для художника-графика, работающего над серией иллюстраций к книге. При этом ритм экспозиции декораций и их перемен определяется ремарками либреттиста, а сценическое время отсчитывается по часам автора музыки. Ритм спектакля выступает как фактор, регулирующий развитие пластического образа и его художественное воздействие.

Первые эскизы Веснина к «Федре» соотносятся с «Петрушкой» как характернейшие работы живописца из лагеря «крайних

³ А. Бенуа. Воспоминания о балете. «Русские записки», Париж, «Дом печати», 1939, т. XIX, стр. 79. — Заметим, что впервые Бенуа оформлял спектакль «Петрушка» в 1911 г. В настоящей статье речь идет об эскизах 1920 г., предназначенных для постановки Большого театра.

новаторов», в ту пору неточно именовавшихся футуристами, с образцовым произведением лидера «Мира искусства». В окончательном макете, однако, их бурная живописная экспрессия решительно уступает место взволнованной, но торжественной монументальности. Впрочем, о художественном зеркале говорить не приходится: здесь нет даже попытки выдать сценическое пространство за реальное, жизненное. Иллюзия глубины и перспективы отсутствуют, а место действия (Греция) и время (период архаики) даны вне конкретной изобразительности, без наглядных примет пейзажа или быта эпохи, а как обобщенные пластические формулы, в экспрессии которых важнейшую роль играет жанр спектакля — величественная и напряженная атмосфера высокой трагедии. Цель — не иллюстрировать действие, а создать для него остро эмоциональную пластическую среду. Развивая принципы, несколько ранее разработанные на сцене Камерного театра А. А. Экстер, Веснин идет к трехмерности, способной естественно связать декорацию с объемной фигурой актера. Задача достоверного воспроизведения природы и архитектуры отступает перед стремлением образовать на сцене собственное, автономное, так сказать, внутритеатральное пространство, лишь ассоциирующееся с жизненным. Первостепенное значение в его асимметричной структуре приобретает объемная разработка пола (сценической площадки): разновысотные поверхности, сталкивающиеся под различным углом и соединенные лестницами. Архитектоническая строгость массивных форм, напоминающих об античном зодчестве. Диссонирующий ритм рассекающих пространство тросов. Живописные пятна фона, лишённые сюжетно-изобразительного начала и несущие сильнейший эмоционально-цветовой заряд. «Определяющим принципом при построении сценической площадки, — поясняет Таиров, — ... являлся принцип передачи... того крена, в котором пребывают все герои трагедии на протяжении всего развития (действия), того сдвига, который происходит в их жизни; это продиктовало определенную концепцию взаимоотношений сценических площадок, и наша сцена напоминала собой палубу корабля в момент начинающегося крушения, катастрофы».⁴

Не украшение сцены и не изобразительный аккомпанемент к сюжету, а пространственное решение, создающее для каждого конкретного спектакля необходимую «сценическую атмосферу», — такова, по убеждению Таирова тех лет, задача, стоящая перед художниками Камерного театра. Ее и решает эскиз Веснина, где через сочетание объема и цвета проектируется насыщение сценического пространства эмоцией высокого накала и экспрессией трагедийности.

⁴ А. Я. Таиров. Записки режиссера. Статьи. Беседы. Речи. Письма. М., ВТО, 1970, стр. 441.

В основе ритмического развития лежит не столько авторский текст, сколько его трактовка режиссурой, режиссерская экспозиция спектакля. Важнейшая часть декорации — сценическая площадка — в ходе действия не меняется. Развертывание образа во времени достигнуто за счет динамических элементов-деталей и прежде всего цветных полотнищ фона, уверенно акцентирующих эмоциональный пафос каждой картины: красное, желтое, коричневое. Дело не в том, что на сцене будто бы материализуется мечта футуризма о внедрении в живопись движения, а в том, что этим путем Веснин добивается активного изменения «сценической атмосферы» внутри данного спектакля в соответствии с ритмическим развитием, продиктованным режиссером.

Разработка оформления «Лисистраты» ведется художником Рабиновичем в макете — он оперирует только объемными формами. Никаких полутонов, намеков, нюансов — все строго, определено, архитектурно. Связь с колосниками отсутствует, постройка устойчиво опирается на пол — принцип, близкий архитектурному. Декорационные полотна начисто вытеснены содержательной организованностью архитектурных форм, подкрепленной лаконизмом свето-цветовой характеристики: над сценической площадкой, включающей систему лестниц и помостов, поднимаются стройные и легкие колоннады. Белые, напоминающие о мраморе, они на фоне гладкого голубого горизонта образуют пространственную среду, в которую естественно входят яркие пятна сценических костюмов. Архитектурная модель «Лисистраты» не изображает, а условно символизирует место, время и обстановку действия, давая образную кристаллизацию античной культуры. Художник не ищет иллюзии. Творимый им микромир спектакля остается специфически театральным. Занавеса нет, открытая сцена как бы продолжает зрительный зал. Рабинович возводит свою архитектуру в самом центре театрального планшета — пространство воображаемое, художественное не пуждается в оптическом упразднении пространства физического; напротив, художник властно организует и формирует его своей концентрической установкой.

Это единое сооружение, представляющее собой конгломерат сценических площадок, каждая из которых имеет собственную пластическую характеристику. Восприятие установки рассчитано по законам архитектуры, требующей кругового обхода. Классическим примером такой архитектуры является ротонда. И отталкиваясь от формы ротонды, рассекая ее на полудуги, обещающие большую остроту и разнообразие пластических ритмов и ракурсов, художник выстраивает архитектурную композицию, которая, будь она возведена в ландшафте, несомненно заставила бы зрителя обойти ее вокруг. Но театральный зритель сидит в кресле. И постройка сама начинает вращаться. Она смонтирована на поворотном круге, при передвижении которого перед зрителем возникает

новый ракурс, каждый раз дающий иную конфигурацию объемов, новое соотношение тяжести и равновесия масс, иную ритмическую и пространственную композицию. При этом целостный художественный образ раскрывается лишь как сумма выразительности всех основных ракурсов установки.

Заметим, что поворотный круг использовался в русском театре и прежде, однако лишь как техническое средство, позволяющее быстро менять декорации за закрытым занавесом, сократив антракты. Здесь вращение круга идет на глазах у зрителя: пространство сцены динамизируется. Вращающаяся установка позволяет не только усилить темп спектакля, обеспечить непрерывность и слитность действия, но дает возможность режиссеру, то убыстряя, то замедляя скорость вращения или фиксируя круг на определенной точке, разработать сложную партитуру ритмов. Таким образом, художник «Лисистраты», не ограничиваясь оформлением сцены, во многом определяет динамику спектакля, его ритм. Роль художника в пространственно-временном комплексе спектакля, возрастающая, сближается с режиссерской.

О «Великодушном рогоносце» Мейерхольд говорил, что этот «спектакль должен был дать основания новой технике игры в новой сценической обстановке, порывавшей с кулисным и порталным обрамлением места игры. Обосновывая новый принцип, он неизбежно должен был обнажать все линии построения и доводить этот прием до крайних выводов схематизации. Принцип удалось провести полностью».⁵ С точки зрения пространственно-временной концепции спектакля речь шла, таким образом, о решении принципиально новом, о новизне манифестированной, возведенной в степень. Но характер поставленного эксперимента и пути ревизии традиционной системы оформления было бы неверно сводить к театральной программе Мейерхольда, представляя художника лишь исполнителем режиссерского замысла. Сценический вариант Поповой не только связан с исканиями в архитектуре и изобразительном искусстве тех лет, но является непосредственным выводом из них. Архитектурная конструктивность, прокламированная В. Е. Татлиным в 1919 г. (модель памятника III Интернационалу), пространственные опыты Л. М. Лисицкого, борьба «производственников» против «станковистов», первая выставка конструктивистов « $5 \times 5 = 25$ » — его прямые предшественники.

Попова именует себя не декоратором, а конструктором. Это существенно: и в архитектуре, и в театре термин «декорация» в отличие от «конструкции» применяется ко всему, что украшает, пластически эстетизирует, а не строит пространство, не является функционально необходимым, не связано с целесообразностью, механикой, утилитарными нуждами. «Конструкция» на сцене —

⁵ В. Э. Мейерхольд. Статьи. Письма. Речи. Беседы. Ч. II. М., изд-во «Искусство», 1968, стр. 47.

подсобные строенные элементы, технически обеспечивавшие декорацию, — теперь оказалась в центре внимания художника, а рабочий чертеж, адресовавшийся производственным мастерским, заменил собой эскиз оформления.

Эскизы Поповой — это технические чертежи, исполненные тушью при помощи линейки и циркуля; в них даны лишь формы, играющие роль функциональную, конструктивную. На идеальной чистоте прямых и кривых, на строгой расчерченности геометрических фигур и «инженерных» ритмах строится и макет общей установки — своеобразная геометрическая модель, спроецированная в пространстве. Сколоченный из дерева и фанеры макет представляет собой производственное сооружение, свободно стоящее в центре площадки, как рассчитанный на доступ со всех сторон станок в заводском цехе. Это станок для производственной работы актера.

Ребристый остов «стен», помосты, лестницы, пандусы, три колеса — неокрашенное, красное и черное. Несомые элементы выполнены из некрашеного дерева, несущие нагрузку — черного цвета. Эта прозрачная двухъярусная конструкция трехмерна, но необъемна; здесь нет сплошных замкнутых поверхностей, ограничивающих часть пространства. Макет создается по типу так называемых «пространственных декораций», рассчитанных на обзор со всех сторон, он выполнен для спектакля на открытой городской площади (по терминологии Мейерхольда — для «внеценной постановки»). Макет не был рассчитан на театральное здание, и это во многом определило его отношение к сценическому пространству.

Осуществленный на сцене, проект не был изменен: художница не хотела подчиниться театральным условностям. Фоном для сквозной конструкции, поставленной в центр планшета, стала нештукатуренная кирпичная стена с трубами и батареями парового отопления, вся одежда сцены была отброшена. Художница не собиралась ни декорировать, ни маскировать физическое пространство сцены-коробки, а, напротив, акцентировать его, видела в нем важнейший компонент пространства художественного. Здесь многое идет от характерной для времени тенденции нащупать новые формы пространственного мышления, присущие индустриальной эпохе, от желания соединить эстетическое с социальным. Театр из «храма искусства» превращался в завод, помещение для игры рассматривалось как чисто производственное, нечто вроде цеха.

Важнейшая особенность концепции Поповой — ориентированность конструкции на динамическое развитие, способное отразить учащенный пульс современной жизни и напряженный ритм трудового процесса. В серии Бенуа каждому драматургически завершенному отрезку действия («картине») соответствует самостоятельная картина-декорация, у Рабиновича — определенный ракурс

единой архитектурной установки; здесь развертывание образа подчинено иному пространственно-временному отсчету: короткий сценический эпизод — часть (фрагмент) общей конструкции. Смена мест игры производится при помощи света: лучи прожекторов стремительно переключают зрительское внимание с одной из разновысотных площадок на другую либо концентрируют его сразу на нескольких — примерно так, как это делается при киномонтаже. Прием, позволяющий достичь и непрерывности, и динамики сценического действия. Но особенно существенно, что неподвижный станок, представляющий собой комплекс игровых площадок, обладает немалым резервом выразительности, который вводится в строй по мере обыгрывания конструкции, ее «оживления» актером. Речь идет о динамических (вращающихся) элементах, в самом сочетании которых со статичной основой наглядно обнаруживаются тенденции, связывающие «Великодушного рогоносца» с динамической архитектурой Татлина. Подобно тому как в его памятнике III Интернационалу в прозрачный костяк башни вмонтированы куб, пирамида и цилиндр, вращающиеся вокруг оси с разной скоростью, так и здесь делается попытка разработки конструкции кинетического характера. В моменты накала чувств героев и обострения драмы начинают вращаться, как рабочие узлы в станке, колеса-жернова, крутятся мельничные крылья, вертятся двери. Они играют роль эмоциональную, подобную цветным полотнищам в «Федре». Но не только. В движении, в работе станок Поповой перестает быть безразличным к данной пьесе — возникает отчетливая ассоциация с мельницей, той самой деревенской мельницей, где протекает действие пьесы Кроммелинка.

Мельницы Бельгии характерны фахверковой архитектурой, каркасным типом строительства, при котором остов здания состоит из стоек, ригелей и раскосов. Здесь перед нами строительный костяк, конструктивный скелет фахверкового «дома с мельницей», «раздетого», освобожденного от крыши и стен. Нечто вроде извлечения корня из образа реального предмета, приведения его к геометрически-пространственной схеме. Получается, что Попова вовсе не упраздняет характеристику места действия как одну из функций оформления сцены, а лишь отводит ей новую роль, да и выявляет функцию эту только в движущейся, «оживающей» конструкции. И в станке, макет которого может показаться абстрактным, отчетливо проступает начало изобразительное.

Аппенков оформлял представление, разыгранное не в театре, а шестью тысячами участников перед стотысячной аудиторией на площади Урицкого в Петрограде. Естественно, что это требовало специфического подхода к решению пространства и развитию декораций во времени. Художник имел дело не с пьесой, а с инсценировкой, воскреставшей события, предшествовавшие

Октябрьскому восстанию и три года назад завершившиеся штурмом Зимнего дворца.

Зрительный зал — реальная площадь. Вдоль полудуги российских зданий — грандиозная декорация, протяженность которой связана с формами и пропорциями архитектуры. На построенной сценической площадке — цепь живописных декораций-картин. Анненков выстраивает как бы модель петербургской набережной с характерными для нее спусками, широкими лестницами, лентой невысоких зданий и специфически петербургским «каменным» мостом. На этой сцене сталкиваются два мира: условно трактованному городу дворцов, парадных интерьеров и колоннад противопоставлена рабочая окраина — с корпусами фабрик, фабричными трубами, металлическими фермами, тюрьмой. Социальная характеристика враждующих лагерей подчеркнута — как в плакате — символикой цвета: белому цвету парадного города («белая площадка») противостоит красно-коричневый («красная площадка»). Таким образом, эта диорамная декорация трактована как симультанная установка, представляющая собой сумму отдельных картин. Ее восприятием управляют прожектора, которые либо перебрасывают зрительское внимание с одного фрагмента на другой, либо высвечивают контрастные «живые картины», показываемые параллельно на обеих «площадках». На «белой площадке» разыгрываются решенные в сатирическом плане эпизоды, связанные с Временным правительством; ее центр — зал заседаний с красным тронем Керенского. На «красной площадке» — многолюдные сцены, рассказывающие о большевизации масс, организации Красной гвардии и подготовке восстания. Столкновения обеих лагерей, встречные бои происходят на мосту в центре. С этого условно-театрального, хорошо связанного с реалиями ландшафта и архитектуры изображения места и обстановки действия представление естественно переносится на фактическую арену событий — на площадь и в Зимний дворец. Теперь место и обстановка действия совпадают с историческими. По площади несутся автомобили Керенского и его министров, спасающихся бегством в Зимний дворец. Представление завершается театрализованным штурмом дворца. Атакующие врываются в Зимний, и действие перебрасывается на третью сцену: сквозь ярко освещенные окна видно разыгрывающееся в залах сражение. Над дворцом поднимается красный флаг.

Таким образом, практика молодой советской сценографии, анализируемая на принципиально узком хронологическом отрезке — 1920—1923 годы, — дает ассортимент различнейших художественных решений. От конкретного изображения, языком театрально-декорационной живописи воссоздающего на сцене реальность и оптически раздвигающего пределы сцены-коробки, до вторжения театра в реальное пространство городской пло-

пада. От декорации статичной к динамической и активной, определяющей как пространственную композицию, так и ритм постановки. От равномерной смены картин, которые постепенно раскрывают перед зрителем пластический образ спектакля, выступающий только в их художественной совокупности, до архитектурных, конструктивно-пространственных или симультанных устоев, каждая из которых, напротив, представляет собой художественную сумму, комплекс многих картин или игровых площадок.

В нашу задачу не входит вопрос об эстетической перспективности того или иного из рассмотренных решений. Заметим лишь, что их можно считать характерными либо исходными для целых направлений советской сценографии 1920-х годов. Так, пространственно-временная концепция «Петрушки» типична для многих работ мастеров «Мира искусства», созданных для балетной сцены. Эстетическая долговечность эскизов Бенуа доказана тем, что уже в наши дни его «Петрушка» был восстановлен на сцене Малого театра оперы и балета в Ленинграде, а затем и Большого театра Союза ССР. (В самое последнее время — в 1970 г. — в очень близком к рассмотренному нами сценографическом варианте этот балет поставлен в Нью-Йорке.) Решение «Федры» выглядит характерным для ряда постановок московского Камерного театра; следы исканий Веснина нетрудно обнаружить даже в таком классическом спектакле, как «Оптимистическая трагедия» В. В. Вишневского в оформлении В. Ф. Рыпдина (1933). От «Лисистраты» ведет свое начало архитектурная декорация, к «Великодушному рогоносцу» восходит серия конструктивистских постановок Мейерхольда (в спектакле 1929 г. оформление Поповой было с незначительными изменениями восстановлено В. В. Люце). Подход Анненкова к оформлению «Взятия Зимнего дворца» характерен для многих массовых инсценировок и массовых действий.

Важнее другое. Пять анализируемых примеров, которые отнюдь не исчерпывают варианты, разработанные художниками театра даже на протяжении исследуемого трехлетия, дают, пожалуй, ясное представление о широте диапазона возможных пространственно-временных концепций. Не означает ли это, что взаимодействие пространства, времени и ритма, имеющее немалое значение для развития художественной культуры вообще, а культуры XX в. в особенности, в искусстве сцепического оформления выступает с особой наглядностью? И более того: не следует ли заключить, что пристальное внимание к рассматриваемой проблематике — необходимое условие разработки не существующего пока теоретического фундамента искусства оформления сцены?

ПРОСТРАНСТВЕННО-ТЕКТОНИЧЕСКИЕ ОСНОВЫ АРХИТЕКТУРНОЙ ОБРАЗНОСТИ

Диалектика превращения организованности материальной структуры в организованность человеческих общественных ценностей, в идеи, умонастроения и убеждения особенно ярко проявляется в архитектуре. Противоположность материального и духовного, этих двух полярных начал, здесь ощутима более, чем в каком-либо другом виде искусства. С одной стороны — материальное производство, строительное дело, инженерия и их жесткие технические законы. С другой — искусство очень обобщенных эмоциональных настроений, ярких содержательных внушений, формирование определенного миропонимания. Стены, крыша, фундамент, лестница, конструктивная подпорка или входная дверь, вызывая сложные эмоциональные состояния, могут привести человека к определенному представлению о мире, заставить задуматься о смысле и сущности жизни. По словам Корбюзье, соотношение воплотившихся в здание вертикалей и горизонталей может рассказать нам о столкновении сил и подержании равновесия во вселенной.

В материальных закономерностях сооружения сознательно отыскивается логика, близкая логике того или иного мироощущения человека, логике духовных устремлений.

Это достигается особыми, исторически выработанными путями, характерными для архитектурного языка, архитектурной «лексикой». Содержательные параллели строятся на развитой, исторически постепенно складывающейся чувственно-образной системе ассоциаций, на культурных традициях, глубоко вкоренившихся в эстетическое сознание общества. Однако цепочки ассоциаций, порождаемые архитектурой, обладают своей неповторимой по сравнению с другими искусствами спецификой.

В архитектуре на наше воображение воздействуют такие силы, как объемно-пространственная композиция, характер планировки, ритмические чередования вертикалей и горизонталей, контрастное сопоставление или постепенное разворачивание объемов, игра излучающих электрический свет или темных плоскостей. Все это порождает в нас мир содержательных ассоциаций. Среди них можно выделить несколько главных групп.

Первая группа — ассоциации, связанные с пространственными архитектурными образованиями; вторая — с архитектурными массами и объемом; третья — с динамикой тектонических равновесий. Ритмическая определенность архитектурного целого также является существенным структурно-организующим началом архитектурного художественного образа.

Рассмотрению этих групп и будет посвящено дальнейшее изложение.

Архитектура — это организация пространства. Как минимум — внутреннего пространства здания, интерьера; как максимум — всей пространственной среды внутри и вне здания.

Это искусственно, сознательно построенная человеком среда обитания. Содержательно она отражает характер своего реального или предполагаемого обитателя.

Исторически первыми «обитателями» художественно выразительных архитектурных строений были созданные человеческим воображением боги — карающие и милостивые, требующие экстатического растворения в нирване или открытого, светлого и радостного поклонения.

Человек посвящал богу «богоподобные» здания. Бог непознаваемый, недоступный, отгороженный от всего земного требовал замкнутых, изолированных пространств, святилищ, наполненных мерцающим полумраком, доступных лишь высшим жрецам, посвященным в сокровенные таинства культа. Такова архитектура Двуречья, Древнего Египта, Индии, Индонезии, Древней Америки. Она связана с подавляюще-гипнотизирующим характером древних религиозных культов. Пространство в такой архитектуре воспринимается как загадка, как рубеж. Это отъединение земного от высшего, божественного. Таинство культа непроницаемо отгораживается от внешнего мира сложной системой впечатляющих преград (стен, дворов, ворот, площадок, переходов).

Другой характер культа — и другой характер приобретает храм. Античный мир противопоставляет изоляции, замкнутости открытость, разомкнутость. Здание свободно и многообразно объединяется с окружающей средой, продолжается в ней, перетекает из интерьера в экстерьер и обратно. Таким способом организованное пространство прочно ассоциируется в архитектурном мышлении людей с представлениями о доступности бога, его демократизме, обращенности к человеку и миру.

Гегель писал, что античный «храм оставляет впечатление не только простоты и величия, но наряду с этим ясности, открытости и удобства, ибо все сооружение больше приспособлено к тому, чтобы люди стояли вокруг него, разгуливали, приходили и уходили, чем к концентрированной внутренней сосредоточенности замкнутого, отрешенного от внешнего мира собрания».¹

Иные чувства призвана вызывать христианская религия. «Подобно тому как христианский дух замыкается во внутренней жизни, — продолжает Гегель, — так и здание становится внутри себя ограниченным со всех сторон местом для собрания христианской общины верующих и для достижения ее внутренней со-

¹ Г.-В.-Ф. Гегель. Эстетика, т. III. М., изд-во «Искусство», 1971, стр. 69.

бранности... Впечатление, которое искусство должно теперь вызывать, представляет собой в отличие от радостной, открытой ясности греческих храмов... впечатление покоя души, которая, будучи отрешена от внешней природы и от мирских дел вообще, концентрируется в себе».² Пространственные архитектурные формы организуются таким образом, чтобы привести человека к забвению внешней природы и земных интересов. Грандиозное внутреннее пространство готического храма, наполненное мерцанием льющегося сквозь цветные витражи таинственного света, создает эмоциональное ощущение отъединения от внешнего мира, концентрированной духовности, иррациональности бытия.

Закрытое архитектурное пространство может воздействовать двояко: отгороженностью от внешнего мира, когда человек находится внутри здания, и непроницаемостью, недоступностью, когда зритель созерцает постройку извне. Средневековые замки, крепости, романские храмы, казематы, бастионы, гробницы, башнеобразные неприступные мавзолеи Востока вызывают ассоциации сурового, жесткого, мужественного типа. Идеи войны, обороны, опасности, религиозного запрета выражаются в архитектуре именно такой организацией пространства, акцентирующей либо изолированность, либо неприступность интерьера.

Наоборот, здания, порождающие впечатление открытости, всеми своими архитектурными выразительными средствами подчеркивающие объединенность с окружающей средой, большей частью привлекают нас своеобразной теплотой, человечностью, своего рода «общительностью». Пронизанная воздухом, солнцем, светом Камеронова галерея в г. Пушкине говорит о жизнелюбии, приветливом комфорте, изящной непринужденной свободе. Зеркальная галерея королевского дворца в Версале или Испанский зал в Градчанах в Праге хотя практически и отделены от окружающей среды, но массами свободно льющегося в них света, системой огромных окон, обдуманно расположенных зеркал, стеклянных дверей объединены с окружающим парком, воспринимаются как его праздничное продолжение.

К XX в. в силу расширения всяческих форм контактов между людьми становится все труднее организовывать общественную и индивидуальную жизнь в замкнутых, отъединенных пространствах. Новая архитектура развивается в своей общей тенденции как архитектура разомкнутого пространства. Новые стилистические материалы, их конструктивные качества, легкость и прозрачность покрывающих оболочек позволяют архитекторам почти сливать интерьер с экстерьером; внешняя среда «входит» в дом.

Таким образом, принцип открытого или закрытого пространства в архитектуре образно определяет меру и степень откры-

² Там же, стр. 77—78.

тости (или закрытости), широты (или ограниченности), «общительности» (или замкнутости) социальных отношений, образно раскрывает то, как представляют и понимают люди реальные и желаемые практические контакты между собой. И не только понимают, но и эмоционально оценивают, утверждают, отстаивают как необходимую положительную программу, как пафос общения с миром, как идеал.

2

Но архитектура это не только пространство. Это также масса, физические объемы, материальные тяжести конструкций. «Язык массы» отличается от «языка пространства». У него есть своя пара контрастирующих качеств.

Прежде всего строительные конструкции имеют вес. Архитектор может либо выявить этот вес, и тогда появится ощущение легкости конструкции. Это дает определенного рода содержательность.

Например, романскому зодчеству свойственны внушения суровой мощи и силы. Эти здания строились людьми, которые умели извлекать из тяжести камня позу медлительного великоления, спокойного, строгого величия, тяжелой, уверенной в себе, сдержанной силы. Энергичная простота, четкая грубоватая логика, утверждение крепкой, надежной статики форм, подчеркивание массивности различных конструктивных элементов — все эти художественные впечатления возникают главным образом от ощущения тяжести стен и перекрытий.

Тяжесть обязывает к лаконизму, масштабности. Она непременно и всегда говорит о силе. Иногда же — о скованности и застылости. В архитектуре у нее сотни обликов. Тяжесть может давить, угнетать, поработать.

Физическая тяжесть строительных объемов (будь то небольшая по размерам сокровищница Атрея или два камня, лежащие как перекрытие в Львиных воротах Микен; массив Тауэра или суровые шумерийские зиккураты) вызывает психологическое ощущение подавленности.

Противоположное свойство архитектурной массы — легкость — также несет в себе определенный эмоциональный смысл.

Желание создавать легкий, как бы освобожденный от веса архитектурный образ возникает у человека давно. Оно проявляется в ритмических членениях строительного объема, в оживлении стены орнаментом, мозаичным рельефом. Каннелюры греческих колонн, кессоны римских сводов, архитектурные детали и декоративные украшения, скульптурная масса индийских храмов, углубления, игра света и тени на стене, наконец, свободный взлет конструкции — все это служит задаче облегчения постройки, маскировке ее реальной тяжести.

Архитектурная легкость здания может ассоциироваться со свободой, изяществом, прихотливостью, лирикой. Она может быть горделиво устремленной ввысь могучей силой готических башен, безмятежной, манящей мечтой интерьеров Альгамбры, интимностью и изысканной элегантностью французского рококо, радостным оптимизмом и светлой праздничностью русских православных церквей XII—XVII вв. Легкость перерастает в динамизм, дематериализацию готического интерьера, в стеклянную «призрачность» небоскребов Мис ван дер Роэ, в приветливое изящество курортных комплексов болгарского Черноморья.

Архитектура умело и ярко «играет» на подчеркивании, локализации, развернутом утверждении какого-нибудь одного из этих качеств — тяжести или легкости здания. Но она умеет и мастерски сопоставлять эти контрастирующие характеристики, прибегая к нюансам постепенных переходов тяжести в легкость, застылости в динамику, скованности в освобождение. Архитектура сталкивает взлет и придавленность, порыв и скованность, вертикаль и горизонталь, сливая эти противоречащие характеристики в нечто единое. Так появляется тяжелая, гипнотизирующая динамика индийских храмов или энергичная, напряженная, как бы ликующая тяжесть барочного зодчества Испании.

Эффекты эстетического впечатления в некоторых произведениях архитектурного искусства строятся на содержательном контрасте (продуманном и оправданном) внешнего облика здания и его внутренних помещений. Тяжеловатое нагромождение каменных масс собора св. Софии в Константинополе контрастирует с необъятностью нарастающих и перетекающих пространств, вознесением и парением грандиозного купола, блеском и великолепием интерьера. Страстное напряжение и летящая сила готических соборов при вступлении в храм переходят в подавляющую невесомость здания, в «исчезновение» реальности, в опьяняющую экстатическую возвышенность.

3

Помимо открытости и закрытости пространства, легкости и тяжести массы, архитектурная конструкция обладает таким существенным физико-техническим качеством, как устойчивость, равновесие. Здесь тоже свои контрасты: устойчивости противостоит неустойчивость. Они также служат для расширения выразительности архитектурного языка.

Архитектура может усиливать, подчеркивать впечатление устойчивости, равновесия, спокойствия строительных масс и объемов. Но она может и создавать иллюзию неустойчивости, напряженного усилия, противоречивого беспокойства строительного объема.

Динамика неустойчивости по своей природе драматична. Она вводит нас в мир относительности, смещенности привычных

представлений, в мир пространственно-объемных диссонансов. Она несет с собой ощущение тревожной сложности мира.

При известных условиях это может привести к деформации, к мучительным архитектурным искажениям, к взрыванию позитивной, утверждающей природы архитектуры.

Впервые и широко эта метафора была освоена барокко. В истории искусства архитектурное барокко считается стилем, наиболее ярко воплотившим сложнейшие противоречия своей эпохи. Во второй половине XVI и в XVII в. наступает новая, переломная полоса европейской истории. Сложность и противоречивость мира, социальных отношений как бы обрушивается на человека, заставляя его переосмысливать себя и окружающую действительность. Идеи динамики, движения, безграничности и неустойчивости становятся ведущими в восприятии реальности.

Торжество иррационального начала над ясной разумностью, свойственной Возрождению, преувеличенная патетика, бурная динамика форм становятся в архитектуре барокко главенствующими началами. И если подчиниться внушениям этого стиля, то невольно приходишь к ощущению сложной противоречивости, безмерности и зыбкости окружающего. Барокко заражает своеобразной эмоциональной экзальтацией, пафосом динамических смещений. У него свое противоречиво-полифоническое понимание мирового порядка, насыщенное беспокойным, аффектированным движением.

Ощущение неустойчивости архитектурных форм является одним из решающих выразительных приемов барокко. Разрушается основная тектоническая система — стена, опора. Теряется ощущение реальных законов тяжести, распределения сил. Нарушение равновесий, «выплескивание за берега» тектонической устойчивости, постоянное создание и разрушение неуловимых тектонических иллюзий — на этом строится патетическая содержательность такого рода архитектуры.

По существу здесь впервые в широких масштабах осуществлен очень важный художественный эксперимент: создается конфликтная архитектура, передающая аффектированную напряженность мироощущения человека. Практика барокко открыла в диапазоне выразительных возможностей архитектуры новую страницу. К системе художественных ассоциаций этого вида искусства прибавилось новое говорящее сочетание контрастирующих метафор: впечатление тектонической устойчивости и тектонической неустойчивости постройки или пространственного объема. Оказалось, что этот прием может послужить основой для отражения в архитектуре очень трудных и очень сложных проблем общественного мировосприятия, может создать динамически-противоречивый тонус архитектурного произведения, отражающий противоречивость понимания человеком окружающего мира.

Художественным контрастом, смысловой антитезой барокко являются такие стили, как Ренессанс или классицизм. В них с особой силой начинают звучать гармоническое равновесие масс, их разумная, естественно располагающаяся тектоническая логика.

С первых же своих шагов (начиная с первобытных менгиров и дольменов) архитектура, сознательно или бессознательно, говорит с человеком богатым языком зрительных равновесий. Ассиро-вавилонская, египетская, греческая, индийская, мексиканская архитектура, пусть в разном эмоциональном тоне, в непохожих, конкретно-неповторимых образах, разными пространственными решениями, формирует в обществе социальные чувства и идеи уравновешенности, логики, единства.

Объективные, технические законы строительного дела позволяют широко развертывать систему образов, связанных с впечатлением ясности и уравновешенности. Конфликт, противоречие, дисгармония встречаются в архитектуре сильное противодействие со стороны самого материала, самого «вещества» искусства. Материя, язык архитектуры более приспособлены к утверждению гармонически-уравновешенных, логически ясных идей, объединяющихся с понятием прекрасного, идеального. Эта истина давно известна искусствознанию. В данном случае хочется подчеркнуть одно: эти свойства архитектуры — способность утверждать, прославлять, возвеличивать и неспособность отрицать — коренятся в объективных законах строительного дела, в обязательности, неумолимости действующих в конструкции сил равновесия. Даже тогда, когда архитектура передает тревожное, смутно неустойчивое впечатление о мире, она утверждает (а не подвергает сомнению) это жизнеощущение.

К XX в., с появлением новых строительных материалов (стали, железобетона, стекла, пластмасс и др.), пластические и тектонические решения получили возможность подчиняться новой логике. Значительно расширились наши понятия о равновесии масс и объемов, наши эмоциональные восприятия пространственных напряжений.

Широкие летящие разлеты стадионов, глиссандо потолков-козырьков, выразительные, смелые противопоставления объемов, размерностей, высот, горизонталей и вертикалей, динамическое перетекание равновесий и ритмов, кривые оболочки, богатая игра светотени — все это начинает звучать новой гармонией XX в. Архитектура передает общий тонус эпохи: динамизм, взволнованные ритмы, синтез самых разнообразных современных представлений и знаний. Архитектура на наших глазах совершает скачок в будущее, находит новые, непривычно гармонические пластические решения. Она вместе с другими искусствами отыскивает разумное и прекрасное там, где предыдущие эпохи еще не могли его увидеть.

Эмоциональные эффекты общей уравновешенности тектонических сил играют в этом эстетико-культурном процессе ведущую роль.

4

Впечатление уравновешенного или неуравновешенного сопряжения объемов, ощущение соизмеримости или несоизмеримости (дисгармоничности) величин возникают в нашем восприятии архитектуры не только по отношению к отдельному зданию, но и ко всей пространственной среде. Объемно-трехмерное искусство архитектуры требует определенной общей пространственной организации. Эстетический эффект восприятия архитектуры во многом зависит от того, насколько здание отделяется от группы других, поднято ли оно на высоком фундаменте или выравнено с землей, растворяется в окружающей среде или «стягивает» пространство вокруг себя, заставляет его по-своему гравитировать к архитектурному центру. Ощущение любого архитектурного объема не мыслится вне обволакивающего его пространства.

«Не только в городах, но и среди дикой природы или на пустынных берегах моря ясные и строгие архитектурные сооружения господствовали над окружающим пространством, внося в него упорядоченный гармонический строй».³ Это сказано об античной архитектуре. Ощущение ансамблевости, целостности, смысловой упорядоченности среды зависит от того, как вписываются отдельные архитектурные точки или архитектурные группы в общий «баланс» пространственного окружения. Человек осваивает пространство, вкладывая в него своеобразную логику, акцентируя эту логику, завершая ее архитектурно-строительными точками. Средневековые замки (всегда на вершине или склоне холма), монастыри, крепости, в современных условиях — электростанции, небольшие промышленные предприятия, научные центры, хутора и т. д., а в будущем (не исключено) космические станции на других планетах — все это такие архитектурные ансамбли, которые в силу необходимости своего расположения почти всегда вступали (и будут вступать) в своеобразный диалог с просторами окружающей природной среды. Эти ансамбли всегда строились (и будут строиться) так, чтобы затем оказываться своеобразными «разумными» акцентами общей логики пространственных соотношений.

Гораздо более сложными сочетаниями пространственных равновесий впечатляют нас архитектурные ансамбли, рассчитанные не на одноголосный диалог с природной средой, а на полифоническую, многоголосную широту архитектурного вос-

³ Всеобщая история искусств, т. I. М., изд-во «Искусство», 1956, стр. 206.

Прежде всего уясним, существует ли специфический музыкальный ритм, или ритм как некое размеренное время привносится в музыку извне. Анализ музыкальных произведений показывает, что ритм выявляется через смену аккордов, мелодических вершин, тембров, усиленных и ослабленных громкости, видов фактуры и т. п. При этом градация ритмических акцентов зависит не только от большей или меньшей громкости, но и, например, от функции и фонизма аккордов, величины интервального шага в мелодии, а также многих других внутренних музыкальных явлений. Поэтому ритм в музыке глубоко специфичен. Его определение таково: музыкальный ритм — это временная и акцентная сторона мелодии, гармонии, тембра и всех других элементов музыки.

Ритм теснейшим образом связан с характером других компонентов музыки, так как в каждом своем конкретном проявлении он выполняет ту же художественную задачу, что и другие средства. Различные наиболее общие типы ритмики сопутствуют различным общим типам высотной, фактурной и всякой другой организации музыки. Так, среди типов высотной организации названного исторического периода различают тональность, особенно существенную для музыки XVII—XIX вв., и атональность (термин негативный, условный, но исторически утвердившийся), в системе которой работали А. Шенберг, А. Берг, А. Веберн и другие композиторы первой половины XX в. Тональность неизменно сопровождается типом ритмики, основанным на ритмической регулярности, в частности на регулярной акцентности.

Ритмическая регулярность содействует тональности с ее подчинением одному звуковысотному центру, образуя вместе с ней иерархическую музыкальную систему.

Атональность выступает в союзе с ритмической нерегулярностью, в частности с нерегулярной акцентностью. Ритмическая нерегулярность способствует атональности, помогая избежать подчинения одному высотному центру, и участвует в неиерархической системе музыкальных средств.

А. Берг в интервью 1930 г. «Что такое атональность?»ряду с хроматизацией как признаком атональности отмечает и ритмическую асимметрию: «Но есть одна примечательная черта, которой отличается так называемая атональная мелодика: асимметрия мелодического членения».¹ Он уделяет ей даже больше внимания, чем другим музыкальным средствам.

Еще один, частный пример органической связи ритма со звуковысотностью, объясняемый общностью выразительной цели, приведу из творчества Д. Д. Шостаковича. В музыке этого композитора иногда минору соответствует нерегулярная ритмика,

¹ A. Berg. Was ist atonal? «Schweizerische Musikzeitung», 1945, № 2, S. 47—48.

мажору — регулярная. Пример — побочная тема из первой части Седьмой симфонии. В экспозиции эмоциональный тон темы уверенный, бодрый, лад мажорный, ритмика регулярная, с неизменным тактом. В репризе, после «эпизода нашествия», интонации той же темы становятся неровными и заостренными, лад — минорным, ритмика — нерегулярной, с переменным тактом.

Несмотря на подобные взаимосвязи ритма с другими средствами музыки, обусловленные тем, что ритм — лишь компонент целого, он обладает собственными закономерностями, объясняемыми его природой; именно ритм вызывает моторную, двигательную реакцию при восприятии музыки, непрерывно руководя активным эмоциональным сопереживанием воспринимающего. «Эмоциональное руководство» со стороны ритма и есть результат формообразующего процесса музыкального произведения.

Процесс ритмического формообразования протекает как взаимодействие двух фундаментальных и противоположных качеств ритма — регулярности и нерегулярности. Этот тезис о двух качествах ритма, регулярности и нерегулярности, будет отправной точкой для всех дальнейших суждений о формообразующей роли ритма. Через их посредство может быть сформулирован также и основной закон ритмического процесса в музыкальной форме (по образцу известного диалектического закона) — единство и борьба регулярности с нерегулярностью. Единство этих двух противоположных начал осуществляется под эгидой какого-либо одного из них. Характер сочетания их имеет несчетное количество вариантов, отвечающих индивидуальным случаям. Наиболее общая типология ритма исходит из того, какое начало преобладает в единстве и борьбе регулярности с нерегулярностью. В самом крупном делении типов ритмики два: 1) тип регулярной ритмики, в котором регулярность преобладает, а нерегулярность занимает подчиненное положение; 2) тип нерегулярной ритмики, в котором, наоборот, нерегулярность преобладает, а регулярность подчинена.

Данная типология отвечает разграничению типов в других средствах музыки и является семантической и историко-стилистической.²

Прежде чем перейти к особенностям ритмического формообразования в условиях того или другого типа ритмики, разберем

² Возможна и более развитая классификация типов ритмики. В моей книге «Вопросы ритма в творчестве композиторов первой половины XX века» (М., изд-во «Музыка», 1971) в основу классификации положена не одна, а две пары противоположных ритмических понятий: регулярность — нерегулярность и акцентность — времяизмерительность. На их основе выведено не два, а четыре типа ритмики, также семантических и историко-стилистических: 1) регулярная акцентность; 2) нерегулярная акцентность; 3) регулярная времяизмерительность; 4) нерегулярная времяизмерительность.

конкретные проявления, структуру самих формообразующих начал, регулярности и нерегулярности.

Регулярность и нерегулярность как начала ритмики неравноправны в силу своей естественной природы: регулярность абсолютна, так как отвечает субъективному ритмизированию, которое присуще каждому человеку и без которого не обходится никакая его жизнедеятельность (о субъективном ритмизировании как предпосылке регулярности пишет, в частности, В. М. Теплов в «Психологии музыкальных способностей», М.—Л., 1947); нерегулярность относительная, поскольку она выступает как отклонение от регулярности, как противоречие, препятствие, которое внутреннее ритмическое чувство стремится преодолеть. Степень отклонения от регулярности колеблется, и норма отклонения неопределенна.

Важнейшие проявления ритмической регулярности — это периодичность, или отношение 1:1, и пропорция 2^n . В музыкальных явлениях они выражаются как постоянство такта, постоянство доли такта, регулярность акцентов, четные тактовые размеры (2, 4, 6, 12 долей), четная, в том числе квадратная, группировка тактов (по —4), остинатность и равномерность ритмического рисунка, а также явление, которое можно назвать многоплановым метром. Как периодичность 1:1 выступает чередование одинаковых тактов и долей, неизменность квадратности, равномерность длительностей. Пропорция 2^n проявляется в соединении неизменного четного такта с четностью тактовых группировок (по —2, по —4, по —8), а также в многоплановом метре.

Многоплановый метр — наиболее концентрированное проявление регулярности. Представим себе, что музыкальное произведение или его раздел от начала до конца пропизаны непрерывным повторением какой-либо доли такта (восьмой, четвертной), кроме того, повторением постоянного такта (на $\frac{2}{4}$, на $\frac{4}{4}$), а также повторяющимися группировками (по —2, по —4, по —8 тактов). В результате одновременно мы будем слышать равномерное движение в нескольких планах (доли, такты, группы тактов), — это и есть многоплановый метр. Вспомним «Лунную сонату» Л. Бетховена (№ 14). Первая часть ее от начала до конца пропизана несколькими параллельными равномерными ритмическими рядами: движением восьмых, четвертых, половинных длительностей, тактов, двутактов, а иногда и четырехтактов. Каждая большая единица кратна меньшей. Все они гармонично согласуются друг с другом, и их многоплановая мерность ощутимо помогает создавать незабываемый гармоничный (в широком смысле слова) созерцательный образ.

Важнейшие проявления ритмической нерегулярности в музыке — это переменность такта, переменность величин долей такта, нерегулярность акцентов, нечетные, в том числе смешан-

ные, тактовые размеры (3, 5, 7, 11, 15 долей), синкопы, полиметрия, неквадратность группировок, тактов (по —3, —5, —7). Некоторые виды нерегулярности в музыке точно соответствуют следующим математическим закономерностям: числам Фибоначчи,³ золотому сечению, арифметической прогрессии.

Приведу конкретные примеры. Одно из любимых до сего времени произведений — этюд Ф. Шопена ми мажор (так называемый этюд «Моя родина»). Он привлекает теплой певучестью, необычайной плавностью своего течения. Композитор здесь систематически избегает регулярных ударений, отклоняется от регулярности и в результате неведомым для себя образом, совершенно интуитивно, формирует музыкальное время по законам ряда Фибоначчи: вместо группировки тактов 2, 4, 8, 16 (или 2^n) создает группировку 2, 3, 5, 8, 13, 21.

На вычлещенном из ряда Фибоначчи соотношении 2:3, называемом с античных времен гемиолой, строятся все смешанные такты — 5, 7, 11, 15-дольные и другие, будь то музыка М. И. Глишки, Н. А. Римского-Корсакова, И. Ф. Стравинского, О. Мессиана или болгарская народная музыка.

Закономерность золотого сечения, примененная к музыке в начале XX в. прежде всего при анализе произведений Шопена, с тех пор стала для теории музыки аксиомой. Например, Н. Я. Мясковский говорил, что если в его симфонии не получалась кульминация, он начинал считать такты, чтобы найти точку золотого сечения.

Примером арифметической прогрессии может послужить вариантность мотива во вступлении к сонате Б. Бартока для двух фортепиано: 7, 6, 5, 4 восьмых (убывающая прогрессия).

Таковы основные проявления регулярной и нерегулярной ритмики в музыке и виды их структур, также и в числовом выражении.

Перейдем к ритмическому формообразованию в условиях двух наиболее общих типов ритмики, регулярного и нерегулярного.

Закономерность ритмического процесса в типе регулярной ритмики такова: от регулярности к ее нарушению и снова к ее восстановлению. Таким образом, складываются три стадии развития формы, которые в терминах ладогармонических можно назвать устойчивой—неустойчивой—устойчивой. Соотношение устойчивой и неустойчивой лежит в основе классической тональности, классической гармо-

³ Числа, или ряд Фибоначчи, — числовая закономерность, установленная в XIII в. итальянским математиком Леонардо Пизанским, или Фибоначчи: 1, 1, 2, 3, 5, 8, 13, 21, 34, 55 и т. д. (по принципу: сумма двух предыдущих чисел равна последующему). Этот ряд чисел обладает многими замечательными закономерностями, в частности начиная с соотношения 3:5 и дальше числа Фибоначчи все точнее приближаются к пропорциям золотого сечения.

нии и создаваемой ими классической формы. Требование формы дифференцировать устоя и неустой распространяется также и на ритм, благодаря чему ритмические средства поляризуются, регулярность приобретает значение устоя, нерегулярность — неустоя. Так в области ритма, в условиях типа регулярной ритмики, возникают контрастные функции, взаимодействующие с функциональностью классической тональности и гармонии, с функциональностью классической формы. Особенно ярко функциональность формы, тональности, ритма выявилась в творчестве венских классиков — И. Гайдна, В.-А. Моцарта, Л. Бетховена.

У Бетховена особенно сильна динамика музыки, благодаря которой ритмические неустой как нарушения ритмической регулярности достигли конфликтной остроты. В качестве примера возьмем изложение главной темы в первой части бетховенской «Героической симфонии» (№ 3). Уже в этом заглавном разделе формы процесс устоя—неустой—устой протекает с огромным динамическим нарастанием. Все три стадии основываются на функционально контрастных видах ритма. Первая стадия — устой — в ритме представлена как постоянный тактовый размер, регулярные акценты, квадратная группировка тактов. Вторая стадия — неустой — введение синкоп и как бы переменного такта, находящегося в соотношении гемииолы с основным тактом (2:3). Острота синкоп, их попытка свергнуть основной метрический порядок создает участок большого напряжения, тяготения в форме. Третья стадия — восстановление устоя — в ритме выражена как возвращение к первоначальной величине такта, к регулярной акцентности на сильных долях этого такта.

В разбираемой начальной теме действует принцип иерархического подчинения неустоем устоям, как в сфере ритма (нерегулярность—регулярность), так и в сфере тональности (неустойчивые гармонии—устойчивые гармонии), в чем и видна органическая связь типа регулярной ритмики с классической тональностью и совместное выполнение ими художественных задач произведения.

Несмотря на неотъемлемость нерегулярных средств ритмики в музыкальных стилях с господствующей регулярностью (европейская классика XVII—XIX вв.), несмотря на яркие всплески нерегулярной ритмики в отдельных участках формы, через регулярность, преобладающую в течении произведения, руководящую в форме, воплощается определенное эмоциональное содержание музыки этого периода. «Лунная соната» при всей ее уникальности — дитя своей эпохи. Эмоциональная гармоничность ее первой части, в создании которой участвует и ритм, несет в себе частицу той классической гармонии, которая особенно дорога нам в музыке XVIII в., только что минувшего (соната была написана в 1801 г.).

С иным эмоциональным содержанием связан тип нерегулярной ритмики. Он присущ большинству ведущих стилей музыки XX в.⁴

Подлинную революцию в музыкальном ритме совершил в начале века И. Ф. Стравинский. Для уяснения ее характера показательны сравнения ритмики в музыке с ритмикой в поэзии.

В своем докладе на симпозиуме «Проблемы ритма, художественного времени и пространства в литературе и искусстве» Б. С. Мейлах привел следующие данные: среди рукописей А. С. Пушкина сравнительно немного метрических схем; В. В. Маяковский же начинает сочинять как бы с бессловесного ритма.⁵ Пушкинский ритм следует рассматривать как параллель к типу регулярной ритмики в музыке, ритм Маяковского — как параллель к музыкальному типу нерегулярной ритмики. Отношение творцов поэзии и музыки к ритму идентично. В эскизах Бетховена и Прокофьева меньше всего ритмических правок. Для Стравинского же, как и для Маяковского, рождение произведения — это прежде всего рождение ритма. Стравинский говорил: «Но задолго до рождения идеи я начинаю работать над ритмическим соединением интервалов ... Когда решение относительно моей главной темы принято, я уже знаю в общих чертах, какого рода музыкальный материал мне понадобится. Я начинаю поиски этого материала, иногда играя старых мастеров (чтобы сдвинуться с места), иногда прямо принимаясь импровизировать ритмические единства на основе условной последовательности нот (которая может стать и окончательной). Так я формирую свой строительный материал».⁶

Если Бетховена и Пушкина, художников никак не соприкоснувшихся друг с другом, объединяет лишь принадлежность к началу XIX в. и свыше 10 лет параллельно идущего творчества, то Стравинский и Маяковский связаны между собой как два крупнейших представителя русской культуры начала XX в. Оба также и общепризнанные революционеры в области ритма, со сходной направленностью. То общее, что есть в ритмическом новаторстве стиха Маяковского и музыки Стравинского — раскованность движения во времени, острота неожиданности, яркая акцентность, — характеризует семантику нерегулярного ритма, составляет часть ее выразительных возможностей.

Закономерность же ритмического процесса в музыкальной форме в условиях типа нерегулярной ритмики такова: от мень-

⁴ Исключение составляет стиль С. С. Прокофьева, сохранившего в области ритма господствующую регулярность во всех характерных ее проявлениях. Отсюда и те уравновешенность, ясность его творчества, которые свойственны инструментальной классике XVIII в., например Гайдну.

⁵ См. выше, стр. 6.

⁶ Из «Диалогов» Игоря Стравинского — Роберта Крафта. В кн.: Музыка и современность, вып. 5. М., изд-во «Музыка», 1967, стр. 265—266.

шей нерегулярности к большей, иногда снова к меньшей. Замкнутость процесса в виде трех стадий, аналогичных устою—пестую—устою в регулярном типе, здесь необязательна, так как нерегулярная ритмика координирует с иеиерархическими системами в области звуковысотности и формы.

Несмотря на господство средств нерегулярной ритмики, в разбираемом стилистическом типе непременно присутствует регулярность и на их взаимодействии зиждется музыкальная форма.

Одна из излюбленных структур нерегулярной ритмики у Стравинского — полиметрия, т. е. сочетание двух или трех разных метров. Композитор строит ее как контраст регулярного и нерегулярного. Простейший вид полиметрии у Стравинского представляет собой абсолютно неизменный такт в одном из голосов и переменный такт в другом (или других). Музыкальная форма развивается при этом от наименьшего метрического противоречия голосов к наибольшему и заканчивается часто первоначальным соединением или метрическим совпадением голосов. В течение такой формы нагнетается сильное напряжение с возможной разрядкой в конце, и именно ритм выступает главной конструктивной и динамической силой.

Примером особенно тонкого, изощренно-искусного взаимодействия нерегулярности с регулярностью под эгидой нерегулярности может послужить ритмический феномен Стравинского, финал балета «Весна священная», со всей очевидностью ознаменовавший ритмическую революцию композитора, открывший новый тип музыки и ритмики.

В финале балета «Весна священная», в «Великой священной пляске», кажущейся иррациональной по ритмике, основой формы служит арифметическая прогрессия, одно из средств нерегулярной ритмики. Рассмотрим наиболее важную в финале начальную, главную тему.

Начальная тема, 33 такта, построена как цикл вариаций на микротему. Вариации эти чисто ритмического характера. Изменяющаяся величина микровариаций подчиняется арифметической прогрессии, сначала убывающей, потом возрастающей. Протяженность микротемы — 12 долей, продолжительность вариаций — 12, 11, 10, 11, 12 долей, т. е. сначала дается постепенное сокращение на одну долю, а затем постепенное расширение на одну долю, вплоть до возвращения к исходной, первоначальной величине.

Участие регулярности в разбираемой теме активнее всего в начале и конце формы, в структуре микротемы. Особенность микротемы в том, что она, с одной стороны, остро синкопична и нерегулярна, а с другой, благодаря наличию 12 единиц, допускает равномерное деление на —4, т. е. содержит скрытую, завуалированную квадратность в миниатюре. Однако квадратность должна быть именно скрытой, и сам композитор протестовал

против упрощенного дирижирования на —4. Тем не менее завуалированный квадрат упорядочивает нерегулярность микро-темы, придает ей естественную меру, которая потом закономерно нарушается в вариациях и снова восстанавливается. Таким образом, форма этого феномена Стравинского развивается указанным выше общим путем: от меньшей нерегулярности к большей и снова к меньшей.

Пример незамкнутого, двухстадийного ритмического процесса, от меньшей нерегулярности к наибольшей, находим в одной из инструментальных пьес А. Веберна, в № 4 из Шести пьес для оркестра. Это сочинение, как и весь опус, атонально. Вся пьеса от начала до конца выдержана как единовременный контраст регулярной и нерегулярной ритмики. Регулярность образуют равномерные удары колоколов и там-тама (их регулярность двупланова). Нерегулярность создают синкопические аккорды духовых.

На первой стадии ритмического процесса регулярность полностью контролирует нерегулярные вступления. На второй и последней стадиях (конец пьесы) наступает обратное соотношение контрастных начал. Нерегулярные вступления аккордов учащаются, привлекая к себе все внимание, сама нерегулярность приобретает характер хаотической бесконтрольности, которую не в силах упорядочить никакая равномерность и регулярность. На этой наивысшей точке ритмической нерегулярности музыкальная форма заканчивается. Подобного окончания нет ни в одном произведении регулярного типа ритмики, как нет и подобной остроты нерегулярности, граничащей со стихийностью, иррациональностью. Нерегулярная ритмика как стилистический тип органически сочетается и реально взаимодействует с атональностью, избегающей подчинения одному звуковысотному центру с незамкнутой, безрепризной формой и — шире — с иерархической системой музыкальных средств.

Ритмика регулярного и нерегулярного типов неодинакова по своей роли в музыкальной форме. Регулярная ритмика в классической форме в целом занимает подчиненное положение по отношению к гармонии, нерегулярная ритмика как формообразующий фактор в произведениях XX в. имеет определенную тенденцию стать ведущим средством формы, подчиняющим себе гармонию, высотность. В творчестве Стравинского руководящая роль ритма, и именно ритма нерегулярного типа, налицо. Поэтому и сами его музыкальные формы новы, нетрадиционны — они стоят на новых основах.

В европейской профессиональной музыке тип регулярной ритмики господствовал много веков, а тип нерегулярной появлялся лишь эпизодически как возрождение античной метрики или как отголосок восточных влияний. Совершенно обособленную область составляет болгарская народная музыка, именно не профессиональная, а народная, в ритмике которой

нерегулярность является нормой. Но даже и многовековое, устойчивое существование нерегулярной ритмики в целой национальной структуре одной из стран Европы не оказывало в течение длительного исторического периода влияния на европейское профессиональное композиторское творчество. И лишь на рубеже XIX и XX вв. нерегулярность ритмики стала господствующей. Истоки этой эволюции надо искать в стороне от столбовой дороги европейской музыки. Об этом свидетельствуют и высказывания самих музыкантов. Так, например, современный французский композитор Мессиа́н, вслед за Стравинским прочно закрепивший нерегулярность как нерушимую норму своей ритмики, указывал на такие параллели к своим ритмическим формулам, как грегорианские невмы, античные иррациональные стопы, индийские талы, обобщенные в таблице «Деци-тала» индийского теоретика XIII в. Шарнгадева, а также на ритмику болгарского фольклора.

После 50-х годов XX в. ритмика европейских композиторов значительно усложняется на основе нерегулярности и порождает ряд теоретических систем сочинения ритма. Изучение уже существующих ритмических систем и общей теории музыкального ритма составляет актуальную задачу теории музыки.

В. И. Мартынов

ВРЕМЯ И ПРОСТРАНСТВО КАК ФАКТОРЫ МУЗЫКАЛЬНОГО ФОРМООБРАЗОВАНИЯ

Каждая эпоха обладает своим индивидуальным и неповторимым видением и объяснением мира, своим идеалом, своим стилем мышления. Музыка — вид искусства, где звуковой материал располагается во времени, а концепция эпохи, проявляясь в законах времени, организует материал в ту или иную определенную музыкальную форму.

В музыкальном произведении нужно различать две временные линии. Одна — это объективное время, отмеряемое ходом часов и выражающее длительность произведения в минутах, секундах и часах. Это время, необходимое для прослушивания произведения, оно является как бы листом, для всех одинаковым, на котором каждый композитор моделирует время таким, каким он его понимает в соответствии со стилем мышления своей эпохи. Моделируемое музыкальными средствами время, вступающее в реакцию с объективным временем, является второй временной линией произведения.

Ощущение течения времени обеспечивается музыкальными средствами путем непрерывного изменения музыкальной ткани. Если мы возьмем любую короткую музыкальную фразу и будем непрерывно повторять ее, не внося никаких изменений, у нас

возникнет ощущение, аналогичное тому, какое мы получили бы от стука маятника. Другими словами, мы получим ощущение течения объективного времени, измерительной единицей которого в данном случае будет длина музыкальной фразы. Но если при каждом новом повторении мы будем вносить какие-нибудь изменения в эту фразу, то на этот раз ощущение времени окажется внушенным именно этим изменением первоначальной фразы, т. е. чисто музыкальными средствами. По-разному изменяя фразу при повторении, мы будем получать различные ощущения течения времени. Таким образом, изменение — мера времени в музыке.

В музыкальном произведении все изменения, создающие ощущение времени, происходят с тематической ячейкой, т. е. с наиболее короткой законченной музыкальной мыслью, имеющей эмоциональную индивидуальную характеристику. Именно в ней заложены определенные возможности к дальнейшему развитию, реализация которых и происходит в произведении. Тематическая ячейка — это смысловой атом произведения.

Время в музыкальном произведении нельзя анализировать в отрыве от пространства, так как время и пространство составляют единый пространственно-временной его «каркас», где структура пространства (однородная или дискретная) зависит от законов времени и наоборот.

На примерах четырех композиторов разных эпох: Палестрины, Баха, Бетховена и Веберна — я попытаюсь показать, как различные представления о времени и пространстве вызывают к жизни различные музыкальные формы. Этот анализ, разумеется, никак не претендует на полноту; цель его, скорее, указать проблему, нежели ее решить.

1

Необычность концепции времени и пространства в музыке Палестрины обусловлена своеобразием и сложностью мироощущения эпохи, в которую он жил. Понять смысл и красоту творчества Палестрины можно лишь помня о том, что его произведения — это прежде всего культовая музыка. Произведения Палестрины начисто лишены какого бы то ни было описательного, эмоционального или психологического момента. Все, что связано со сферой человека и природы, в них исключено. Единственная реальность его музыки — бог, вечный и единый. Предметный мир, ограниченный во времени и пространстве, преходящ, он возникает и исчезает, снова и снова растворяясь в этой вечной и единой сущности. Ее воплощение в произведениях Палестрины и обуславливает их вневременной, внеличной характер. Какие же музыкальные средства привлекает Палестрина для достижения подобной цели?

Прежде всего интонации тематической ячейки ограничены строгими правилами, жестко регламентирующими и ограничивающими употребление интервалов, их последовательность, совершенно исключая хроматизм, а также налагающими ограничение и на ритмическую структуру ячейки. Эти правила продиктованы не только заботой об удобстве исполнителей-вокалистов; основная их цель — исключить авторский субъективный произвол при выборе тематизма и создать ячейки, совершенно лишенные индивидуальности. И действительно, ни в тематической ячейке, ни в дальнейшем ходе произведения нам не удастся найти ни одной детали, ни одного элемента, выдающего личность Палестрины, его внутренний, субъективный мир. Ясно, что тематические ячейки, ограниченные подобным образом, будут все иметь одно лицо, так как являются различными комбинациями очень ограниченного числа элементов. При таком нивелировании индивидуальности тематическая ячейка теряет свое определяющее и главенствующее положение, растворяясь в общем потоке музыкальной ткани и сливаясь с ним. Индивидуально аморфная ячейка не способна противопоставить себя остальной нетематической ткани, и поэтому каждый интонационный оборот не менее важен, нежели сама ячейка.

В результате создается непрерывный, совершенно равномерный поток однородной, без сопоставлений и контрастов, музыкальной ткани. Исполнительский состав сверхстабилен: можно сказать, что почти все произведения Палестрины написаны для одного исполнительского состава, а именно везде одинаково применяемого хора а сарелла. Тут видна связь между безличной тематической ячейкой и лишенным всякой индивидуальной характеристики исполнительским составом.

С полным правом можно сказать, что не отдельно взятая та или иная конкретная музыкальная фраза, а все функции тематической ячейки, смыслового ключа, в соответствии с которым протекает развитие всего произведения, сведены к выполнению правил строгого стиля Палестрины. И именно они диктуют интонационный, метрический, ритмический и гармонический облик произведения. Поэтому тематизма в нашем понимании у Палестрины нет. Достаточно проследить, как Палестрина обращается с отдельными интонационными образованиями, точность повторения которых соблюдается только при первых проведениях темы, при вступлении голосов в фуге. Затем следуют все менее и менее точные проведения, пока эта интонация не растворится в других подобных интонациях. При такой нестабильности тематических ячеек и перетекаемости их друг в друга в каждый момент появляются все новые и новые комбинации, обуславливая неповторяемость музыкальной ткани. Но так как сама интонация — это всего лишь одна из деталей всеобщего идеального тематизма, подразумеваемого правилами строгого стиля, то не-

повторяемость музыкальной ткани не является следствием развития или изменения. Каждый оборот, каждая интонация равны другим, и деление на тематические и нетематические интонации можно проводить только условно. Правила строгого стиля одинаково проявляют себя как в каждый отдельно взятый момент, так и на протяжении всего произведения. Поэтому все отдельные изменения и перестановки элементов лежат в одном русле и целиком подчиняются неизменному порядку. В произведениях Палестрины нет ни кульминаций, ни спадов, развитие отсутствует. К ощущению, полученному от минутного прослушивания подобного произведения, не прибавят ничего нового даже прослушивания многочасовые. Сколько бы мы ни слушали музыку Палестрины, мы не сможем ни развить, ни дополнить ощущения, полученного от отдельного момента, кроме, конечно, чисто количественного накопления.

Произведения Палестрины — это процесс, который создает у слушателя ощущение отсутствия какого бы то ни было процесса: время как таковое отсутствует, стрелки часов неподвижны. Это вечность. Пространство здесь едино и не расчленено, потому что, несмотря на то что произведения Палестрины прежде всего полифонические произведения, состоящие из отдельных самостоятельных голосов, голоса эти не противопоставляются, не отделяются друг от друга ни интонационно, ни ритмически, но, напротив, сливаются в неразрывную неконтрастную музыкальную ткань.

Так вечность складывается из непрерывного изменения интонационных и ритмических элементов, лежащих в русле единых, всеобщих законов строгого стиля, а существование отдельных самостоятельных пространственных линий — голосов, также объединяющихся этими законами, создает единое пространство.

2

Для Баха в отличие от Палестрины бог не вневременное и вневещное существо. Божественным началом проникнуты каждое явление природы, каждое эмоциональное состояние человека. Поэтому объективное время — это не просто равномерное отсчитывание долей времени, но тот всеобщий божественный космический закон, по которому развиваются все предметы и благодаря которому они существуют.

Неважно то, что в одном случае время отсчитывается быстрее, в другом медленнее, важно то, что в каждом случае его основные законы, а именно необратимость, непрерывность, равенство измерительных долей (т. е. невозможность ускорения или замедления), неизменны. Отсюда невозможность контраста, расположенного во времени, так как введение нового типа движе-

ния влечет за собой новый тип отсчитывания времени, в результате чего на стыке получается некий перелом, нарушающий закон объективного времени. Кроме того, наличие объективного времени в произведениях Баха проявляется в полном естественном израсходовании энергетического запала тематической ячейки и в невозможности прерывать его вторжением других тематических элементов, пока основная тема не будет исчерпана. Это приводит к совпадению временного отрезка, занимаемого развитием эмоционального состояния, выраженного в музыке, с отрезком времени, необходимым для возникновения, развития и исчезновения аналогичного эмоционального переживания у слушателя. Другими словами, время произведения и время слушателя «совпадают», так как и произведение, и слушатель — это объекты, пронизанные единым «божественным», объективным временем. Существование у Баха таких произведений, как первые части оркестровых «Увертюр», первая часть Французской увертюры, первая часть партиты C-moll и т. д., несколько не опровергает сказанного. Каждое из этих произведений является соединением завершенных кусков, окончание которых связано с полным израсходованием энергии темы, и их объединение в одно произведение напоминает излюбленный Бахом двухчастный цикл — прелюдию и фугу — с той разницей, что после фуги происходит возвращение прелюдии (*la capo*). В случае первой части партиты C-moll фугу предваряют как бы две прелюдии. Ясно, что здесь в силу тех или иных причин Бах под одним заглавием объединил два или больше самостоятельных произведения, поэтому при дальнейшем рассмотрении проблемы времени в баховских произведениях я оставлю подобные произведения в стороне.

В каждом произведении Баха есть свои «часы», отмеряющие равные доли объективного времени. Это проявляется в равномерной пульсации ритмических долей, не нарушаемой и не изменяемой до конца произведения и выражающейся в каком-нибудь элементе музыкальной ткани или в комбинации этих элементов. Правда, этот всеобщий порядок бывает часто прерываем в самом конце произведения перед каденцией, что вызывается израсходованием энергии тематической ячейки. В эти моменты прекращается равномерная ритмическая пульсация, прерывается тематическое развитие. Нарушение течения времени — катастрофа, отрицающая существование предметов явленного мира. Вместо логического развития тематической ячейки появляются импровизационные пассажи, иногда вне всякой ритмической пульсации. Хаос и произвол! Но заключительная каденция восстаивает гармонию мироздания. Возможность такого временного «срыва» порождает иногда целые произведения, лишенные общей ритмической пульсации и общей тематической ячейки. Эти импровизации никогда не бывают самостоятель-

ными, но входят в цикл с фугой, так что прекращение пульсации не может быть всеобщим, это всегда частный случай.

Иногда роль этого ритмического пульса играет своим интонационным и ритмическим рисунком сама тематическая ячейка. Так, в первой прелюдии тома «Хорошо темперированного клавира» тематическая ячейка представляет собой дважды повторенное трезвучие C-dur и сохраняет свой рисунок до конца произведения, опеая различные гармонии. Гармонические последования, рождающиеся из изменения этой постоянной ячейки, образуют более крупные структуры; можно выделить ядро (первые 4 такта) и развитие; но сейчас важнее отметить то, что тематическая ячейка повторяется непрерывно в каждом такте до конца произведения. Изменение и развитие ее заключается в том, что при каждом новом повторении она располагается на звуках нового аккорда. Таким образом, изменяясь, она всегда остается сама собой. Располагаясь на звуках все новых и новых аккордов, ячейка каждый раз реализует одну за другой заложенные в ней потенциальные возможности к изменению и вместе с тем расходует свой эмоциональный запал. Это непрерывное повторение тематической ячейки, делая явственным отсчет объективного времени, создает платформу для существования более общего направления гармонического движения.

В основном то же происходит в инструментальных произведениях, носящих ариозный характер, примерами которых могут служить вторая часть Итальянского концерта и ария из оркестровой увертюры D-dur. Но если в прелюдии C-dur, упоминавшейся выше, общая направленность гармонического развития только намечена в постепенном изменении ячейки, то в таком произведении, как ария D-dur, эта направленность как бы материализуется в мелодическом голосе. Пространство здесь резко делится на две сферы, регистровую и тембральную. Одна последовательно опеает отдельные гармонии, ведет точный отсчет объективного времени (второй подобный пример — партия левой руки во второй части Итальянского концерта), другая, олицетворяя это гармоническое движение, является свободным мелодическим голосом, который расчленяется на тематическое ядро и его развитие. Это развитие — вычленения и вариации интонаций ядра, причем грань между ядром и развитием можно провести порой только по гармоническому плану произведения, так как интонационная спайка так крепка, что разделение ядра и развития просто невозможно. Таким образом, одна пространственная сфера состоит из повторений короткой ячейки и поэтому имеет дробную структуру; другая, строясь как развитие ячейки, имеет тенденцию к полной нерасчлененности движения линии. Этот пространственный контраст закреплен в инструментовке, которая у Баха играет формообразующую роль. Избранный вначале инструментальный состав не может быть изменен и до-

полнен до конца произведения. Тембр инструмента служит не для окраски индивидуального момента, но для создания одной из пространственных линий, которые, существуя на протяжении всего произведения, создают пространственный контраст.

Интересно отметить, что формообразующая роль тембра инструмента и нарочитое подчеркивание равномерной пульсации — один из характернейших принципов джазовой музыки. Концепция времени и пространства у Баха и в джазе довольно близки друг к другу. Но причины такого совпадения должны стать предметом особого исследования.

С ощущением объективного времени, достигнутого уже другим, более сложным путем, мы сталкиваемся в баховской фуге.

Тема фуги претерпевает ладовые и тональные изменения, а также подвергается действию полифонических приемов (обращение, ракоходное движение, сжатие, расширение), но все эти изменения не касаются структуры темы; порядок и соотношение ее элементов остаются одними и теми же. Поэтому можно сказать, что фуга состоит из эного числа повторений неразвивающейся темы, при каждом повторении перемещающейся в звуковом пространстве.

Пространство у Баха дискретно и ограничено. Дискретно потому, что оно разделено на отдельные самостоятельные линии — голоса, друг с другом не совпадающие, так что в каждый момент звучит совокупность этих раздельных, яркоотличимых голосов. Ограниченность же пространства выражена в наличии стабильного числа этих голосов, заданного в начале фуги, к которому не может быть добавлен до конца фуги ни один новый голос. Эта пространственная ограниченность в какой-то степени ограничивает и время произведения, так как при бесконечном количестве голосов тема бесконечно переходила бы из одного в другой, создавая бесконечное количество комбинаций.

Переходя из голоса в голос и оставаясь относительно неизменной, тема входит в различные комбинации с нетематическими интонациями других голосов, с каждым новым проведением получая новый смысловой оттенок, осуществляя одну за другой заложенные в ней возможности. неповторяемость этих комбинаций, в основе которых лежит одна и та же тема, создает у слушателя ощущение объективного времени. Заслуживает особого внимания строгая постепенность в изменении темы, распределенная по разделам фуги. Так, в экспозиции, где происходит вступление голосов, тема чаще всего только перемещается в пространстве, в разработке она претерпевает тональные и ладовые изменения, в репризе же чаще всего подвергается полифоническим приемам развития. Это постепенное усложнение также создает впечатление естественного развития, протискающего в объективном времени.

Говоря о формообразующей роли времени и пространства в произведениях Бетховена, я буду иметь в виду прежде всего первые части сонатных и симфонических циклов, а также одночастные увертюры, т. е. произведения, написанные в сонатной форме, и за недостатком места оставляю в стороне все другие случаи. Сонатная форма до сих пор остается самым развитым и сложным видом гомофонических форм, а для Бетховена она являлась идеальным эталоном при создании всякой другой формы, поэтому все музыкальные формы, которые использовал композитор, пронизаны принципами сонатной формы.

Если основной принцип баховской фуги — это контраст, расположенный в пространстве (между интонациями различных голосов) равномерно и непрерывно, то в сонатной форме контраст расположен во времени и выражается в наличии главной и побочной темы, в то время как пространство не дискретно и не ограничено. Многогранность одного момента и состояния за счет расщепленности пространства, характеризующее фугу, заменяется в сонатной форме многообразием множества моментов. Время у Бетховена рассматривается как цепь событий, как история, причем то, что мы полагаем объективным временем, может подвергаться сжатию, расширению и резким скачкам, так как в произведениях этого композитора оно преломляется через психологический процесс с его воспоминаниями, предчувствиями, обобщениями. Если произведения Баха имеют аналогию с равномерными процессами жизни природы, то произведения Бетховена являются аналогией духовных процессов, происходящих в человеке.

Так как основной принцип сонатной формы — временной контраст, то ясно, что тематическая ячейка должна быть ограничена во времени, а само произведение должно строиться из некоторого количества различных тематических ячеек. Отсюда дискретность времени. Произведение состоит из большого количества яркоразличимых эпизодов, объединенных общей идеей конфликта между главной и побочной темами. Необходимость этого конфликта часто бывает заложена в самом начале, в главной теме, которая состоит обычно из двух контрастных элементов. Запал энергии, возникая при столкновении этих двух элементов, вызывает контраст в более обширных масштабах, а именно побочную партию, которая в отличие от главной более едина по своей структуре и подвергается меньшему развитию. Как правило, побочная партия имеет более или менее ярко выраженные жанровые связи, т. е. носит черты песенности или танцевальности, которых лишена главная партия из-за сложности структуры. Конечно, уже не может идти и речи об общей для всего произведения ритмической пульсации и отсчете объектив-

ного времени. Каждая новая тематическая ячейка вносит свой отсчет времени, свои измерительные единицы; кроме того, такой прием развития материала, как дробление, изменяет структуру ячейки путем усекновения ее частей, создает впечатление ускорения течения времени. Временная контрастность предопределяет точную тематическую репризу, объединяющую произведение. Психологическая подоплека этого музыкального процесса проявляется также во взаимоотношениях и связях различных отделов сонатной формы между собой. Так, например, в заключительной партии часто употребляются отдельные элементы главной или побочной темы или обеих вместе, что является не только следствием экономии материала, но и своеобразным воспоминанием. Особенно интересно отметить случай «Аппассионаты», где побочная тема представляет собой как бы обращение первого элемента главной темы. Если в полифоническом произведении обращение не касается структуры и ее эмоционального характера, то здесь, будучи вычленимо из главной темы и очень свободно трактовано, с появлением нового равнопульсирующего движения оно приобретает совершенно иной вид. Таким образом, возникновение конфликтного образа с совершенно иной структурой и типом движения происходит на основе ранее имеющегося основного элемента главной темы. Этот контраст, порожденный двумя противоположными вариантами одной мысли, проявляется только во времени и разрешается в последних шести тактах сонаты, где проходящее почти через всю клавиатуру трезвучие F-moll объединяет и поглощает оба контрастных элемента, являясь идеальным и уникальным образцом диалектики сонатной формы.

Пространство в произведениях Бетховена, благодаря своей неограниченности и непрерывности, перестает играть ту формообразующую роль, которую оно играло у Баха.

Концентрируя все внимание на одном голосе и заботясь о максимальной его выразительности, Бетховен все остальное пространство, не относящееся к этому голосу, делает подчиненным, обеспечивающим максимальную выразительность в каждый индивидуальный момент. Симфонический оркестр — инструментальный ансамбль, существование и развитие которого теснейшим образом связано со становлением сонатно-симфонического цикла, упраздняет формообразующую роль тембра, делая произвольным вступление новых инструментов и исключение звучавших прежде. Звуковое пространство симфонического оркестра обнимает большую часть звуковысотного диапазона; благодаря сочетанию различных инструментов оно неограниченно и тембрально и имеет большую амплитуду динамических оттенков. Все это делает звуковые возможности оркестра неограниченными. И в принципе каждая из этих возможностей может быть реализована по произволу композитора, никак не отражаясь на

структуре произведения. При анализе произведений Бетховена теперь даже игнорируют изменение в фактуре и инструментовке, обращая внимание только на тематическую линию. И это справедливо, так как здесь это едипственная формообразующая сила, в то время как разнообразные перемещения в пространстве — звуковысотном, тембральном и динамическом — или обрастание всевозможными фактурами лишь выявляют тенденции материала и окрашивают каждый момент индивидуальной краской.

4

Для Веберна время не представляет непрерывной протяженности, а распадается на отдельные самодовлеющие моменты; его произведения являются совокупностью этих несвязанных, разобщенных моментов. Такая трактовка времени — следствие отношения Веберна к звуку и его стремления освободить музыкальный звук от всяких ассоциаций, очистив его восприятие и сделав его самоцелью. Это достигается за счет разрушения интонации и отсутствия гармонических тональных тяготений. Если в музыке Баха или Бетховена отдельные звуки, объединяясь в интонацию, не имеют смысла, будучи выделены из нее, так как ценность каждого звука заключается в его связи с окружающими звуками, то цель Веберна состоит в разрушении этих связей ради концентрации внимания на этом одном звуке, его звуковысотном положении, способе его извлечения, тембре, продолжительности звучания, динамическом оттенке. Итак, единственная музыкальная ценность для Веберна — это «самовитый» звук. Поэтому время и пространство распадается на отдельные точки, друг с другом не связанные и не образующие ни протяженности, ни продолжительности. Так же как и в произведениях Палестрины, здесь стрелки часов неподвижны. Время отсутствует. Но если у Палестрины это происходит от нерасчлененности и единообразия музыкальной ткани, что приводит к синтезу мгновения и вечности, то у Веберна вечность распадается на бесчисленное множество индивидуальных, неповторимых моментов, причем эти моменты не являются звеньями одной цепи, как например отдельные эпизоды в произведениях Бетховена, несмотря на всю свою контрастность выстраивающиеся в единую последовательность. Время возникает только с возникновением определенного звука и исчезает с его прекращением.

У Веберна тематическая ячейка не определяет лицо произведения, но сама определяется правилами серийной техники, как ячейка Палестрины определяется правилами строгого стиля. В основе всего произведения лежит одна серия из двенадцати нот, которая проходит в ракоходном и обращенном движении, превращается в гармоническую вертикаль, транспонируется на тритон. Комбинации всех этих проведений и образуют музыкаль-

ную ткань, каждая нота которой поэтому тематична. Ноты серии расположены с таким расчетом, чтобы их последовательность не складывалась ни в какую интонацию. Разумеется, взятая сама по себе серия все же вызывает интонационные ассоциации, но система динамических оттенков, пауз и инструментовки на всем ее протяжении ведет к распаду интонации на отдельные разобщенные звуки. В дальнейшем ходе произведения эта тенденция усиливается. Распад произведения на отдельные разобщенные звуки обуславливает крайне малую продолжительность его звучания, так как возможности восприятия ограничены и концентрация внимания на каждом отдельном звуке на больших временных отрезках невозможна. Но несмотря на то что размеры произведений Веберпа очень малы, их никогда нельзя назвать миниатюрами, так как их исключительная сжатость обусловлена огромной концентрацией музыкального содержания.

Здесь я совершенно не коснулся вопроса о цикле. Ведь ощущение и понимание времени проявляется не только в организации формы одного музыкального произведения, но также и в объединении нескольких произведений в один цикл и во взаимоотношениях частей цикла между собой. В этой статье были обойдены также очень важные вопросы, связанные с соотношением разных произведений одного композитора: выстраиваются ли они в одну общую последовательность, или творческий путь представляет собой ряд разобщенных эпизодов; а может быть, все творчество композитора складывается в одно большое произведение? Вопросы эти обойдены не только из-за недостатка места, но также и из-за неисследованности проблемы времени и пространства в музыке. Цель данной статьи нащупать пути, по которым должно вестись исследование этой сложной проблемы, важность которой очевидна.

Н. А. Хренов

ХУДОЖЕСТВЕННОЕ ВРЕМЯ В ФИЛЬМЕ

(ЭЙЗЕНШТЕЙН, БЕРГМАН, УЭЛЛС)

Проблема времени занимала так или иначе почти всех теоретиков кино. Проявляли к ней интерес и практики.¹ Однако очень часто исследования о времени сводятся исключительно к анализу технических приемов, к составлению своеобразного их каталога (например, «сжатое время», «совпадение времени», «обратный ход времени» и т. д.). Как правило, эти приемы иллюстрируются эпизодами, вырванными из контекста фильма. По-

¹ В. Пудовкин. 1) Время в кинематографе. «Кино», 1923, февраль—март, № 2/6; 2) Время крупным планом. В кн.: Избранные статьи. М., изд-во «Искусство», 1955.

этому неудивительно, что время часто рассматривается как средство для достижения определенного драматического эффекта. Этим грешит даже такой серьезный ученый, как М. Мартен.²

Но временную организацию фильма свести только к драматическому времени нельзя. Так, французский исследователь Ж. Дебри знакомит нас с множественностью понятия времени в кино.³ Он выделяет в фильме время физическое, психологическое, вымышленное, драматическое и кинематографическое.

Обычно режиссер стремится совместить разные временные уровни или же ограничивается использованием одного из них. От верного решения проблемы времени подчас зависит век фильма. Некоторые фильмы стареют мгновенно. Другие, в которых выявлен глубокий ритм исторического времени, оказываются нестареющими. Разложение исторического времени на элементы выключает человека из его эмпирического потока. Это выключение начинается с эффекта музыкальности изображения, или, выражаясь словами С. Эйзенштейна, с «пластической музыки».⁴ Феномен музыкальности появляется в результате апелляции режиссера к нашему подсознанию, нечувствительному к хронологическому времени. «Простая серия изображений без определенной связи, но объединенных тайной гармонией, — писал Р. Клер, — будет вызывать эмоции подобно музыке... Ряд изображений, необычайно пластичных, точных, как литературная фраза, и неопределенных, как фраза музыкальная, даст возможность выражать самые сложные чувства, самые смутные ощущения».⁵ Это позволяет режиссеру необычайно гибко организовывать время в фильме. Речь идет не об абсолютизации этого явления, а об использовании музыкальности изображения как способа выключения зрителя из эмпирического времени и построения на этой основе сложных временных структур. Анализ трех классических фильмов («Октябрь» С. Эйзенштейна — 1927 г., «Земляничной поляны» И. Бергмана — 1957 г., «Гражданина Кейна» О. Уэллса — 1941 г.), по нашему убеждению, может доказать это.

1

«Октябрь» Эйзенштейна по своей временной организации — произведение уникальное. Здесь прежде всего поражает то, что хронологическая реставрация октябрьских событий как хроника не воспринимается. Ощущается прежде всего личное, авторское отношение к событиям — удивление и восторг перед свершением

² М. Мартен. Язык кино. М., изд-во «Искусство», 1959.

³ J. Debrix. Les fondements de l'art cinématographique. Paris, 1960.

⁴ С. М. Эйзенштейн. Неравнодушная природа. В кн.: Избранные произведения в 6-ти томах, т. III. М., изд-во «Искусство», 1964, стр. 252.

⁵ Р. Клер. Размышления о киноискусстве. М., изд-во «Искусство», 1958, стр. 89, 90.

невиданных исторических перемен. Это и позволяет говорить о «внутреннем монологе» в фильме. На его двуслойность намекал сам Эйзенштейн. Он писал, что в фильме есть «внутренняя противоречивость» и что фильм «говорит на два голоса» («то флейта слышится, то будто фортепиано»).⁶ Время в «Октябре» одновременно и хронологическое и субъективное, т. е. субъективному восприятию событий приданы черты объективности.

Думая над тем, как средствами кино передать движение мысли, Эйзенштейн неожиданно открывает закономерности образного мышления, которые никем из режиссеров того времени еще не разрабатывались.

Отмежевываясь от традиционного сюжета, в который невозможно было вместить размах революционных событий, Эйзенштейн прибегнул к теории «интеллектуального» кино.⁷ По словам Эйзенштейна, «интеллектуальное» кино имело «последыша» — теорию «внутреннего монолога».⁸

Структура «внутреннего монолога» строится по своему особому синтаксису, отличающемуся от синтаксиса произносимой речи. Для того чтобы разобраться в открытии Эйзенштейна, нам придется коснуться отличия речи письменной от произносимой, а последней от речи внутренней. Впоследствии сам Эйзенштейн пытается уяснить эту разницу. В книге французского лингвиста Ж. Вандриеса он обращает внимание на следующее рассуждение: «Те самые элементы, которые письменный язык старается заключить в связное целое, в языке устном оказываются раздробленными, разобщенными, расчлененными; самый порядок этих элементов совершенно отличен. Это уже не логический порядок обычной грамматики: это порядок, в котором есть тоже своя логика, но логика преимущественно чувства, в котором мысли расположены не по объективным правилам последовательного рассуждения, а по тому значению, которое им приписывает говорящий и которое он хочет внушить своему собеседнику».⁹

Что же касается внутренней речи, то она еще более субъективна и прихотлива, чем устная, так как представляет собой концентрацию нерасчлененных образов и ассоциаций, проносящихся в нашем сознании. То, что на стадии дифференциации и перевода мысли на понятный воспринимающему язык развернется в целые фразы и займет страницы, существует поначалу в символических

⁶ С. Эйзенштейн. Наш «Октябрь». По ту сторону игровой и неигровой. «Кино», 1928, 13 марта, № 12.

⁷ О теории «интеллектуального» кино см. статью И. Вайсфельда «Художник исследует законы искусства» (в кн.: С. М. Эйзенштейн. Избранные произведения в 6-ти томах, т. II. М., изд-во «Искусство», 1964, стр. 20).

⁸ С. М. Эйзенштейн. Избранные произведения в 6-ти томах, т. II, стр. 108.

⁹ Цит. по: С. Эйзенштейн. Избранные статьи. М., изд-во «Искусство», 1956, стр. 200.

формах, проносится в единый миг. Время внутренней речи сгущено до единого мига. Удаленные друг от друга события здесь сближаются и предстают одновременно.¹⁰

В «Октябре» сочетаются формы интеллектуальной письменной речи и речи внутренней. Поэтому на одном полюсе фильма оказалась нерасчлененная ассоциация как начальная фаза возникновения мысли, на другой — абстрагированное понятие как ее результат. Отсюда и особая форма художественного времени в фильме, содержащая две подструктуры: одну, связанную с логическими результатами мышления, располагающего все происходящее в рамках хронологии; другую, связанную с субъективным переживанием событий. Именно это сцепление времени на две подструктуры делает фильм и эпическим и лирическим.

На первый взгляд кажется, что реконструкция истории составляет основной предмет внимания режиссера. Во всяком случае, хронологическое время здесь дается довольно точно. Фильм начинается символическим кадром, призванным отраженно воспроизвести момент свержения самодержавия, продолжается приходом к власти Временного правительства, июльскими событиями, разгромом корниловщины и заканчивается вооруженным восстанием и провозглашением на II съезде Советов Советской власти.

Известно, что первоначально Эйзенштейн предполагал разделить фильм на две части: «Предоктябрь» и «Октябрь». Затем временные рамки фильма сузились до февраля—октября 1917 г. Но Эйзенштейн стремится к еще большему уплотнению времени. Не случайно в работе над фильмом он вдохновлялся книгой Д. Рида «10 дней, которые потрясли мир». Акцент в фильме ставится на октябрьских событиях.

Октябрь в фильме Эйзенштейна расписан буквально по часам и часам. В титрах мы можем прочесть, что действие, например, происходит 10 октября (ЦК большевиков решает вопрос о вооруженном восстании — кадр 1345),¹¹ в ночь на 25 октября (кадр 1701) и т. д. Кроме того, нам известно, что последние события в фильме совершаются в 2.07 по московскому и в 2.23 по петербургскому времени. Этот исторический миг отмечен также часами Нью-Йорка, Лондона и Парижа.

Но мотив исторической значимости мгновения воплощается не только в показе часов в четырнадцати кадрах, «врезающихся» в действие. Он стал основным критерием художественного времени.

Несмотря на предельную точность хронологии, интуитивно мы не можем не почувствовать, что в своей внутренней организации

¹⁰ О строении внутренней речи см.: Б. Г. Апапьев. Психология чувственного познания. М., Изд-во АПН РСФСР, 1960.

¹¹ Нумерация кадров дается по монтажной записи фильма, сделанной Л. Зайцевой и хранящейся во ВГИКе.

фильм подчинен законам особой временной системы, готовой взорвать хронологическую выстроенность.

В литературном сценарии, состоящем из 499 кадров, мотив «исторического часа» решался еще довольно внешне. В хроникальное следование событий вклинивались надписи вроде: «Бежит, бежит секундная стрелка» (кадры 357, 388). Последние мгновенья 24 октября перебивались сообщениями о том, что «12-й ночи пошел уже на всех часах» (кадры 420, 453). В фильме этих кадров не оказалось, зато чувство времени у зрителя было обострено до предела. Это было достигнуто с помощью ритма, который позволил режиссеру, предельно сжав хронологическое время, развернуть действие только в пространстве. На одном уровне фильм строится как цепь событий, развивающихся во времени, на другом — время по существу оказывается сведенным к единому мигу, а длительность фильма обеспечивается лишь показом событий, совершающихся одновременно. Все, что происходит в фильме, это не просто февраль—октябрь 1917 г., это прежде всего единый миг, «мгновенность созерцания». Режиссер достиг целостности фильма благодаря дроблению единого мига на 2920 мгновений (кадров) разной длительности — от 0 м. (1-й кадр) до 5 м. (51-й кадр), которые кажутся не столько последовательными, сколько одновременными.

Художественное время, понимаемое здесь как «мгновенность созерцания», позволило создать иллюзию пространственного единства событий, на самом деле удаленных друг от друга. Например, первый эпизод (снятие памятника Александру III) воспринимается так, как если бы этот памятник разбила не группа людей, а все восемьдесят восемь провинций России, охваченных огнем восстания, и пятьдесят одна воинская часть, приступившая к бра-танию на фронте.

Процесс разработки занимает 32 кадра. В 32-м пятачиваются веревки и тяжелая фигура монарха опрокидывается на землю. 33-й и 34-й кадры — солдатский строй. Солдаты поднимают приклады. 35-й кадр — поднятые вверх крестьянские косы. Затем в фильме снова следуют кадры разрушения памятника. Отваливается голова, ноги, рука со скипетром. В 61-м снова появляются косы, а в 62-м — приклады. Далее снова следуют кадры разрушения памятника.

Каждый кадр этого эпизода, будь то изображение приклада винтовки или крестьянской косы, строится по принципу «часть вместо целого». Косы появляются без предварительной экспозиции. Мы не видим, в какой именно губернии происходит действие и кто поднимает эти косы. Мелькающий ритм кадров способствует возникновению иллюзии пространственного единства в сознании зрителя. Эта иллюзия оказалась возможной только в результате предельного сжатия времени. В основе этого процесса лежало субъективное ощущение революции как явления крайне динамичного и единого.

«Земляничная поляна» Бергмана построена на технике контрапункта. Основные темы фильма — тема жизни и тема смерти — то противопоставляются, то сплетаются, поглощая друг друга, образуя несколько смысловых слоев.

Первый слой, заключенный в рамки самосознания героя, распространяется только на «сюжет» его жизни. Во сне Борг видит мертвеца, в котором узнает себя. То, что он, по словам своей невестки Марианны, тщательно скрывал, во сне обнаруживается с предельной психологической точностью: он неисправимый эгоист, ко всему кроме себя равнодушный. Но Боргу страшно признать эту истину сразу. Он должен проверить, насколько точен его портрет, написанный Марианной. Борг начинает экспериментировать. Он оживляет в своем сознании прожитые годы. На экране разворачивается эпизод юности. Возникшая из прошлого кузина Сара говорит: «Исак такой хороший... он просто удивительный... он морально чистый».¹² Когда-то он был другим.

Логика познания истины все больше раздвигает рамки замкнутого мира, созданного Боргом. Вместе с его расширением зритель начинает знакомиться с новыми людьми.

Одновременно с открытием жестокой для старика истины герой начинает видеть последствия собственной самоизоляции. А мазки все накладываются и накладываются, и вот уже Сара его юности подносит к его теперешнему лицу зеркало: «Ты видел себя в зеркале, Исак?.. Не отворачивайся, смотри, какой ты».

Признав себя виновным, Борг сам же себя и судит. «Я как будто хочу сказать себе во сне все, что наяву гоню от себя, — признается он невестке, — хоть я и живу еще, а уже мертв». Портрет закончен. В первый раз часы без стрелок символизируют время, остановившееся для героя, его смерть. Эта деталь сейчас воспринимается только в рамках самосознания героя.

Второй смысловой слой имеет более широкие границы. Возникает система отражений: появляются двойники Борга с одним и тем же внутренним содержанием — «мертвец». Например, сын Эвальд. Марианна восклицает: «Как вы похожи с Эвальдом друг на друга! Эвальд говорит то же, что ты, слово в слово». Следующий эпизод — ссора Эвальда с Марианной — продолжает эту мысль: «Хочу быть совершенно мертвым... с ног до головы...»

Мысли этого эпизода вторит и эпизод с супругами Альман. «Пациентка мертва», — вскрикивает Борг, когда Альман просит поставить диагноз ее болезни. Тема болезни здесь берется в метафорическом смысле. Берит больна не раком, как она вообразила. Ее болезнь нравственного, духовного порядка. Первый раз

¹² Здесь и далее цитаты приводятся по монтажному листу «Земляничной поляны».

за свою многолетнюю практику Борг оказывается некомпетентным.

На экране — еще одна вариация болезни. Тема, звучавшая в эпизодах появления супругов Альман и ссоры Марианны с Эвальдом, продолжается в эпизоде падения Карин, жены Борга. Так контрапунктически развивается одна и та же мысль. Совсем по О. Хаксли: «Романист (в данном случае режиссер, — Н. Х.) создает модуляции, дублируя ситуации или действующих лиц. Он показывает несколько человек, полюбивших, или умирающих, или молящихся — каждый по-своему: не похожие друг на друга люди, разрешающие одну и ту же проблему».¹³

Вместе с портретом Борга начинает возникать и картина мира, в котором он живет. Эта картина предстала перед нами еще в сцене сна, где мертв не только герой, но улипы и дома. Смерть, овладевшая сознанием героя, проникает и в его мир. «Всюду одиночество, холод и вокруг меня живые мертвецы», — обобщает Марианна. Часы без стрелок начинают восприниматься как образ смерти, воцарившейся во всем мире.

Но смерть и жизнь — это единый, нерасчленимый процесс. Потому так тесно переплетены в фильме тема смерти и тема продолжения рода. Марианна хочет сохранить ребенка. Окерман ждет рождения сына, которого назовет Исаком. Мать Борга просит принести ей ларец и, извлекая из него кукол, все время говорит о детях: «Десять детей было у нас с мужем».

В фильме точно известно, сколько детей имеет или имел тот или иной персонаж. Известен также их возраст. Эти демографические подробности не что иное, как попытка при разработке современного сюжета прибегнуть к особой форме его движения во времени. Эта форма заимствована Бергманом из Ветхого завета: «Всех же дней жизни Адамовой было девятьсот тридцать лет, и он умер. Сиф жил сто пять лет и родил Еноса. По рождении Еноса, Сиф жил восемьсот семь лет и родил сынов и дочерей... Авраам родил Исаака. Исаак был сорока лет, когда он взял себе в жены Ревекку...»¹⁴ Подобные детали создают ощущение непрерывности времени. Но лишь только режиссер успевает обновить в нашем сознании библейское время, как тут же вводит противоположный мотив: «У меня есть сын... детей у него нет», — говорит Борг. Возникает угроза, что время прервется. Угроза, которую Бергман стремится устранить.

Кузина Сара подходит к колыбели и, взяв в руки ребенка, напевает ему. Потом она уносит ребенка в дом, и в кадре остается пустая колыбель. Появляется Исак Борг. Бергман не пожалел пяти метров пленки и покажет подход героя к колыбели крупным

¹³ О. Хаксли. Контрапункт. М., изд-во «Художественная литература», 1936, стр. 327.

¹⁴ Бытие, гл. 5, ст. 5—7; гл. 25, ст. 19, 20.

планом. Кадр несет важнейшую смысловую нагрузку. В нем тема смерти начинает переходить в свою противоположность. Происходит нравственное перерождение Борга.

Режиссер все время стремится оживить наше знание Библии и Евангелия. В фильме возникает не только тема воскресения, но и тема распятия. Подойдя к мрачному дому, Борг пытается пнуть звонок. Его рука натывается на гвоздь. На ладони кровь. Появляется мотив распятия. Борг обречен на страдание, потому что только через страдание можно прийти к истине и разорвать круг мертвецов в мертвом мире. Борг распят для того, чтобы воскреснуть.

Тема любви и жизни победила. С этой точки зрения символически не только кадр с колыбелью. Все экскурсии в юность важны не для установления подробностей биографии героя, они воспринимаются как духовное омоложение героя, означают готовность начать жизнь сначала, потому что вся жизнь прожита не так.

Каждая деталь в фильме многозначна. Например, старомодный «паккард», на котором герой спешит не столько попасть на церемонию присуждения почетной степени, сколько уйти от самого себя, не случайно назван кем-то «Ноевым ковчегом». Ведь бежит от смерти не только Борг, но и остальные, — все, кто окажется в машине. Но прежде, чем стать «Ноевым ковчегом», «паккард» получит наименования драндулета, допотопного чудовища и вообще чего-то античного. Происходит постепенная трансформация реальной машины в мифологический символ.

По этому принципу воспринимается каждый элемент фильма. Исаак и Сарра — библейские имена. Сара из воспоминаний психологически обрисована вполне убедительно и совершенно не похожа на Сару, путешествующую с автостопом. Однако образы этих конкретных девушек (их играет Б. Андерсон) накладываются друг на друга, сливаясь в единый образ женской любви, материнства, вечного порождающего начала, которое, по Бергману, есть бог. Конкретность размывается, становится символом. Сара, т. е. любовь, т. е. бог, была и будет, но Борг не может жениться на Саре; он не знает любви; он может только анализировать, познавать. Из объекта его познания ушла жизнь. Он анализирует смерть.

С одной стороны, рассказанная история происходит в точных хронологических рамках. Мы знаем, что Борг, например, родился в 1881 г., что в памятный день присуждения степени ему исполнилось 78 лет. Мы знаем также, что он врачует уже 50 лет, что его матери — 96, а его сыну — 37.

С другой стороны, в фильме появляется тенденция затуманить признаки исторического времени. Борг говорит Саре, что он «жил в этом доме лет 150 тому назад». Это хотя и шутка, но она дает нам ключ к тому, что точность хронологии вовсе не исчерпывает всех временных аспектов фильма.

Чтобы снять ощущение хронологического времени, Бергман прибегает к метафоре. В изображении даются часы без стрелок; в фонограмме — ясно прослушиваемые удары сердца. Объективное время исчезает. Все, что отныне будет происходить на экране, происходит в субъективном времени.

Анализируя фильм Бергмана, часто ссылаются на М. Пруста как первооткрывателя той манеры повествования, к которой обращается шведский режиссер.¹⁵ Это не совсем так. Прустовская интонация в фильме распространяется только на структуру самосознания героя, а последняя не исчерпывает всего фильма.

Лесная поляна для героя, как «мадлен» в стакане с чаем у Пруста, стала началом бессознательного возвращения в прошлое. Настоящее ужасно. Время остановилось. Только прошлое манит своей гармоничностью, тоскливым чувством недостижимого. На экране следуют «зрительные темы»: старая усадьба на берегу озера, многодетная патриархальная семья, первая любовь Исака, шумные и чопорные обеды с близнецами, которые все про всех знают, глухой дядюшка Арне, хитрец Бенъямин, у которого «ногти всегда в трауре», упитанная, строгая матушка и нахальный соблазнитель Зигфрид, от которого всегда пахнет табаком и за которого все же выйдет замуж застенчивая, возвышенная Сара. Такими они выглядят с точки зрения героя. Эти образы развертываются в сознании Борга, несомненно, с прустовской интонацией. Но «поиски утраченного времени» для Бергмана здесь прежде всего — объект исследования, так же как и «сюжет» жизни героя.

Тема «в поисках истины» проходит через все эпизоды. Истину ищут все. Но истину можно найти не в сфере науки (Борг, у которого за спиной множество научных заслуг, ее не обрел), а в сфере нравственного самоусовершенствования.

Герой Бергмана ищет истину, и его поиски перекликаются с прустовскими идеями; сам режиссер тоже находится в поисках истины, однако прустовская интонация ему чужда. В этом плане нельзя согласиться с французским режиссером Ж.-Л. Годаром. «Бергман, — пишет он, — относится к тому типу режиссеров, которых интересует мгновение. Каждый его фильм рожден мыслью героев о настоящем мгновении. В результате время у него расчленяется на манер Пруста, хотя с гораздо большей силой, как если бы последнего усилили Джойсом и Руссо, и, в конечном счете, становится гигантским и безмерным созерцанием остановленного мгновения. Фильм Бергмана — это $\frac{1}{24}$ секунды, претерпевающая метаморфозу и растягивающаяся на 1.5 часа. Это мир между двумя взмахами ресниц, печаль между двумя ударами сердца, радость жизни между двумя взмахами руки».¹⁶

¹⁵ Jean-Luc Godard par Jean-Luc Godard. Ed. P. Belfond. Paris, 1968.

¹⁶ Ibid., p. 125.

В фильме Бергмана несколько временных пластов. И дело даже не в том, что здесь сюжетное время не сливается с субъективным временем героя. Сначала автор как бы отождествляет себя с героем, обозревая все происходящее с его точки зрения. Глазами героя он видит ужасную картину современного мира, мира без будущего, мира мертвецов. У этого мира нет перспектив — время остановилось. Это «сумерки цивилизации», как выразился Бергман в одном из своих интервью. Но закат мира будет восприниматься еще острее, если прибегнуть к мотиву золотого века. На экране разворачиваются воспоминания. Для героя деление времени — это уяснение невозвратимости прошлого, для автора — демонстрация того, что каждый период является частью вечности. Для него важны прежде всего не разные психологические приметы этих эпох, а то, что и золотой век, и закат мира — только краткие мгновения во всепоглощающем ее течении. Все неповторимые черты индивидуального времени стираются и в них прощупывается один и тот же архетип. Библейское, мифологическое время пронизывает время истории.

В своих эмпирических измерениях время ускользает от зрителя. Цель режиссера — остановить его, расчленив, выключить из одной временной системы и сделать пригодным для наблюдения под микроскопом. Так происходит первая метаморфоза. Время эмпирическое растворяется во времени субъективном. Однако может ли режиссера, убежденного в том, что «в наше время личность стала высочайшей формой и величайшим проклятием художественного творчества»,¹⁷ удовлетворить субъективное время? Разумеется, нет. Поэтому Бергман и вводит в структуру фильма мифологическое время.

Субъективное время, растворившее время истории, само начинает растворяться в мифологическом времени, оказавшись лишь ступенью к нему. И снова возникает мотив «в поисках утраченного времени», но на этот раз времени мифологического. Только в его стихии Бергман обретает способность найти истину, которую ищет. Сара всегда любит Исака («так будет и сегодня, и завтра, и всю, всю жизнь»). В этом мифологическом времени не только не существует особого субъективного восприятия, но не существует даже различия между прошлым, настоящим и будущим. В данном случае миф, как и музыкальное начало, стал, по выражению К. Леви-Строса, «машиной для уничтожения времени».¹⁸ Лишь в этой застывшей метафизической стихии появляется возможность наложить на человека XX в. фрагменты мифологического архетипа (распятие, воскресение). Лишь в этой

¹⁷ Ингмар Бергман. Статьи. Рецензии. Сценарии. Интервью. М., изд-во «Искусство», 1969, стр. 250.

¹⁸ К. Леви-Строс. Структура мифов. «Вопросы философии», 1970, № 7, стр. 155.

стихии Бергману удается реализовать метафору о втором рождении и таким образом иллюзорно преодолеть отчуждение исторического времени от личности героя.

3

Прустовской концепции времени ближе другой кинематографический шедевр — «Гражданин Кейн» О. Уэллса. Сходство надо искать не в реставрации утраченного времени (что справедливо как для Бергмана, так и для Уэллса), а в последовательном приеме разложения нерасчлененного, безличного потока времени на квазты — субъективные восприятия, которые не тождественны друг другу.

У Бергмана повествованию предшествует рассказ героя о себе. Зритель получает конспективную информацию, а затем ее углубляет. У Уэллса такой экспозицией служит фрагмент кинохроники, показывающий жизнь Кейна. Цель и рассказа Борга, и хроники — заинтересовать личность героя, породить в сознании зрителя вопрос: кто же он? Но хроника в фильме Уэллса выполняет и другую функцию. Она предоставляет зрителю возможность проследить всю историю целиком, последовательно, служит ориентиром. Каждое ее событие имеет точные пространственные и временные координаты. Но время осмысления прожитой герою жизни и у Бергмана, и у Уэллса начинается с того момента, когда настоящее смыкается с прошлым. Анализ событий следует вплотную за временем их развертывания в реальной действительности. Напомним, что Уэллс поставил картину в 1941 г., а действие в ней начинается в 1940 г. Примерно так же соотносятся работа Бергмана над «Земляничной поляной» и показанные в ней события. Оба режиссера берут приблизительно равный временной отрезок — 70 лет (Борг родился в 1881 г.; Кейн — в 1870 г.), но в отличие от Бергмана Уэллс не стремится растворить историческую конкретность в мифологическом времени. Он расщепляет ее на несколько временных срезов, каждый из которых воспринимается разными персонажами по-своему. Время таково, каково его восприятие тем или иным героем — банковским чиновником Тэтчером, управляющим Бернштейном, близким другом Кейна Лилэндом, второй женой Кейна Сьюзен Александер и, наконец, дворецким Раймондом.

Следующие друг за другом их рассказы о Кейне в такой же степени портреты того, о ком рассказывается, как и портреты самих рассказчиков. Каждый из них вносит особый дополнительный мазок в портрет героя, еще более обнажая противоречивость его личности. Одна за другой следуют характеристики: «выдающийся человек», «коммунист», «патриот», «демократ», «фашист», «идеалист», «пацифист» — и затем вывод: «Никто... не встречал

такой ненависти и не имел такой популярности, никого так не боялись и ни о ком из них так много не говорили, как о Кейне».¹⁹

По свидетельству биографа Уэллса М. Бесси, сам автор давал герою противоречивую характеристику. «Кейн, — сказал он, — был одновременно эгоистом и альтруистом, идеалистом и мошенником, личностью великой и посредственной».²⁰ Хаос характеристик свидетельствует не только о противоречиях личности Кейна, но и о сложных связях, существующих между личностью и обществом, субъективным восприятием мира и миром объективным.

Уэллс широко пользуется метафорами. Его героя окружают не только живые люди, но и скульптуры, которые он скушает по всему миру, загромаждая ими свои редакции и замок. Окружающие люди были для Кейна чем-то вроде этих скульптур, он их покупал, но, купив, больше интереса к ним не проявлял. Но люди не были похожи на статуи. Они возмущались, бунтовали, обнаруживали индивидуальность, Лилэнд, например, так и не мог пойти против своей воли и написать хвалебный отзыв о выступлении Сьюзен, а сама Сьюзен была вынуждена петь только потому, что этого хотел Кейн.

В стремлении продиктовать миру свои законы, разрушить хаос, придать миру ритм своей личности проявился идеализм Кейна. Однако крушение идеализма — это еще не вся его история.

Открыв, что он бессилён внести в мир свой порядок, Кейн решает замкнуться в себе и создать собственный, изолированный мир. Начинается постройка невиданного гигантского Ксанату, так и оставшегося недостроенным, поскольку отдельный, изолированный мир вне времени построить нельзя. Одна за другой рушатся иллюзии великого человека.

Время не принимает Кейна, оно от него отчуждено. История о том, как Кейн утверждает себя в мире, трансформируется в историю о том, как он терпит поражение. Лишенный возможности внести гармонию в настоящее, Кейн оказывается в прошлом. Отсюда противоречивость характеристик, даваемых ему окружающими. Проблема, каким был Кейн, неотрывна от проблемы, каким было его время. Но, по мысли Уэллса, личность и историческое время несовместимы. Потому и поиски того, каким был Кейн, заранее обречены на неудачу. Разлад героя с объективным временем ведет к тому, что оно начинает дробиться на множество субъективных времен, так же как вместо цельного портрета Кейна возникает множество противоречивых мнений. В «Гражданине Кейне», так же как в «Земляничной поляне», субъективное время поглотит историческое. Только вместо одного субъективного времени, как у Бергмана, у Уэллса их пять. Каждое из них и продолжает и разрушает предшествующее.

¹⁹ Сценарии американского кино. М., изд-во «Искусство», 1960, стр. 186.

²⁰ M. Bessy. Orson Welles. Paris, 1963, p. 39.

Все персонажи по-своему воспринимают события, которые уже были названы в хронике. Так, история с оперным театром повторяется затем в рассказах и Лилэнда, и Сьюзен. С точки зрения Лилэнда, это авантюра, инициатором которой была вздорная и бездарная Сьюзен, стремящаяся утолить свое честолюбие. Влюбленный в нее Кейн вынужден был ей потакать. Сьюзен объясняет эту историю иначе — прихотью самого Кейна, от которой она страдала. «Как вы думаете, зачем он построил этот оперный театр, — говорит Сьюзен. — Я этого не хотела. Я не хотела петь. Это была его идея... всегда все было так, как хотелось ему, всегда, кроме одного раза, когда я ушла от него».²¹ Следующий кадр подтверждает справедливость этого суждения. Кейн заставляет Матисти давать урок Сьюзен, а саму Сьюзен петь.

Через повторы выявляется отношение к событиям самого Кейна. В подобном расщеплении биографии на серию субъективных образов лежит конструкция, открытая М. Прустом. Американский режиссер основывался на том же положении, что и французский писатель: «Социальная личность создается мышлением других людей».²² «То, что один предпринял в романе, — пишет М. Бесси, — другой осуществил в кино».²³ А. Базен, посмотрев фильм, также был убежден, что многие приемы Уэллса идут от романа Пруста. Когда критик сообщил об этом режиссеру, тот признался, что не читал ни строчки Пруста.²⁴ Но это только еще раз доказывает существование объективных процессов в современном искусстве, не зависящих от индивидуальной воли художников. Кроме того, в американской литературе у Уэллса были свои учителя, экспериментировавшие со временем. Например, Дж. Дос Пассос. И в самом деле, организация времени в фильме Уэллса более близка этому писателю, чем Прусту. У Дос Пассоса объективное течение истории не выключается из повествования, как у Пруста, не вытесняется реставрацией утраченного времени, которое к тому же растворяется в детской мифологии. Оно врывается на страницы романа кричащими заголовками газет. Хроника у Уэллса служит тому же.

Хотя исходная точка и для Бергмана, и для Уэллса одна — конкретность исторических событий, дальнейшая разработка временной структуры у них не совпадает. Происходит это в первую очередь вследствие различия в мировоззрении художников. Бергман преодолевает отчужденность времени еще большим отчуждением, растворяя человека в вечности. События, происходящие в разные моменты, совмещаются у него в одном кадре. Бергман стирает грани между историческими срезами, вводя в фильм

²¹ Сценарии американского кино, стр. 243.

²² М. Пруст. Собр. соч., т. I. В поисках за утраченным временем. В сторону Свана. Л., изд-во «Время», 1934, стр. 22.

²³ M. B e s s y. Orson Welles, p. 33.

²⁴ C. M a u r i a c. L'amour du cinéma. Paris, 1954, p. 46.

мифологическое время. В этом сказывается родство позиции режиссера традициям средневековья.

Уэллс, которому ближе нормы Ренессанса, бунтует против абстрактной стихии времени, в которой человек бессилен. Стремление утвердить цельность личности в противоречивом мире заставляет режиссера дробить поток исторического времени на субъективные восприятия.

* * *

Организация художественного времени, — будь то прием сжатия, как в «Октябре», растворения в вечности, как в «Земляничной поляне», или же расщепления, как в «Гражданине Кейне», — обуславливает композицию фильма, отбор выразительных средств, его смысловое звучание. Д. С. Лихачев писал, что время — это «явление самой художественной ткани произведения, подчиняющее своим художественным задачам и грамматическое и философское его понимание писателем».²⁵ Экстраполируя это определение на искусство в целом, и, в частности, на искусство кино, мы найдем ключ к теоретическому обоснованию и осмыслению этой проблемы. Решения ее, найденные тремя крупнейшими режиссерами, показывают, как реализуется она практиками.

²⁵ Д. С. Лихачев. Поэтика древнерусской литературы. Изд. 2-е. Л., изд-во «Художественная литература», 1971, стр. 234.

III

*И. Д. Рудь,
И. И. Цуккерман*

О ПРОСТРАНСТВЕННО-ВРЕМЕННЫХ ПРЕОБРАЗОВАНИЯХ В ИСКУССТВЕ

При художественном отображении мира пространственные и временные связи между вещами и явлениями могут подвергаться преобразованиям. Обсуждая проблемы времени и пространства в литературе и искусстве, в той или иной мере касаются и этих преобразований. Было бы интересно не только описать их, чем обычно ограничиваются, но и попытаться объяснить, для чего они нужны.

1

Сообщения, подлежащие передаче по каналу связи, как правило, избыточны. Если не принять специальных мер, поток информации окажется неравномерным. Значительную часть времени передатчик будет работать как бы впустую. Чтобы повысить эффективность системы связи, в процессе передачи производят преобразование времени.

Поясним это с помощью рис. 1, где показан пример такого преобразования. Отвлекаясь пока от действительного смысла графика, предположим, что он отображает режим работы передатчика, установленного на планетоходе.

Запас энергии на борту планетохода ограничен, а расход ее, чтобы сигналы с далекой планеты могли быть на Земле выделены из помех, слишком велик. Поэтому длительную непрерывную работу передатчика с нужной мощностью обеспечить невозможно. Но в этом и нет необходимости. Сообщения избыточны. Отнюдь не каждый момент времени жизни планетохода заслуживает того, чтобы сообщать о нем. Общее время связи с планетоходом может быть без ущерба для исследователей резко сокращено, если передавать только то, что содержит нужную информацию.

Допустим, что на указанном рисунке по оси ординат отложено время работы планетохода, например с июля по начало ноября, а по оси абсцисс — время работы передатчика (так называемые

сеансы связи). Общее время работы передатчика во много раз меньше, чем время работы планетохода. Так, за весь август для исследователей представил интерес только один из дней в конце месяца. Передатчик, прежде долго молчавший, в этот день включался для пятнадцати сеансов. Потом опять последовала большая пауза, за ней — включение на короткое время (четыре сеанса за два дня), снова долгое молчание и т. д. Между реально проходя-

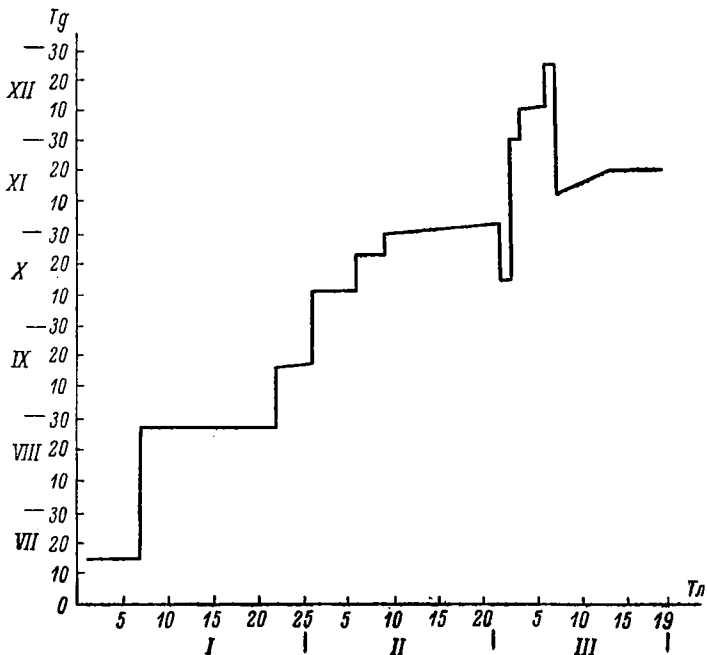


Рис. 1.

щим временем и временем работы передатчика возникает сложная нелинейная зависимость.

Время планетохода представляется после передачи как бы разорванным, неравномерным. «Пустые», не заполненные информативными событиями интервалы времени не занимают места в канале связи. Зато выравнивается поток информации. Сообщение «сжимается».

Пора, однако, сказать, чему на самом деле соответствует рассматриваемый график. Там показана связь между действительным и литературным временем в первой и второй частях первого тома «Войны и мира» Л. Н. Толстого. Литературное время отложено по оси абсцисс. Оно отмечено номерами глав. Реальное время отложено по оси ординат. Действие этих частей романа охватывает несколько месяцев — с вечера у Анны Павловны

Шерер в июле 1805 г. до начала ноября того же года, когда происходит сражение у Шенграбена.

Преобразование «реальное время — время литературное» здесь существенно нелинейно. Событиям, происшедшим с июля до Натальина дня, отведен в начале седьмой главы лишь один абзац. Но целых пятнадцать глав, по двадцать первую включительно, уделены в основном подробностям этого дня в конце августа у Ростовых и в доме графа Безухова.

О художественном сжатии времени, о пропусках в литературном повествовании говорил Т. Манн: «Они полезны и необходимы, ибо долго совершенно невозможно рассказывать жизнь так, как она когда-то рассказывала себя самое. К чему это привело бы? Это привело бы к бесконечности и было бы выше человеческих сил. Кто задался бы такой целью, тот не только никогда не кончил бы, но, обезумев от подробностей, увяз бы уже в начале. На прекрасном празднике повествования и воспроизведения пропуски играют важную и непреходящую роль».¹

Преобразование времени обычно не только для литературы, но и для кино и для театра (разумеется, исключая те пьесы, где соблюдается единство времени). Оно вряд ли имеет иную цель, кроме сокращения избыточности. Небезынтересно отметить, что в технике подобный прием сжатия сообщений был открыт много позже, чем в литературе. Многочисленные модификации этого приема известны в теории связи под названием преобразования масштаба времени или развертки с переменной скоростью.

График такого типа, как на рис. 1, представляет собой некое укрупненное и усредненное преобразование. Все оказывается сложнее, если начать исследовать микроструктуру литературного времени. Тогда обнаруживается, что даже на тех участках, где зависимость «реальное время — время литературное» приближенно изображена непрерывной кривой, в действительности имеются свои скачки и разрывы. Не только трансформации времени в микромасштабе, преследующие ту же цель, что и макротрансформации, но и различные авторские отступления, вневременные характеристики, описания пейзажа и пр. разрывают непрерывный ход литературного времени. Многие, что по особенности литературного изложения как будто выстраиваются в последовательность, присущую всякому тексту, в действительности воспринимаются как одновременное. Возникают «кванты» или «атомы» литературного текста, деление внутри которых на отрезки времени бессмысленно.

Бывают и такие отрезки литературного текста, где масштабы времени литературного и времени реального становятся приблизительно равны друг другу. Это, например, диалоги. Такое урав-

¹ Т. Манн. Иосиф и его братья, т. II. М., изд-во «Художественная литература», 1968, стр. 595.

пывание масштабов очень обостряет восприятие. Становится легче следить за действием, а вместе с тем появляются предпосылки для того соучастия, сопереживания, которое так усиливает впечатление от художественного произведения.

Сжимая сообщение за счет исключения малоинформативных интервалов времени, художник вместе с тем не доводит сжатие до экстракта. Сохраняются без трансформации масштаба отрезки реального времени, важные для художественного отображения. Кино и театр существенно используют такое «кусочное» соответствие реального и художественного времени. В спектакле, где не нарушено единство времени, это соответствие доведено до предела.

Мы не касались здесь «немонотонности» литературного времени. В противоположность времени реальному оно может идти вспять, возвращать читателя к предшествующим событиям. Такие преобразования имеют связь с преобразованиями пространственно-временными. Мы вернемся к этому несколько позже.

2

В живописи, театре, кино пространственные отношения нередко преобразуются во временные последовательности. Восприятие живописного полотна, кинокадра, мизансцены спектакля кажется одновременным. Но это верно лишь применительно к простым элементам, из которых составлено сложное изображение. Объем одновременно воспринимаемых зрительных сообщений относительно мал. Достаточно четко глаз видит в небольшом телесном угле, лишь немного превосходящем один градус. Впечатление четкого видения в широком поле зрения возникает благодаря зрительной памяти, сохраняющей то, что было получено при предыдущих фиксациях взора. Вся представляющаяся зрению четкая картина — результат сочетания одновременного восприятия в малом угле зрения и последовательного — в широком. Как и в организации памяти, здесь действует принцип выравнивания потока сообщений. Центральная область сетчатки сообщает в верхние отделы мозга многое о немногом, а периферическое зрение — немногое о многом.

Само последовательно-одновременное зрительное восприятие и неоднородная структура сетчатки, характер глазных движений возникли вследствие избыточности изображений, неоднородности распределения информации по их площади. Глазные движения как бы осуществляют статистическое согласование изображения со зрительным каналом: глаз дольше останавливается на участках, содержащих больше сведений, меньше — на участках, бедных информацией.²

² В. Д. Глезер, И. И. Цуккерман. Информация и зрение. М.—Л., Изд-во АН СССР, 1961.

Художник может управлять этим процессом, используя смену планов в кино, высвечивание театральными прожекторами, выход актеров на авансцену и т. п.

На портретах работы Рембрандта почти всегда особо выделены лицо и руки. Они для художника главное, самое выразительное в человеке. Фиксируя на них внимание зрителя, он добивается того, что большая часть емкости системы восприятия будет отведена для большого количества информации. На рис. 2а зарегистрированы точки фиксации взгляда испытуемого³ при свободном рассматривании цветной репродукции картины Рембрандта «Портрет старика в красном» (рис. 2). Наибольшая концентрация этих точек оказалась именно на лице и руках и лишь несколько фиксаций — на деталях одежды. Для сравнения на рис. 3а показано распределение фиксаций при предъявлении цветной репродукции картины Яна Стена «Гуляки» (рис. 3). Здесь фиксации распределены значительно более равномерно по полотну. Это и неудивительно — сам художник, казалось бы, отвлекает внимание зрителя подробностями обстановки. Еще более рассредоточено внимание при свободном рассматривании цветной репродукции натюрморта «Цветы» Яна ван Гейсума (рис. 4), где все детали представляются для зрителя информационно почти равнозначными (рис. 4а).

При движущихся изображениях (кино, телевидение) пространственно-временные преобразования должны происходить в темпе, не превышающем возможностей зрительного восприятия. Его конечная скорость накладывает ограничения на монтаж в кино. Хотя глаз регистрирует сравнительно быстрые изменения, частота смены сюжетов должна быть намного меньше, чем частота смены кадров. Длительность одного кадра в кино и телевидении — порядка 0.04 сек., т. е. в несколько раз короче, чем средняя длительность фиксации взгляда (время между скачками), измеряемая десятными секунды. А время между сменой сюжетов, даже в таком динамичном зрелище, как кинохроника, измеряется уже секундами. Конечно, и внутри сюжета происходят изменения во времени — наезды, панорамирование, движение людей и предметов. Но каждый последующий кадр сильно связан с предыдущим. Зрительная система, получая большее или меньшее количество информации, в зависимости от содержательности каждого кадра и скорости смены сюжетов, как бы втягивается в тот или иной ритм, как-то связанный с процессом смены фиксаций взгляда.

Когда в кино дается крупный план — дело не только в новых подробностях изображения, которые представляют зрителю с по-

³ Эта и последующие записи выполнены по просьбе авторов кандидатом психологических наук С. Д. Смирновым, использовавшим методику, описанную в работе В. П. Зинченко и Н. Ю. Вергилеса «Формирование зрительного образа» (М., Изд-во Московского университета, 1969). Рембрандтовский портрет, так же как и две упомянутые ниже картины, находятся в Государственном Эрмитаже (Ленинград).

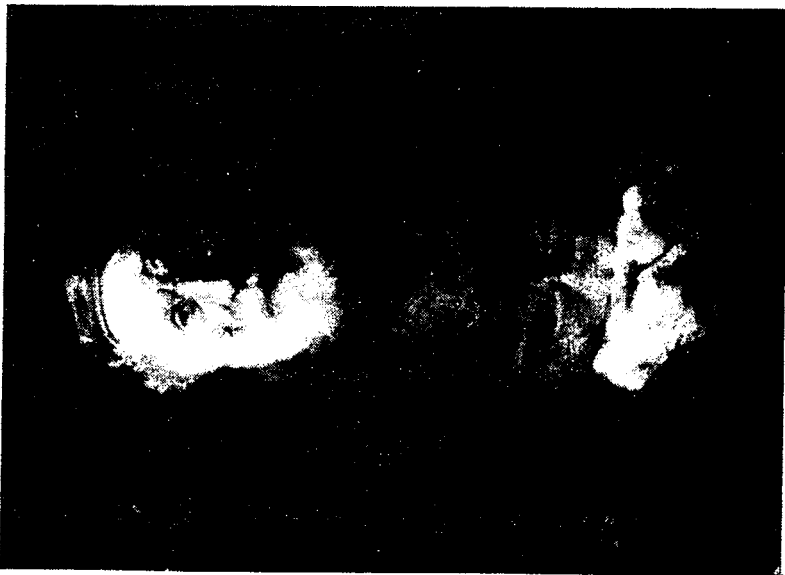


FIG. 2.

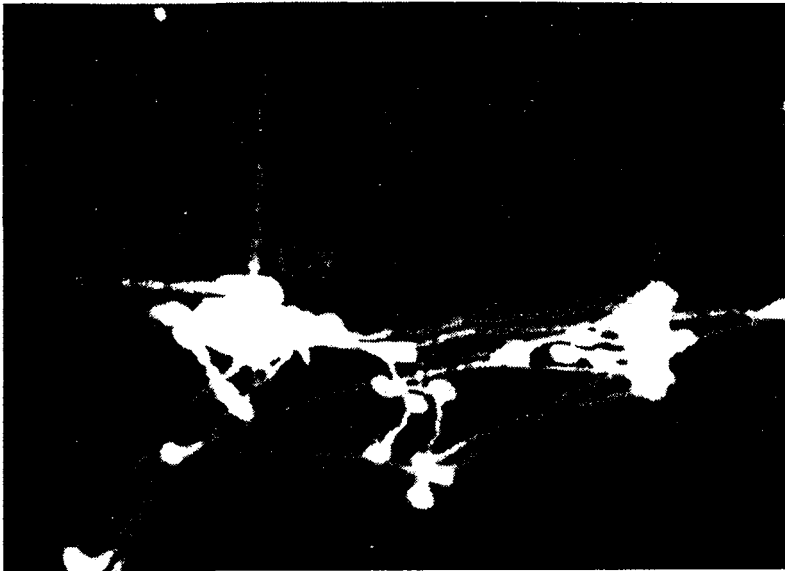


FIG. 2a.

мощью изменения масштаба. Само ограничение, исключение лишнего позволяет сосредоточить внимание на том, что несет в данный момент большую информацию, избежать фиксации взора на второстепенных объектах. Крупный план и технически выполняется не просто изменением масштаба. Из-за небольшой глубины резкости объектива фон оказывается расфокусированным, и глазные движения дополнительно ограничиваются, направляясь туда, где хотят удержать внимание зрителя режиссер и оператор. Той же цели служат крупные планы в театре. Даже котурны в античной трагедии, приподнимавшие главных действующих лиц, были, возможно, чем-то вроде технического средства для крупного плана.

3

Музыка представляется в противоположность изображению временной последовательностью. Эта последовательность сохраняется и в памяти. Известно, что при некоторых нейрохирургических операциях стимуляция участков коры головного мозга электрическим током вызывала у больного отчетливое представление последовательного звучания когда-то слышанной и потом забытой мелодии, вновь разворачивающейся во времени, пока производилась стимуляция.⁴ Последовательное восприятие музыки, в основу которого может быть положено предсказание, делает естественным представление о ней как о временном процессе. Традиционными закономерностями этого процесса являются корреляционные связи, создающие и облегчающие возможность предсказания последующего по предыдущему. Эти связи проявляются в многократном проведении темы с ожиданием и узнаванием ее; в повторении темы в различных голосах и на разных ступенях в произведениях имитационно-полифонического склада; в сохранении фактуры на протяжении более или менее длительных разделов формы (т. е. избавлении от излишней «пестроты»); в четкой метрической и ритмической организации музыкального материала. Лейтмотивный принцип развития, тяготение неустойчивых ступеней лада к устойчивым, а диссонансирующих аккордов — к разрешению в консонирующие, даже элементарные законы строения мелодии (например, то, что скачок требует потом постепенного заполнения в обратном направлении) — все эти закономерности, проявляющиеся во времени, содействуют увеличению скорости восприятия музыкальных сообщений, лучшему и более быстрому их запоминанию.

И все же нельзя считать восприятие музыки чисто последовательным, а структуру музыкального произведения заданной лишь на оси времени, как иной электрический сигнал. В действитель-

⁴ У. Пенфилд, Г. Джаспер. Эпилепсия и функциональная анатомия головного мозга человека. М., ИЛ, 1958.

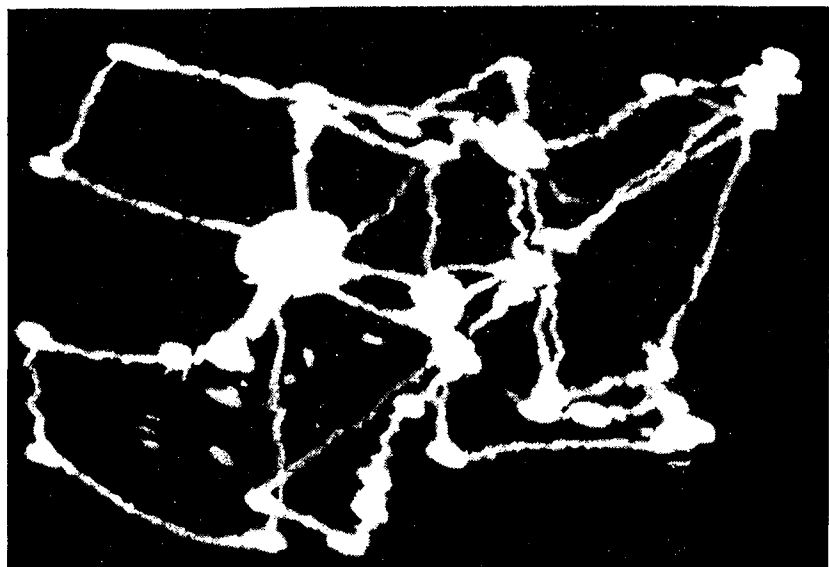


Рис. 3а.



Рис. 3.

ности в музыкальном восприятии обнаруживаются черты своеобразной одновременности. Не только профессионал-дирижер, сразу охватывающий оба измерения партитурного листа, но и любой хороший слушатель музыки, воспринимающий и мелодию, и гармонию, и ритм, и тембр, улавливающий контрапунктирующие голоса, неизбежно проявляет способность к одновременному приему больших отрезков сообщений.

Музыка (как, впрочем, и другие акустические сообщения, например, речь) является сообщением не одномерным, а двухмерным, т. е. функцией не одного только времени, но и частоты. Это особенно наглядно может быть показано при представлении звучащей музыки в форме спектрограмм, по методу, который можно было бы, по аналогии с методом «видимой речи»,⁵ назвать методом «видимой музыки».

Некоторые возможности метода «видимой музыки» рассматривались в одной из наших работ.⁶ Для дальнейшего существенно, что звучащая музыка представляется изображением, соответствующим последовательности спектрограмм. По одному измерению (например, по оси абсцисс) откладываются время, по другому — частота. Яркость в данной точке указывает, какая энергия приходилась на соответственный малый интервал времени и малый интервал частотного диапазона, иными словами, насколько интенсивно в данный момент звучала данная частота.

Возможно, что «видимая музыка» выразительнее, чем другие формы представления музыки, демонстрирует то, как поступает музыкальное сообщение для анализа в высшие отделы слуховой системы. Разумеется, звучание, как акустический процесс, непосредственно не сохраняется (хотя и может быть воспроизведено впоследствии по памяти). Скорее, мозг преобразует развертывающуюся во времени музыкальное сообщение, т. е. временную последовательность, в некую пространственную структуру, прототипом которой может быть «видимая музыка» — спектрограмма во времени. Сохраняемая памятью в виде «пространственной» записи с заданным порядком развертки музыка обнаруживает во многом, что относится к ее строению, сходство с архитектурой. Это сходство проявляется в закономерностях соотношения частей, в дальних и ближних связях между элементами структуры, в ритмическом рисунке, присущем и архитектурному произведению, и музыкальному сочинению и т. п. По данным клинических исследований, амузия, т. е. расстройство в узнавании музыки вследствие мозговых нарушений, сопровождается и расстройством восприятия пространственных структур, характерных для архитектурных форм.

⁵ Описание метода «видимой речи» см., например, в кн.: Речь. Артикуляция и восприятие. Л., изд-во «Наука», 1967.

⁶ И. Д. Рудь, И. И. Цуккерман. Искусство и теория информации. В кн.: Художественное и научное творчество. Л., изд-во «Наука», 1972.

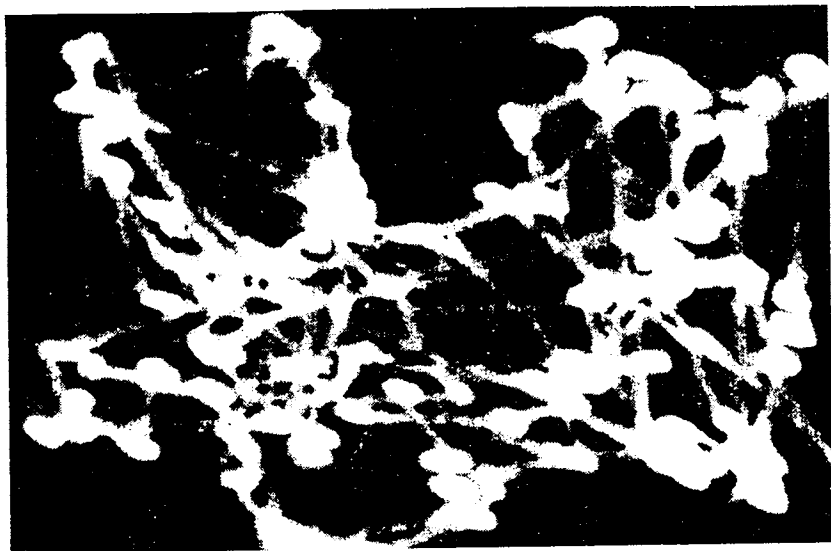


Рис. 4а.

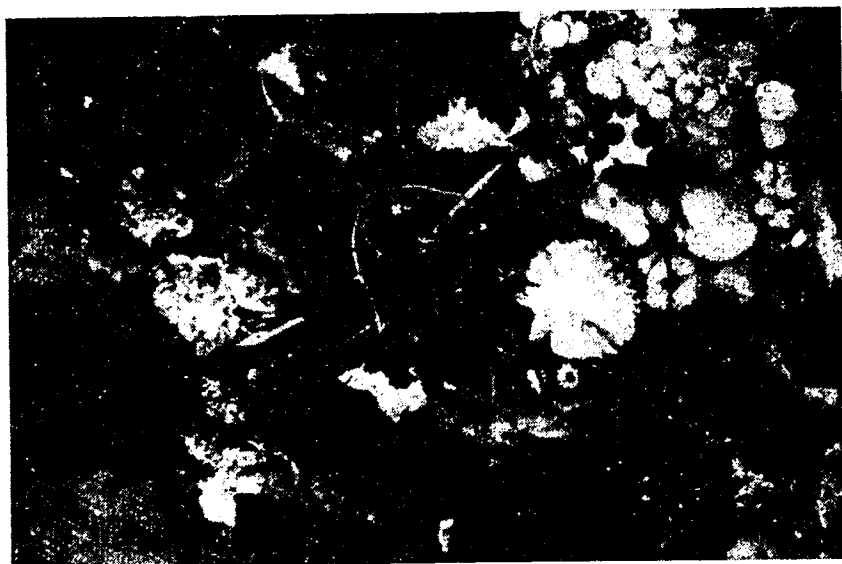


Рис. 4.

Иными словами, музыка — не только временная, но и пространственная структура. Преобразование временной последовательности в пространственную структуру осуществляет не только композитор, создающий на основе «линейной» (одномерной) последовательности — мелодии — двухмерное сообщение (второе измерение определяется гармонией и выбранными тембрами), но и слушатель, в памяти которого временной сигнал превращается в пространственную конфигурацию. Такое преобразование создает предпосылки для анализа сообщения в целом, большими группами, а следовательно, повышает эффективность использования каналов обработки информации.

4

Различие между реальным временем и временем литературным отнюдь не всегда сводится к той трансформации, о которой говорилось в первом разделе этой статьи, т. е. к аналогу развертки с переменной скоростью. Литературное время часто течет немонотонно, не возрастает непрерывно, как время реальное. Автор может начать повествование с середины, как Пушкин в «Выстреле», или вернуться назад, как, например, Пристли в некоторых своих пьесах.

Эйзенштейн схематически изображал это как «узлы», в которые завязана линия литературного времени.⁷ Л. С. Выготский⁸ еще раньше сделал «узлы» литературного времени в известном рассказе Бунина «Легкое дыхание» предметом специального исследования.

Если пересказать историю гимназистки Оли Мещерской в обычной хронологической последовательности, события расположились бы по следующей схеме:

- | | |
|-------------------------------|----------------------------|
| А. Детство. | З. Последняя зима. |
| Б. Юность. | И. Эпизод с офицером. |
| В. Эпизод с Шеншиным. | К. Разговор с пачальницей. |
| Г. Разговор о легком дыхании. | Л. Убийство. |
| Д. Приезд Малютина. | М. Похороны. |
| Е. Связь с Малютиным. | Н. Допрос у следователя. |
| Ж. Запись в дневнике. | О. Могила. |

Однако действительная последовательность изложения в рассказе резко не совпадает с хронологической. Ее схема:

О — А — Б — В — З — К — Л — Н — И — Ж — Д — Е — М — Г

Выготский так объяснял значение композиционного приема Бунина: «Это рассказ не об Оле Мещерской, а о легком дыхании»;

⁷ С. М. Эйзенштейн. Неравнодушная природа. В кн.: Избранные произведения в 6-ти томах, т. III. М., изд-во «Искусство», 1964, стр. 311.

⁸ Л. С. Выготский. Психология искусства. М., изд-во «Искусство», 1965.

его основная черта — это то чувство освобождения, легкости, отрешенности и совершенной прозрачности жизни, которое никак нельзя вывести из самих событий, лежащих в его основе... Автор для того чертил в своем рассказе сложную кривую, чтобы уничтожить его житейскую муть, чтобы превратить ее в прозрачность, чтобы отрешить ее от действительности, чтобы претворить воду в вино, как это делает всегда художественное произведение».⁹

Здесь названа цель писателя, указано средство для достижения этой цели («автор... чертил сложную кривую, чтобы уничтожить... житейскую муть»). Объяснение средства, приема писателя, необходимости этих многочисленных «узлов» литературного времени остается в стороне.

Имеет ли вообще смысл хронология применительно к этому короткому рассказу? Рассказ написан так, чтобы в воображении читателя возникал некий тонкий и сложный образ, как бы «одновременная» картина, несмотря на то что внешне, казалось бы, события очевидно разделены во времени. Эти события обрисовывают черты образа, или, как еще говорят, признаки образа. Автор преобразует отношения между этими чертами, признаками образа в некоторую последовательность, всегда присущую литературному тексту. Но эта последовательность не связана с хронологией. С помощью избранной им последовательности автор фиксирует внимание, мысленный взор читателя то на одной, то на другой черте образа — как фиксируется взор при рассматривании пространственной картины. В рассказе, скорее, не время действительное преобразуется во время литературное, а пространство образа — во временную последовательность, выбранную автором. Здесь нет ничего общего с тем нелинейным преобразованием «время действительное — время литературное», о котором мы говорили на примере «Войны и мира». Там поток времени ощутим и играет важнейшую роль хронологический порядок (недаром Л. Н. Толстой тщательно датирует каждую главу и даже отмечает время суток). В рассказе Бунина временные связи были бы тривиальны (разумеется, юность следует за детством, а запись в дневнике — за теми событиями, о которых там говорится). Бунин в действительности не чертит той «сложной кривой», о которой писал Выготский (в цитированном издании работы Выготского даже нарисована эта кривая с многочисленными узлами). Он набрасывает образ мазками, как живописное полотно — художник. И как не имеет смысла проводить кривую между мазками живописца, так вряд ли следует соединять непрерывной сложной линией «мазки» писателя, построившего образ.

В той последовательности, в которой даны эти мазки в рассказе, нетрудно обнаружить принцип контрастирования, столь важный для восприятия. Между описанием могилы Оли Ме-

⁹ Л. С. Выготский. Ук. соч., стр. 202, 203.

щерской (О) и прямо затем следующими эпизодами детства и юности (А и Б) — резкий переход. Столь же контрастны данные вне временных связей эпизоды К и Л. Да и разговор с начальницей, отнесенный в работе Выготского к одному событию (К), весь построен на контрастах и содержит обращения к прошлому.

В отличие от «Легкого дыхания» пушкинский «Выстрел» построен как повествование, временная последовательность которого существенна: течение времени постоянно ощущается читателем. Здесь действительно прочерчена «сложная кривая», «узлы» которой соединены между собой хронологически выдержанным изложением, но сами нарушают монотонное течение времени. Эти «узлы» — рассказ Сильвио, возвращающий читателя к событиям, случившимся шесть лет тому назад, рассказ автора о Сильвио графу Б. и, наконец, рассказ графа Б. о завершении дуэли, о том, что произошло пять лет тому назад. Здесь как раз и создается тот контраст, тот перепад действия, благодаря которому и возникает передающееся читателю напряжение.

Преобразования времени такого типа — прием усиления контраста не только в литературе, но и в театре и кино. Достаточно напомнить «Балладу о солдате» Ежова и Чухрая. Там только однажды, в прологе, нарушен обычный ход времени. Но с самого начала зритель уже знает, что герой фильма Алеша Скворцов не вернется с войны, и это придает особое значение даже, казалось бы, самым обычным событиям, происходящим потом на экране.

Эти примеры можно умножать неограниченно. Пространственно-временные преобразования в искусстве, как ни различны они, как ни разнообразны по форме, как правило, подчинены одной задаче — повысить эффективность использования каналов восприятия, а тем самым усилить воздействие произведения искусства на зрителя, слушателя, читателя.

*В. Я. Береснева,
Н. М. Яглом*

СИММЕТРИЯ И ИСКУССТВО ОРНАМЕНТА

1

Наша тема связана с обсуждением вопроса о роли понятия симметрии в искусстве.¹ Однако прежде чем перейти к ней, нам кажется уместным коснуться вопроса о роли понятия симметрии в математике и естественных науках.

¹ Перечислим здесь некоторые издания из относящихся к литературе этого вопроса: Г. Вейль. Симметрия. М., изд-во «Наука», 1968; А. В. Шубников, В. А. Кошпик. Симметрия в науке и искусстве. М., изд-во «Наука», 1972; A. Speiser. Theorie der Gruppen von endlicher Ordnung.

Математики любят цитировать стихотворение В. Блейка «Тигр», сохраняя последнюю строку в ее подлинном, утраченном в переводе С. Я. Маршака звучании:

Tyger! Tyger! burning bright
In the forests of the night,
What immortal hand or eye
Could frame thy fearful
symmetry?

Тигр! О тигр! Светло горящий
В глубине полночной чащи.
Кем задуман огнево
Симметричный облик твой?

Здесь прилагательное «симметричный» означает соразмерность частей, слаженность, красоту — те качества, которые часто ассоциируются у нематематика с термином «симметрия». С этой точки зрения художник может, например, говорить о «симметричной» (т. е. уравновешенной) композиции картины.

В математике слово «симметрия» имеет сугубо технический, хотя и очень важный, смысл: под группой симметрии фигуры или какого-либо другого математического объекта Φ понимается совокупность всех самосовмещений Φ . При этом слово «самосовмещение» может иметь совершенно разный, диктуемый характером объекта и интересующими нас задачами смысл; математики говорят в таком случае о группе автоморфизмов, понимая под автоморфизмом преобразование объекта, не меняющее никаких из интересующих нас его свойств. В геометрии, например (это именно тот случай, который далее нас будет интересовать больше всех других), под самосовмещением фигуры Φ обычно понимается движение, переводящее Φ в себя; однако даже и в рамках геометрии возможны и иные понимания этого термина; о некоторых из них мы упомянем ниже.

Э. Галуа (главной в его творчестве является концепция симметрии в алгебре) предложил классифицировать алгебраические объекты (в данном случае уравнения) по их группам симметрии, в связи с чем ему пришлось изобрести само понятие (и название) группы.

Лет через 35 после его смерти К. Жордан, случайно натолкнувшийся на письмо Галуа при изучении архива О. Коши, впервые оценил эти исследования по достоинству. Он создал исчерпывающую теорию алгебраических групп симметрии, введенных в науку Галуа.² Одновременно с этим Жордан особо обратил

Berlin, 1937; W. Thompson D'Arcy. On Growth and Form. Cambridge—New York, 1952. См. также: М. Гарднер. Этот правый, левый мир. М., изд-во «Мир», 1967.

² Разумеется, слово «исчерпывающая» вовсе не означает, что изучение алгебраических групп симметрии было полностью завершено Жорданом — оно интенсивно продолжается и по сей день. Так, например, на Международном математическом конгрессе (Ницца, 1970) одной из высших существующих у математиков наград были отмечены исследования по теории

внимание своих учеников — Ф. Клейна и С. Ли — на геометрические группы симметрии, существование которых было впервые отмечено именно им самим. Клейн (1872) переистолковал соображения симметрии как основной (можно даже сказать — единственный) классификационный признак, различающий между собой не геометрические объекты, а сами геометрии: геометрия Н. И. Лобачевского, по концепции Клейна, отличается от евклидовой геометрии не иной формой аксиомы параллельности — второстепенный и абсолютно случайный признак! — а иной группой симметрии пространства (откуда уже вытекает все, включая и свойства параллельных). Ли разработал математическую теорию геометрических групп симметрии; он указал также, как соображения симметрии могут быть положены в основу третьего раздела математики — математического анализа (дифференциального и интегрального исчисления). Впрочем, если общая теория геометрических групп симметрии сразу же принесла Ли громкую славу, его работы по использованию соображений симметрии в анализе остались сравнительно мало замеченными (по существу их оценил тогда лишь Жордан): к этому математики вернулись много позже и подошли совсем с другой стороны.

Ученик Клейна, Г. Вейль, является прямым наследником Ли в общей теории геометрических групп симметрии. Вейль также впервые предложил классифицировать физические объекты, скажем такие элементарные частицы, как электрон или нейтрон, по степени симметрии, которой они обладают.³ Значение этой последней идеи для современной физики трудно переоценить. Она является главным, если не единственным, руководящим, позволяющим навести хоть какой-то порядок в устрашающем «зоопарке элементарных частиц», так что Вейля вполне можно назвать Линнеем современной физики.⁴ При этом и теорию относительности А. Эйнштейна мы теперь воспринимаем почти исключительно под этим углом зрения: физическое пространство Эйнштейна отличается от пространства Ньютона тем же, чем отличается пространство Лобачевского от простран-

таких групп англо-американского математика Дж.-Г. Томпсона, частично выполненные с использованием электронных цифровых вычислительных машин.

³ См. ставшую классической книгу: Н. Weyl. Gruppentheorie und Quantenmechanik. Leipzig, 1928. — Независимо от Вейля к тем же идеям пришел также видный немецко-американский физик Вигнер, работы которого в этом направлении были увенчаны в 1963 г. Нобелевской премией (ср.: Е. Вигнер. Этюды о симметрии. М., изд-во «Мир», 1971).

⁴ В этой связи следует отметить, что все современные учебники классической (ньютоновской) физики, например известные книги Л. Д. Ландау и Е. М. Лифшица, кладут в основу изложения соображения симметрии, так что Ньютон, пожалуй, не смог бы в них разобраться (несмотря на то что идеи симметрии были ему вовсе не чужды).

ства Евклида — другой группой симметрии пространства. Математику Вейлю и физику Вигнеру принадлежат идеи о применении соображений симметрии в химии. Более того, от физики, основным аппаратом которой всегда считалось дифференциальное и интегральное исчисление, ученые снова вернулись к идее о симметрии как о классификационном принципе современного анализа.⁵

Менее раскрытой является тема «симметрия в живых организмах» (симметрия в биологии), непосредственно связанная с нашей основной темой. Еще в 1920-х годах психолог Г. И. Маркелов⁶ обратил внимание на значение биологических ритмов («симметрий») в человеческом организме и склонен был считать определяющей их роль в восприятии человеком произведений искусства; согласно Маркелову, понятия «искусство» и «ритм» даже в известном смысле отождествляются. Однако в те времена, разумеется, и речи не было о знаменитой «нити жизни» — двойной спирали Ф. Крика и Дж.-Д. Уотсона, обладающей достаточно сложной, даже несколько изысканной симметрией, что, впрочем, вполне соответствует столь сложному и глубокому явлению, как органическая жизнь.⁷ Укажем также, что олицетворяемый спиралью тип симметрии, иногда еще обогащенный динамическими факторами роста (симметрия подобия, о которой мы скажем в дальнейшем), весьма часто встречается непосредственно в живой природе, где он связан с так называемым явлением филлотаксиса,⁸ которое могло бы дать средневековым мистикам, если бы они им владели, богатейшую почву для всевозможных числовых суеверий.⁹ Наконец, следует отметить, что «спиральная симметрия» Крика и Уотсона ведет к глубоким и почти не исследованным вопросам о роли в живой природе понятий «правое» и «левое», родственным некоторым из самых таинственных, запутанных проблем современной физики.¹⁰

⁵ От физики же идет применение соображений симметрии во многих других разделах математики.

⁶ Г. И. Маркелов. Ритм и автоматизм в творчестве. «Современная психоневрология», 1926, № 5—6.

⁷ Дж.-Д. Уотсон. 1) Двойная спираль. М., изд-во «Мир», 1969; 2) Молекулярная биология гена. М., изд-во «Мир», 1967. — Напомним, что средневековая пентаграмма, которая в свое время воспринималась как символ жизни, также обладает довольно изысканной, хотя и гораздо более простой, чем двойная спираль, симметрией. Олицетворяемый пентаграммой тип симметрии весьма часто встречается в живой природе и почти никогда в неживой.

⁸ См.: A. Church. The Relation of Phyllotaxis to Mechanical Laws. London, 1904, или гл. 11 книги Г.-С.-М. Кокстера «Введение в геометрию» (М., изд-во «Наука», 1966).

⁹ Сходный тип симметрии можно, по-видимому, различить и в самых разнообразных эволюционных процессах.

¹⁰ См. указанное выше собрание статей и речей Е. Вигнера «Этюды о симметрии». По поводу роли понятий «правое» и «левое» в изображении

Обратимся теперь к нашей основной теме — к искусству. Видимо, можно считать, что своеобразные группы симметрии (или законы ритма) являются основными во всех явлениях искусства; во многих случаях они традиционно рассматриваются как основной классификационный принцип. Так, например, связь групп симметрии с рифмой и метром стиха является почти тривиальной: заостряя внимание лишь на конечных фонемах строк, мы сразу же сводим систему рифмования строк к изучению соответствующей группы автоморфизмов (или «симметрий»); аналогично этому, отождествляя между собой, скажем, все ударные и все безударные слоги (прием, постоянно используемый в математике и в физике, в частности при рассмотрении вопросов симметрии), мы приходим к своим группам симметрии, как в ямбе или хорее.¹¹

Перейдем теперь к изобразительному искусству. Как в живописи, так и в орнаменте, технической основой реализации многообразных длительных впечатлений, поставляемых внешним миром, является двумерная картинная плоскость. Именно на ней средствами абстрактной геометрии воспроизводится трехмерное пространство — единственная воспринимаемая нашими органами чувств реальность — или даже четырехмерный мир событий, так называемый пространственно-временной когнитивум, поскольку фактор времени реально учитывается во всех произведениях изобразительного искусства. При этом в настоящей статье мы почти совсем не коснемся достаточно частых в современном искусстве попыток прямого включения времени за счет создания движущегося изображения, хотя в этой области можно отметить моменты, весьма непосредственно связанные с нашей темой, например так называемое абсолютное кино Г. Рихтера¹² или подвижные орнаменты В. Вазарели.¹³

Геометрический подход к проблеме анализа художественного произведения позволяет различать несколько уровней реализованного в произведениях искусства времени. Методологическая роль времени в художественном произведении проявляется во взаимоотношениях «мировоззренческого» (философского) времени создающего картину художника, конкретного сюжетного

тельном искусстве можно сослаться на названную в книге Г. Вейля «Симметрия» лекцию известного искусствоведа Г. Вельфлина «Правое и левое в живописи».

¹¹ При этом эстетический эффект стиха в основном связан не с его жесткой ритмической схемой, а с отклонениями от нее (это неоднократно подчеркивалось, например, А. П. Колмогоровым).

¹² См. о нем, например: R. Kurtz. Expressionismus und Film. Berlin, 1926, S. 98—100.

¹³ См., например, альбом «V. Vasarely» (Neuchâtel, Ed. du Griffon, 1965).

(картинного) времени (в орнаменте это время отсутствует) и абстрактного времени, характеризующего ритмический строй картинной плоскости. Сложные аспекты «мировоззренческого» времени и круг явлений, который нет возможности охватить в данной работе хотя бы по причине полной его неразработанности, связаны с группами симметрии или временными ритмами в истории искусства.

Аналогично этому возможны и разные подходы к понятию связанного с произведениями изобразительного искусства пространства. В аспекте семиотики (мы пока игнорируем видовые различия между живописью и орнаментом и говорим об общем подходе к исследованию картинной плоскости) можно различать семантический, синтаксический и прагматический уровни анализа:

а) семантический уровень предполагает исследование отношения изображения к изображаемому, т. е. закономерности передачи отношений реального мира;

б) синтаксический уровень предполагает изучение внутренних законов построения изображения безотносительно к изображаемому, т. е. внутренних композиционных закономерностей изображения;

в) прагматический уровень предполагает изучение отношения изображения к человеку, для которого оно предназначается.

Эти разнородные слои теоретического анализа¹⁴ имеют единую геометрическую основу в художественном произведении. В настоящей работе мы коснемся лишь самого простого — синтаксического — уровня, хотя не исключаем возможности учета соображений симметрии и на других уровнях.

3

Образная трактовка пространства позволяет установить классификационный барьер между живописью и орнаментом. Культура реалистического видения, выработанная и развитая мастерами итальянского Возрождения, трактует картину как воспроизведение глубины реального пространства средствами линейной, тональной, цветовой и светотеневой перспективы. Построение пространства неизбежно связано с выбором точки зрения. В соответствии с этим можно различать несколько разных систем передачи изображения:

а) фиксированная точка зрения характерна для геометрической системы передачи изображения средствами прямой (вертикальной и горизонтальной) перспективы;¹⁵

¹⁴ Ср.: Б. А. Успенский. К исследованию языка древней живописи. В кн.: Л. Ф. Жегин. Язык живописного произведения. М., изд-во «Искусство», 1970, стр. 4—34.

¹⁵ Разновидностью системы прямой перспективы является «рассеянная» точка зрения. Такое построение предполагает у зрителя при восприя-

б) динамическая (меняющаяся, подвижная) точка зрения характерна для системы обратной перспективы. Построение обратной перспективы базируется на суммировании зрительного впечатления, получаемого при многостороннем зрительном охвате реальных форм, вследствие чего возникают специфические деформации изображаемых предметов (развороты объемных форм в плоскости). В качестве достаточно известных примеров здесь можно указать на иконопись или на детский рисунок;

в) «множественная» точка зрения характерна для построенных нетривиальных геометрических пространств. Примером такого подхода к реконструкции пространства является гравюра М.-К. Эшера «Относительность»¹⁶ (в этой гравюре построение осуществлено в декартовой системе координат);

г) абстрактная, чуждая перспективе точка зрения характерна для системы передачи пространства в орнаментальных построениях.

В противоположность живописи орнамент не признает характерных для перспективы точек схода, играющих столь большую роль у итальянских мастеров периода Возрождения и более поздних их последователей (например, у К. С. Петрова-Водкина); в орнаменте воспроизведение форм трехмерного мира носит характер «разомкнутого», плоского (реже объемного) зрительного образа. Принципиальное отличие ритмической организации живописи от орнаментальных ритмов связано с нарушениями статического ритма, создаваемого размещением изобразительных элементов в плоскости картины. Эти нарушения создают эффект изменения во времени, внутренней динамики построения. Асимметричный динамический ритм связан с впечатлением об иррегулярном движении изобразительных форм в плоскости, отличается разновременностью повторов линий, пятен и т. д. Орнаментальный ритм имеет регулярный характер и диктует весь строй орнамента. При этом в художественном творчестве легко отметить взаимопроникновение этих двух ритмов — использование статического ритма в живописи, например у Брейгеля, и искажения чисто статического ритма элементами динамики, например у П. Клее.

Методы воспроизведения объемных форм также глубоко различны. Если в живописи все изобразительные средства подчинены тому, чтобы реконструировать трехмерность пластических форм, изобразительные возможности орнамента целиком сосредоточены на осуществлении сложнейшей мыслительной операции сведения объемного (или даже подвижного четырехмерного)

тии картины последующее смысловое обобщение во времени множества разнородных по содержанию событий, фиксированных в картишной плоскости (для примера здесь можно сослаться на «Детские игры» П. Брейгеля).

¹⁶ См. альбом «The Graphical Work of M.-C. Escher». (London, 1967).

образа к простейшему плоскому или линейному орнаментальному ряду. В этом отношении не составляют исключения орнаменты арабов, высочайших мастеров геометрического орнамента в истории мирового орнаментального искусства (в первую очередь имеется в виду полигональный орнамент): здесь пространственные формы играли роль, родственную значению цвета и весьма далекую от задач передачи собственно трехмерности.¹⁷ При этом основную роль в попытках обогащения изобразительного образа временными эффектами — эффектами покоя, статики или, напротив, динамики и движения — играют группы симметрии орнамента, имеющие в орнаменталистике гораздо большее значение, чем собственно в живописи.

Интересные аналогии можно провести между живописью и орнаментом в понимании изобразительной роли цвета. Предметный цвет в реалистической живописи (цвет освещенного предмета в пространстве), как правило, не выступает открыто и почти всегда «прикрыт» перспективным воздушным слоем, моделирующей или падающей тенью, обогащен игрой рефлексов. Цвет в живописи — всегда сложная система оттенков. В орнаменте же собственный цвет пластических форм является субструктно-качественной характеристикой изображаемых предметов и подчинен в плоскости орнамента доминирующему эстетическому закону — закону взаимодействия локальных цветов. Границы цвета в орнаменте делаются намеренно резкими, и ритмические повторы или противопоставление цветов не скрываются, а, напротив, подчеркиваются. Для иллюстрации сказанного достаточно сравнить, скажем, искусство Леонардо да Винчи и Рембрандта (живопись) и П. Мондриана и В. Вазарели (орнамент); промежуточной здесь является живопись А. Матисса, какими-то своими чертами (отказ от перспективы, использование цвета) смыкающаяся не с живописью, а с орнаментом. В некотором отношении противоположным Матиссу явлением может служить живопись Р. Делоне, часто конструктивно весьма близкая к орнаменту, однако в трактовке цвета использующая живописные принципы.

Таким образом, основными чертами орнамента (в рассматриваемом нами чисто геометрическом аспекте) представляются следующие:

1. отказ от перспективы и намеренное ограничение плоскими или линейными конструкциями и образами;
2. использование групп симметрии для создания эффектов движения, связанных с временем и пространством;
3. трактовка цвета как субструктно-качественной характеристики зрительного образа для получения синтетического живо-

¹⁷ Ср.: Н. В. Белов. Средневековая мавританская орнаментика в рамках группы симметрии. «Кристаллография», 1956, т. 1, вып. 5, стр. 610—613.

писного эффекта (это обстоятельство обуславливает большое место, занимаемое в орнаменталистике черно-белыми орнаментами) и обогащение групп симметрии за счет цветовой симметрии.

4

Возвращаясь к симметрии как к основному классификационному принципу, заметим, что орнамент чаще всего определяется указанием основного художественного образа (часто обладающего своей группной симметрией) и заданием группы симметрии, «разносящей» этот основной образ по плоскости картины; частыми в орнаменте являются также комбинации разных типов симметрии. Таким образом, математические задачи орнаменталистики связаны как с типами симметрии замкнутых геометрических фигур, так и с дискретными, или кристаллографическими, группами, задающими основной ритм орнамента.

Основные типы геометрической симметрии фигур хорошо известны: плоская фигура, самосовмещающаяся при повороте на 180° вокруг расположенной в плоскости фигуры оси, обладает осевой (или зеркальной) симметрией; самосовмещающаяся при повороте на 180° вокруг перпендикулярной ее плоскости оси — центральной симметрией; замена угла в 180° на угол величиной $\frac{360^\circ}{n}$, где n — любое большее единицы целое число, приводит к поворотной симметрии порядка n , частным случаем которой служит центральная симметрия; если в число самосмещений фигуры входит параллельный перенос, то говорят о переносной симметрии и т. д. Все эти типы симметрии широко применяются в орнаментах. При этом огромная роль зеркальной симметрии в жизни и в искусстве объясняется тем, что отвечающая этому типу симметрии группа является одной из самых простых (бинарная группа, или группа второго порядка, состоящая всего из двух элементов):¹⁸ ясно, что, скажем, симметрия трехногого герба острова Мэн¹⁹ является менее естественной, чем симметрия человеческого тела, имеющего две ноги. В этой связи любопытны идеи, развешаемые В. В. Ивановым, который считает бинарные противоположности (скажем, день—ночь) более примитивными, а значит, и более древними, чем четверные циклы (утро—день—вечер—ночь), отражающие симметрию четвертого порядка.²⁰ Родство

¹⁸ Напомним, что группа симметрии, состоящая из единственного элемента, характеризует полное отсутствие симметрии.

¹⁹ Ч. Б а н и. Кристаллы. Их роль в природе и науке. М., изд-во «Мир», 1970, стр. 100.

²⁰ В. В. И в а н о в. Роль двоичных противоположностей для мифопоэтического подхода к времени. В кн.: Симпозиум «Проблемы ритма, художественного времени и пространства в литературе и искусстве». Тезисы

бинарных противоположностей В. В. Иванова с бинарной симметрией очевидно: недаром для математика, как нам кажется, лучшим олицетворением противопоставления день—ночь служит поразительная по графическому мастерству одноименная гравюра Эшера, построенная на идеях зеркальной симметрии (рис. 1).

До сих пор мы говорили лишь об изометрической симметрии, отвечающей группам симметрии, составленным из движений. Однако представляют орнаментальный интерес и иные группы, порожденные, скажем, преобразованиями подобия (симметрия подобия, олицетворением которой является так называемая логарифмическая спираль),²¹ аффинными преобразованиями (простейшим примером аффинной симметрии является так называемая косая симметрия, получаемая из осевой симметрии параллельным проектированием или проективными преобразованиями).²² При этом весьма интересным, но почти до сих пор не разработанным является вопрос об эстетическом звучании тех или иных групп симметрии.²³ Так, например, переносная симметрия вызывает ощущение глубокого покоя, статики, что неоднократно использовалось орнаменталистами. Многократно воспроизводимый (в частности, в учебниках математики) орнаментальный фриз на дворце Дария в Сузах чисто математическими построениями иллюстрировал мысль о полной невозможности каких бы то ни было перемен, а сходные мотивы в изображающей безработных графике К. Кольвиц создавали явственное ощущение безнадёжности. В противоположность этому симметрия подобия явственно вызывает ощущение роста, динамики; это обстоятельство также неоднократно использовалось орнаменталистами. Несколько даже ошарашивающее впечатление производят орнаменты, использующие неевклидову симметрию;²⁴ этот прием совершенно сознательно применялся столь ярким представителем математической графики, как неоднократно упоминавшийся выше Эшер (см., например, его гравюру «Абсолют» — рис. 2), но встречался он у орнаменталистов и гораздо раньше.

и аннотации. Л., изд-во «Советский писатель», 1970. — См. также исследование немецкого геометра Ф. Бахмана («Построение геометрии на основе понятия симметрии». М., изд-во «Наука», 1969), который считает, что бинарная симметрия может быть положена в основу как евклидовой, так и неевклидовой геометрии. Клейн положил в основу построения геометрии полную группу симметрии пространства, а Бахман из всех симметрий оставляет лишь наиболее глубокие — бинарные.

²¹ Ср.: А. В. Шубников. Симметрия подобия. «Кристаллография», 1960, т. 5, вын. 4, стр. 489—496.

²² Обо всех этих преобразованиях см., например, в упомянутой выше книге Г.-С.-М. Кокстера «Введение в геометрию».

²³ Ср.: А. В. Шубников. Гармония в природе и искусстве. «Природа», 1927, № 7—8, стр. 609—621.

²⁴ О ней см., например: L. Fejes Tóth. Regular Figures. Oxford—New York, 1964.

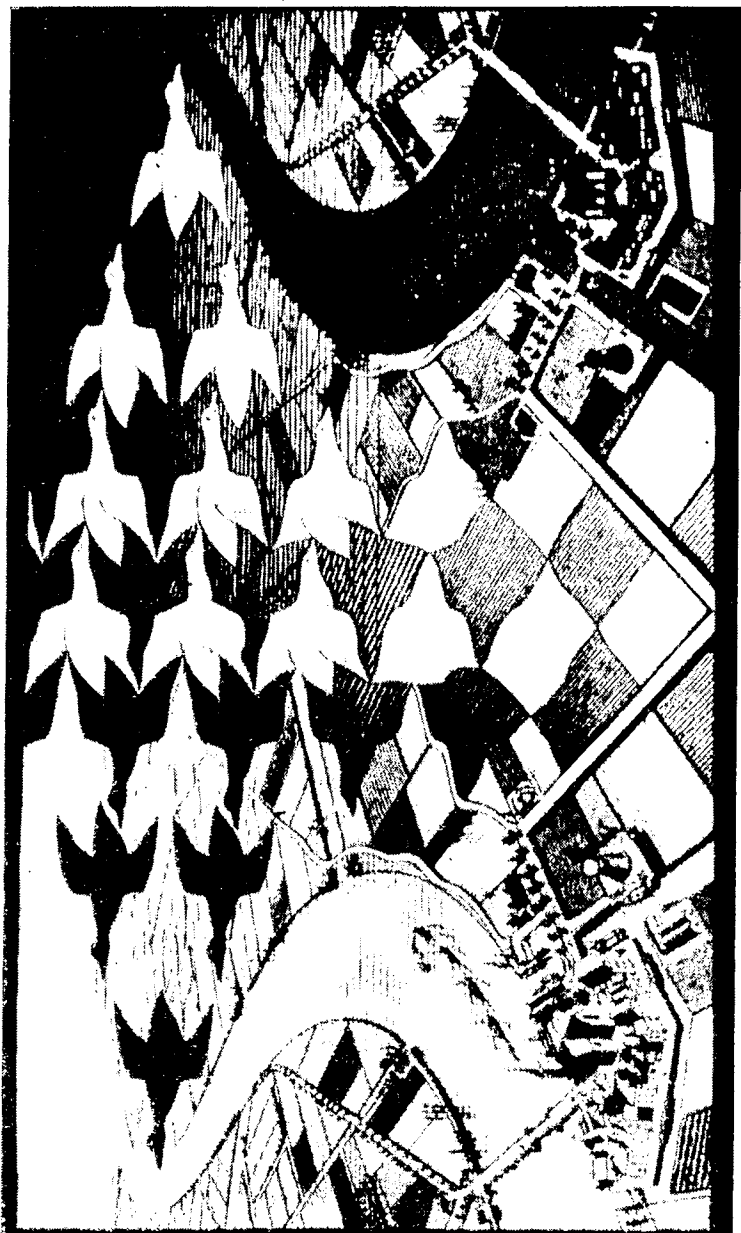


Рис. 1. М.-К. Эшер. «День и ночь».

Перейдем теперь к математическим задачам орнаменталистики, связанным с учетом отвечающих орнаментам группы симметрии, и прежде всего к задаче классификации так называемых кристаллографических групп (или дискретных групп движений), связанной с классификацией кристаллов, а также с естественной классификацией орнаментов. Укажем тут же, что линейные кристаллографические группы (их существует всего 7) и пло-

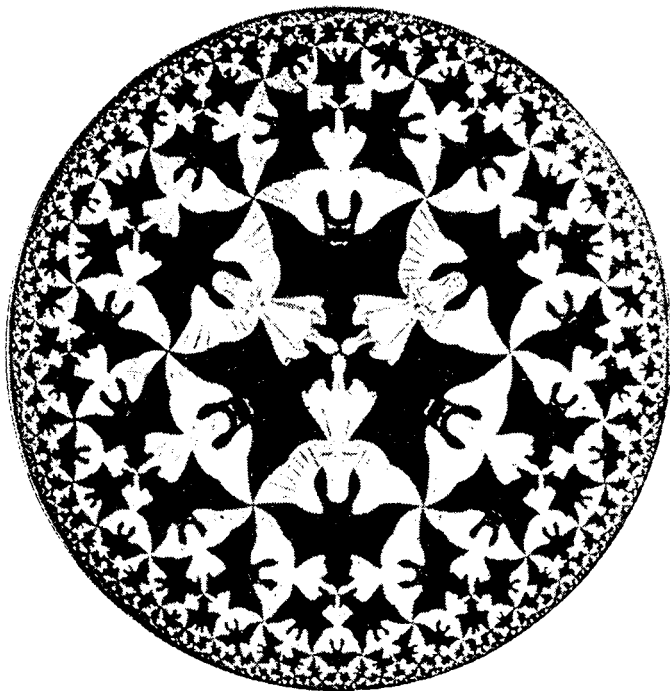


Рис. 2. М.-К. Эшер. «Абсолют».

ские кристаллографические группы (их число равно 17) были найдены народными мастерами-орнаменталистами задолго до того, как эти группы перечислили математики и кристаллографы. Более того, в работах орнаменталистов можно, видимо, найти первые (причем чисто экспериментальные) подходы и к решению трудной задачи классификации цветных орнаментов, перед которой математики пока пасуют. Для того чтобы пояснить, что мы здесь имеем в виду, достаточно сослаться на одну из гравюр Эшера (она воспроизведена на обложке книги Г. Вейля «Симметрия»). Совокупность (группа) самосовмещений изображенного на этой обложке орнамента будет различной в зависимости от того, считать ли равные фигуры разного

цвета одинаковыми или нет. Сегодня математики и кристаллографы различают фёдоровские (геометрические — они полностью игнорируют цвет, учитывая лишь форму совмещаемых фигур), шубниковские (двухцветные или черно-белые — они отвечают черно-белым орнаментам) и цветные кристаллографические группы, разработка математической теории которых была начата сравнительно недавно и еще далеко не завершена.²⁵ При этом вопрос об эстетическом звучании тех или иных цветовых ритмов (иллюстрации к постановке этого вопроса можно отыскать в предельно геометризованном творчестве П. Мондриана, а также в творчестве продолжающих ту же линию Р. и особенно С. Делоне и В. Вазарели) является пока совсем неразработанным.

Все перечисленные выше математические и эстетические задачи, разумеется, многократно усложняются при переходе от плоских к пространственным (например, архитектурным) орнаментам и группам симметрии, играющим столь важную роль в кристаллографии (или в ювелирном искусстве). Представление о степени сложности соответствующих задач может дать уже простое сопоставление числа одномерных (линейных), двумерных (плоских) и трехмерных (пространственных) групп: 7—17—230 для фёдоровских (одноцветных) групп и 31—122—1651 для шубниковских (черно-белых) групп. Наконец, в связи с упомянутыми в начале нашей статьи попытками художественного использования движущихся орнаментов естественно поставить вопрос о перечислении групп динамической симметрии, получаемых заменой движений известными из школьного курса физики преобразованиями Галилея четырехмерного пространства-времени или соответствующих двумерных или трехмерных образований, возникающих при ограничении одними лишь прямолинейными движениями вдоль фиксированной прямой или плоскими движениями.²⁶

²⁵ См., например: П. В. Белов. Об одномерных бесконечных кристаллографических группах. «Кристаллография», 1956, т. 1, вып. 4, стр. 474—476; Н. В. Белов, Т. Н. Тархова. Группы цветной симметрии. Там же, 1956, вып. 1, стр. 4—13; Н. В. Белов, Т. Н. Тархова. О группах цветной симметрии. Там же, 1956, вып. 6, стр. 619—620; Н. В. Белов, Е. Н. Белова, Т. Н. Тархова. Еще о группах цветной симметрии. Там же, 1959, т. 4, вып. 6, стр. 618—620; Э. И. Галарский. Группы симметрии подобия и их обобщения. Автореферат дисс. на соиск. учен. степ. канд. физ.-мат. наук. Кишинев, 1970. См. также указанные выше работы А. В. Шубникова «Симметрия подобия» и Н. В. Белова «Средневековая мавританская орнаментика в рамках групп симметрии». Широкий обзор интересующего нас здесь круга вопросов дан А. М. Заморзаевым: Теория антисимметрии и ее различные обобщения. Автореферат дисс. на соиск. учен. степ. докт. физ.-мат. наук. М., 1971.

²⁶ О них см., например: И. М. Яглом. Принцип относительности Галилея и неевклидова геометрия. М., изд-во «Наука», 1969.

Иное направление математической орнаменталистики, менее исследованное, чем то, которое связано с перечислением кристаллографических групп, порождено так называемой дискретной геометрией, первоначально возникшей в связи с задачами кристаллографии и теории чисел, а в последнее время вызывающей очень большой интерес в связи с проблемами теории информации и современной вычислительной техники. Дискретная геометрия²⁷ изучает три типа расположений фигур: покрытия, заполнения (упаковки) и разбиения плоскости или пространства; при этом для каждого типа расположений особо различаются решетчатые (ритмические) и нерешетчатые (аритмические) расположения. Все эти типы расположений используются в орнаменталистике, однако интересный вопрос об их эстетических различиях остается неизученным. Графические же возможности соответствующих схем лучше всего характеризуются творчеством Эшера, который с большим искусством разрабатывал мотивы, порожденные как решетчатыми, так и нерешетчатыми разбиениями.²⁸ Так, среди решетчатых (симметричных) орнаментов у Эшера нередки и весьма изысканные орнаменты, которые используют так называемую скользящую симметрию; у живописцев мы нашли подобные мотивы лишь в некоторых произведениях П. Клее.

* * *

В заключение снова вернемся к сказанному выше об эстетическом значении отклонений от строгой симметрии. Это, видимо, вполне приложимо и к изобразительному искусству, где на симметричную структуру накладываются определенные флуктуации, которые и несут художественную нагрузку.²⁹ Именно здесь в значительной степени коренится причина определенного преимущества живописи перед орнаментом; впрочем, холодные кристаллы с их строго прямолинейными гранями, облегчающими применение к ним чисто геометрических рассуждений (в кристаллографии соображения симметрии стали основным классификационным принципом уже очень давно — во всяком случае со времени Е. С. Федорова, А. Шёнфлисса и У. Барлоу), и столь же холодные строго симметричные орнаменты также обладают определенной прелестью; кроме того, в силу сказанного

²⁷ См., например: К.-А. Роджерс. Укладки и покрытия. М., изд-во «Мир», 1968; Л. Фейеш Тот. Расположения на плоскости, на сфере и в пространстве. М., Физматгиз, 1958.

²⁸ Тема разбиений плоскости затронута также в книге Г. В. Вульфа «Симметрия и ее проявление в природе» (М., 1948), имеющей много точек соприкосновения с содержанием настоящей статьи.

²⁹ Ср.: Е. Г. Эткин и др. «Демократия, опоясанная бурей». (О музыкально-поэтическом строении поэмы А. Блока «Двенадцать»). В кн.: Блок и музыка. Л.—М., изд-во «Советский композитор», 1972.

выше, порождающие их чистые группы симметрии можно считать «строительными камнями» всякой красоты.³⁰ Вот что говорит об этом Ч. Банн: «Симметрия кристаллов, пожалуй, более сурова, более „мертва“, если хотите, чем симметрия цветка или дерева, и значительно менее утонченна по сравнению с тем, что можно было бы назвать симметрией картины или симфонии. Источник грации и прелести форм, отличающих живые организмы... заложен в свободе вариаций в пределах сложной схемы строения... В произведениях искусства художник тоже стремится к созданию форм, в которых... чувствуется свобода в рамках „самосогласованной“ схемы и отсутствует жесткость, несовместимая с жизнью. Формы кристаллов с их точной симметрией относятся в целом к более простому типу, и в известном смысле кажется правильным, что мертвой материи соответствует более суровый, менее гибкий тип симметрии, чем живым организмам... Кристаллические формы, исключительно примитивные с точки зрения художника, во всяком случае несут в себе нечто от эстетической привлекательности простоты: изучая эти элементарные формы, мы как бы приближаемся к самым основам понятия формы... В нашем восприятии кристаллических форм есть нечто общее с впечатлением от египетских сфинксов или пирамид (огромная сила эстетического воздействия которых заключена в строгости их очертаний и простоте) и что-то созвучное нашему отношению к суровости чистой математики».³¹

Попытки количественной оценки эстетических эффектов, создаваемых отклонениями от строгой симметрии, неизбежно приводят к проблеме численной оценки степени симметричности или степени асимметричности фигуры; однако в математике соответствующая проблематика (вызывающая сегодня широкий интерес в связи со многими чисто прикладными задачами) пока разработана совершенно недостаточно.³² Более привычным является здесь не геометрический, а теоретико-информационный подход, поскольку пеннововскую информацию можно считать определенной мерой неупорядоченности или асимметричности геометрической фигуры или иного образа: так, например, наименьшую информацию из всех числовых последовательностей несет последовательность 111111..., обладающая самой богатой группой симметрии; несколько больше информационная насыщенность последовательности 010101..., обладающей менее богатой

³⁰ И в жизни во многом определяющей является не «строгая симметричная структура» Ф. Крика—Дж. Уотсона, а случайные отклонения от нее — мутации: без них органическая жизнь была бы полностью предсказуемой и скучной как самый примитивный орнамент.

³¹ Ч. Банн. Кристаллы. Их роль в природе и науке, стр. 91—92.

³² См. по этому поводу обзор Б. Грюнбаума «Меры симметрии выпуклых множеств» (в кн.: Б. Грюнбаум. Этюды по комбинаторной геометрии и по теории выпуклых тел. М., изд-во «Наука», 1971).

группой симметрии, и т. д.³³ В изобразительном искусстве высокая форма явно соответствует какой-то средней степени симметрии (мерой которой может служить, например, пенноповская энтропия) — не слишком высокой, но и не чересчур низкой.³⁴ Мы, однако, вынуждены ограничиться здесь лишь самой постановкой вопроса в силу полной неразработанности соответствующей тематики.

С. Э. Шюль,
А. А. Замятин

ВОЗМОЖНЫЕ БИОХИМИЧЕСКИЕ И БИОФИЗИЧЕСКИЕ ОСНОВЫ ТВОРЧЕСТВА И ВОСПРИЯТИЯ РИТМИЧЕСКИХ ХАРАКТЕРИСТИК ХУДОЖЕСТВЕННЫХ ПРОИЗВЕДЕНИЙ

1

Одним из существенных отличий художественных произведений от чисто информационных сообщений является та или иная временная организация — ритмическая основа. Ритмические особенности художественных произведений способствуют возникновению эмоционального фона восприятия их информативных компонентов. При повторном восприятии данного ритмического рисунка ритм может выполнять и дополнительные информативные функции — в силу возникших ранее ассоциаций. Однако в данной статье мы рассмотрим восприятие ритма вне зависимости от этих ассоциаций. Мы полагаем, что существует *соответствие* эмоционального фона, возникающего при восприятии художественного произведения, ритмическим характеристикам этого произведения. Специфические эффекты при восприятии художественных произведений могут возникать в результате взаимодействия ритмических характеристик воспринимаемого произведения с физиологическими колебательными и неколебательными, релаксационными, процессами.

В любом из двух случаев необходимо соответствие *характерных* времен этих процессов — периодов колебаний в ритмических процессах и времен релаксации в релаксационных. Такое соответствие может быть обусловлено лишь физиологическими (биохимическими и биофизическими) механизмами.¹

³³ Ср.: А. Н. Колмогоров. Три подхода к определению понятия «количество информации». «Проблемы передачи информации», 1956, т. 1, вып. 1, стр. 3—11.

³⁴ С этой точки зрения сказанное о произведениях изобразительного искусства можно сопоставить со сказанным о художественной литературе в кн.: А. М. Яглом, И. М. Яглом. Вероятность и информация. М., Физматгиз, 1973.

¹ Наличие этих механизмов представляется вероятным в связи с данными о ритмическом характере ряда существенных физиологических, био-

В каждом художественном произведении можно выделить, следовательно, два компонента:

- 1) ритмическую основу, закономерную временную организацию, восприятие которой основано на взаимодействии с ритмическими и релаксационными физиологическими процессами,
- 2) информативное содержание, восприятие которого находится в определенном соответствии с эмоциональным комплексом, возникающим при восприятии ритмической основы художественного произведения.

Два эти компонента (ритмическая основа и информативное содержание) в разных соотношениях представлены в разных видах искусства. В музыке чаще преобладает первый. В художественной прозе — второй. Однако в любом случае критерием художественности может быть их соответствие. Процесс же художественного творчества обусловлен способностью автора к сочетанию этих компонентов, его способностью выявить правильность ритмического рисунка в качестве «носителя» информативного сообщения.

Анализируя систему релаксационных и ритмических процессов живого организма, можно обнаружить определенную иерархию. Исследования показали, что ритмическая кинетика — весьма частое, если не обязательное, свойство систем регуляции в организме. По характерным периодам (частотам) биохимические и физиологические колебательные процессы заполняют широкий диапазон от тысячных долей секунды до десятков минут и многих часов. По-видимому, весь этот диапазон существует для восприятия ритмических характеристик художественных произведений. Этот же диапазон заполняют времена релаксации биохимических и физиологических процессов.

Для физиологических процессов, т. е. процессов функционирования тех или иных систем организма, характерны времена порядка десятых долей секунд—минут—десятков минут. Именно этому диапазону соответствуют ритмические характеристики произведений искусства. Для их восприятия необходимы физиологические процессы с соответствующими временными свойствами — с периодами или с временами релаксации порядка десятых долей секунд—минут—десятков минут. Необходимо еще раз подчеркнуть при этом, что для восприятия периодических сигналов не обязательно наличие периодических процессов —

химических, биофизических процессов. Исследование ритмических, колебательных режимов этих процессов интенсивно развивается в последнее время (см.: Э. Бюнинг. Ритмы физиологических процессов. М., ИЛ, 1961; Биологические часы. М., изд-во «Мир», 1964; В. Гудвин. Временная организация клетки. М., изд-во «Мир», 1966; Колебательные процессы в биологических и химических системах. М., изд-во «Наука», 1967; Колебательные процессы в биологических и химических системах. Вып. 2. Пуццино, Изд-во Пушкинского научного центра биологических исследований АН СССР, 1974).

достаточно, чтобы характерные времена релаксации в соответствующем релаксационном процессе были бы близки периоду воспринимаемого ритма.

К наиболее быстрым (высокочастотным) относятся процессы реагирования организмов на внешние сигналы. Характерные времена релаксации организмов животных имеют порядок десятых долей секунды и целых секунд. При этом для нас представляют интерес не столько безусловные рефлекторные двигательные реакции, сколько реакции привлечения внимания — быстрые реакции мобилизации. Можно считать вероятным, что эти быстрые реакции мобилизации имеют в своей основе столь же быстрые процессы секреции гормонов действия главным образом группы адреналина. Быстрая импульсная секреция адреналина обуславливает готовность организма к последующим активным действиям (если они оказываются необходимыми). При отсутствии такой необходимости реакция мобилизации сменяется успокоением — релаксацией, основанной на разрушении выделившихся ранее гормонов действия. Для процессов разрушения адреналина и подобных ему гормонов характерны более длительные времена — порядка нескольких секунд. Таким образом, динамика процесса привлечения внимания, настороженности, кратковременной мобилизации однократным внешним стимулом имеет вид импульса с крутым передним фронтом и медленным последующим спадом.

Закономерное повторение импульсов, возбуждающих внимание, приводит к более длительной мобилизации, которая должна обеспечивать совершение возможных действий. Для этого необходимы перераспределение тонуса кровеносных сосудов, локальные изменения скорости кровотока, изменение (увеличение) уровня глюкозы в крови, общее повышение тонуса работы центральной нервной системы. Характерное время включения этой более длительной мобилизации составляет десятки секунд — минуты. Релаксация этой системы, возвращение к покою продолжается несколько минут. Колебания здесь также имеют вид резких подъемов и относительно медленных спадов.²

Закономерное повторение состояния относительно длительной мобилизации организма приводит к общей перестройке физиологического режима, такой перестройке, которая обеспечивает длительное напряжение, длительную повышенную активность. Эта перестройка, по-видимому, сопряжена с биосинтезом стероидных гормонов коры надпочечников. Характерные времена для этой системы, вероятно, измеряются десятками минут для процессов включения и несколькими часами — сутками для выключения.

² См.: С. Э. Шполь, В. И. Гришина. Сложнопериодический характер изменения концентраций различных веществ в крови. «Биофизика», 1964, т. 9, вып. 3, а также: Н. А. Аладжалова. Медленные электрические процессы в головном мозге. М., Изд-во АН СССР, 1962.

Выше прослежена лишь наиболее вероятная, на наш взгляд, иерархия физиологических (биохимических) колебательных и релаксационных процессов с диапазоном характерных времен от долей секунды до суток. В настоящее время, как уже было сказано, обнаружены колебательные режимы большего числа различных физиологических и биохимических процессов. Связь этих процессов с эмоциональным состоянием еще недостаточно выяснена. Поэтому гормонами действия могут оказаться на самом деле не адреналин и его гомологи, а, например, серотонин или же их сочетание. В состоянии более длительной мобилизации определяющими могут оказаться не столько физиологические и биохимическое состояние кровяного русла, сколько тонус и ритмика центров продолговатого мозга, таламуса и гипоталамуса. Все это составляет предмет дальнейших исследований. Однако можно считать вероятным, что в основе иерархии колебательных и релаксационных процессов, ответственных за эмоциональное состояние и физиологический тонус организма животных и человека, лежит такая последовательность: нервная рефлекторная дуга, нейрогуморальный тонус, гормональная регуляция кровеносной системы и работоспособности мышц и нервных центров, гормональная (по механизму) перестройка физиологического состояния организма.

2

Попробуем проследить на некоторых примерах из различных областей искусства соответствие ритмических характеристик художественных произведений и физиологических процессов.

Двухкомпонентность произведений искусства наиболее четко видна в музыке. Ритмическая (правильнее, временная) организация музыкального текста обеспечивает необходимый эмоциональный тонус восприятия ассоциативного содержания (если оно есть — это зависит как от характера музыкального произведения, так и от того, была ли у слушателя ранее возможность образовать соответствующие ассоциации с данными звуко сочетаниями и ритмическими характеристиками произведения). В экспериментальном анализе указанных двух компонентов музыкального произведения наибольшую трудность представляет выявление в абстрагированном виде именно первой — ритмической (временной) организации произведения. Такому выявлению препятствуют чрезвычайно развитые ассоциации слушателей. Они-то и затушевывают эффекты, обусловленные первичными физиологическими механизмами.

Для преодоления в возможной степени этих трудностей мы провели анализ по возможности «обесцвеченного», не вызывающего ассоциаций ритмического рисунка ряда музыкальных произведений следующим образом. Мы регистрировали изменения сум-

марной интенсивности звука по ходу исполнения произведений. Таким способом удается выявить ритмический рисунок вне связи с характером звукоочетаний, мелодии, тональности и т. п. чертами музыкального произведения. При подобном анализе оказалось, что различным музыкальным произведениям свойственны временные характеристики следующих видов: быстрые музыкаль-

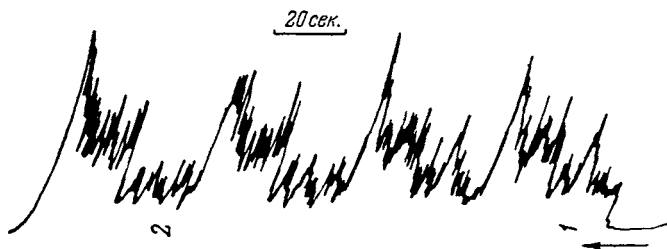


Рис. 1.

ные «сигналы» с характерным временем порядка секунд; музыкальные фразы длительностью порядка одной—трех минут; части (сонатных форм) длительностью семь—двенадцать минут; сонатные циклы (сонаты, концерты) длительностью двадцать—тридцать пять минут.

Так, на рис. 1 приведена «обесцвеченная» запись фортепьянной сонаты Д. Скарлатти соль мажор (в исполнении Н. Петрова).

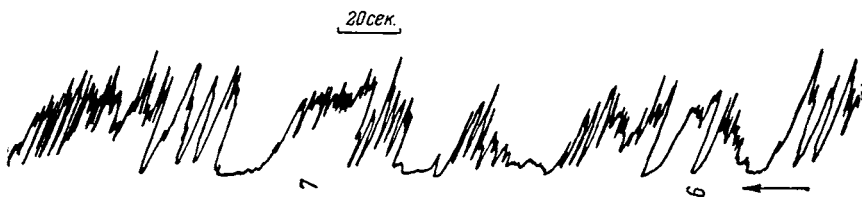


Рис. 2.

Суммарная интенсивность звука изменяется в сонате ритмически следующим образом. Имеются резкие, быстрые импульсы увеличения интенсивности, повторяющиеся каждые десять—пятнадцать секунд. Сами эти импульсы длятся менее секунды. Кроме того, периодически изменяется средний уровень интенсивности звука: примерно в течение двадцати секунд средняя интенсивность сохраняется, а затем в следующие двадцать секунд поддерживается другой уровень интенсивности. На рис. 2 мы видим аналогичную запись фрагмента финала Пятого концерта для фортепьяно с оркестром Бетховена (в исполнении Э. Гилельса; дирижер К. Зандерлинг). Отчетливо видна примерно сорокасекундная периодичность среднего уровня интенсивности звука и

быстрые, двух-, трехсекундные; импульсы — подъемы и спады интенсивности звука.

Как видно из рис. 1 и 2, временные характеристики музыкальных произведений *соответствуют* временным характеристикам рассмотренных выше физиологических процессов. Это соответствие позволяет предполагать обусловленность восприятия музыкального ритма взаимодействием его с физиологическими колебательными и релаксационными процессами, обладающими соответствующими характеристиками. При этом (как это следует из общих закономерностей взаимодействия колебательных процессов, а также из закономерностей периодических и импульсных воздействий на релаксационные процессы при достаточной близости временных характеристик) может происходить подчинение фи-

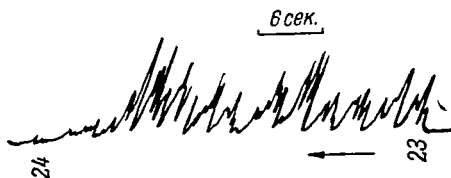


Рис. 3.

зиологических процессов ритмическим и импульсным воздействиям музыкального произведения. Своеобразные результаты могут возникнуть при «неожиданном», т. е. неподготовленном предшествующим «текстом», *несоответствии* временных характеристик физиологических процессов и ритмических особенностей художественного произведения — например, при большей по сравнению с собственным ритмом организма длительности какой-либо части сонатной формы (обычно финала).

В поэтических произведениях бесспорно, как нам кажется, наличие тех же двух компонентов — ритмической основы и информативно-ассоциативного текста. Исследованию ритмической организации поэтических произведений посвящено много работ (в том числе и представляющая большой интерес статья Е. Г. Эткинды в настоящем сборнике). Однако, как правило, анализ не сопровождается сопоставлением ритмического рисунка стихотворения с физической шкалой времени. Естественно, что временная шкала стихотворения зависит от темпа чтения (произнесения) чтением, читателем). Тем не менее, с учетом неизбежного индивидуального разброса масштаба времени, можно видеть, что для поэтических произведений характерны примерно те же ритмические процессы, что и для музыкальных. Мы убедились в этом посредством исследования ряда стихотворений методом, аналогичным примененному для анализа музыкальных произведений.³

³ Мы благодарны Р. Я. Лубиной за участие в анализе поэтических произведений.

На рис. 3 приведена запись изменения интенсивности звука при чтении стихотворения М. Ю. Лермонтова «Белеет парус одинокий» (ямб). Видны регулярные залпы импульсов интенсивности каждые две—три секунды и отдельные импульсы длительностью менее секунды при общей продолжительности чтения около тридцати секунд.

На рис. 4 изображена аналогичная запись стихотворения М. Ю. Лермонтова «Выхожу один я на дорогу» (хорей). Видны

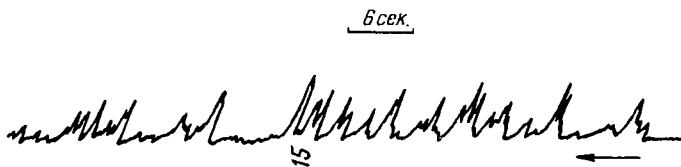


Рис. 4.

регулярные быстрые импульсы (длительностью менее одной секунды), повторяющиеся каждые пять—шесть секунд.

На рис. 5 дается запись стихотворения В. Я. Брюсова «Все кончено» (анapest). Видны быстрые (длительностью менее одной секунды), резкие подъемы интенсивности звука каждые десять—двенадцать секунд внутри строф, с длительностью строфы около двадцати секунд.

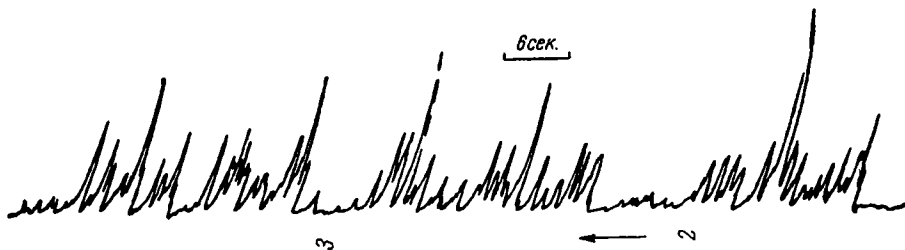


Рис. 5.

На рис. 6 приведена запись фрагмента стихотворения Б. Л. Пастернака «Любимая — жуть!..» (амфибрахий). Видны быстрые импульсы, регулярные смены среднего уровня интенсивности звука каждые пять—семь секунд.

Таким образом, и в поэтических произведениях можно отметить наличие интересующей нас периодичности.

Танец — вид искусства, где физиологические эффекты ритмической структуры наиболее очевидны (в то время как ассоциативно-информационный компонент здесь играет лишь второстепенную роль). Замечательной особенностью танца является то, что быстрые импульсы мобилизации, воспринимаемые из музыкального сопровождения, приводят к немедленной реализации

в виде соответствующих движений. Тем самым процесс релаксации, снятия кратковременной мобилизации существенно уско-ряется, задний фронт импульса действия становится более кру-тым. Эта облегченная движением релаксация должна оказывать особенно сильное физиологическое действие как на организм танцора, так и на «сопереживающего» зрителя (при условии со-ответствия ритма танца временным характеристикам физиологи-ческих процессов кратковременной мобилизации и релаксации).

В отличие от танца в произведениях живописи и графики ас-социативно-информационный компонент, как правило, преобла-дает.⁴ Эти виды искусства основаны на зрительном восприятии. Преобразование пространственных характеристик во временные

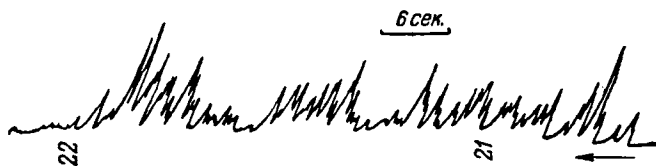


Рис. 6.

происходит в самом процессе зрительного восприятия. Одним из наиболее простых способов такого преобразования мог бы быть комплекс феноменов, сопряженных с движением глаз при рас-сматривании объекта, когда длительность соответствующего дви-жения в данном направлении (временная характеристика) явля-ется прямым следствием протяженности прослеживаемой линии. Как следует из работ А. Л. Ярбуса,⁵ для движения глаз харак-терны как относительно высокочастотные (порядка сотых и де-сятых долей секунды), так и относительно медленные (порядка секунд) ритмы. Однако преобразование пространственных особен-ностей рассматриваемого объекта во временные, возможно, осу-ществляется и вне прямой связи с характером движения глаз и происходит на уровне центрального анализа зрительных образов в мозгу. Так или иначе такое преобразование переводит эти виды искусства в ту же категорию двухкомпонентных произведений.

В архитектуре также весьма существен пространственно-вре-менной ритмический компонент. Ритм архитектурных сооружений и ансамблей создает соответствующий эмоциональный фон в ре-зультате преобразования геометрических, пространственных соотношений сооружения во временные в процессе восприятия.

⁴ В абстрактной живописи резко преобладает ритмико-эмоциональный компонент.

⁵ А. Л. Я р б у с. Роль движений глаз в процессе зрения. М., изд-во «Наука», 1965.

Из сказанного ясно, что одним из существенных критериев художественности является соответствие ритмико-временного компонента произведения искусства информационно-ассоциативному компоненту. Такое соответствие в процессе художественного творчества не всегда осознается автором произведения. Художественная одаренность в значительной степени (в той, в какой речь идет о ритмико-временном компоненте создаваемого произведения) определяется способностью автора правильно отразить временную структуру, динамику физиологических ритмов собственных эмоциональных процессов в качестве фона для информативно-ассоциативного компонента создаваемого произведения. Естественно, что динамика этих процессов должна отвечать некоей распространенной физиологической норме.

СО Д Е Р Ж А Н И Е

	Стр.
Б. С. Мейлах. Проблемы ритма, пространства и времени в комплексном изучении творчества	3
І	
Р. А. Зобов, А. М. Мостепаненко. О типологии пространственно-временных отношений в сфере искусства	11
✓ М. С. Каган. Пространство и время в искусстве как проблема эстетической науки	26
В. В. Иванов. Категория времени в искусстве и культуре XX века	39
Я. Ф. Аскин. Категория будущего и принципы ее воплощения в искусстве	67
Е. В. Волкова. Ритм как объект эстетического анализа (методологические проблемы)	73
М. А. Сапаров. Об организации пространственно-временного континуума художественного произведения	85 ✓
ІІ	
✓ Е. Г. Эткинд. Ритм поэтического произведения как фактор содержания	104
Д. Н. Медриш. Структура художественного времени в фольклоре и литературе	121
А. Ф. Лосев. Хтоническая ритмика аффективных структур в «Энеиде» Вергилия	143
Б. Ф. Егоров. Категория времени в русской поэзии XIX века	160 ✓
✓ Н. М. Фортунатов. Ритм художественной прозы	173
✓ Т. Л. Мотылева. О времени и пространстве в современном зарубежном романе	186
В. В. Молчанов. Время как прием мистификации читателя в современной западной литературе	200
М. Г. Эткинд. О диапазоне пространственно-временных решений в искусстве оформления сцены (опыт анализа творческого наследия советской театральной декорации)	209

<i>И. А. Ястребова.</i> Пространственно-тектонические основы архитектурной образности	220
<i>В. Н. Холопова.</i> Формообразующая роль ритма в музыкальном произведении	229
<i>В. И. Мартынов.</i> Время и пространство как факторы музыкального формообразования	238
<i>И. А. Хренов.</i> Художественное время в фильме (Эйзенштейн, Бергман, Уэллс)	248

III

<i>И. Д. Рудь, И. И. Цуккерман.</i> О пространственно-временных преобразованиях в искусстве	262
<i>В. Я. Береснева, И. М. Яглом.</i> Симметрия и искусство орнамента	274
<i>С. Э. Шноль, А. А. Замятин.</i> Возможные биохимические и биофизические основы творчества и восприятия ритмических характеристик художественных произведений	289

