



Серия  
антологий  
Е. Я. БАСИНА



СЕРГЕЙ  
ЭЙЗЕНШТЕЙН

О СТРОЕНИИ  
ВЕЩЕЙ



# Сергей Михайлович Эйзенштейн

## О строении вещей

[http://www.litres.ru/pages/biblio\\_book/?art=49867730](http://www.litres.ru/pages/biblio_book/?art=49867730)

*О строении вещей:*  
ISBN 5-89357-114-2

### Аннотация

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

В формате PDF A4 сохранен издательский макет.

# Содержание

Психология искусства С.М.Эйзенштейна	4
Монтаж аттракционов (1923) 16	22
К вопросу о материалистическом подходе к форме (1925)17	27
С.Эйзенштейн о С.Эйзенштейне, режиссере кинофильма «Броненосец “Потемкин”» (1926)18	28
Будущее советского кино (1927)19	29
Перспективы (1929)20	30
Четвертое измерение в кино (1929) 21	31
Принципы нового русского фильма. Доклад С.М.Эйзенштейна в Сорбоннском университете (1930) 23	42
Выступление С.М.Эйзенштейна на обеде, данном в его честь Академией кинонауки и искусства в Голливуде (1930) 24	46
«Одолжайтесь!» (1932) 25	49
Динамический квадрат (1932) 26	51
Родится Пантагрюэль (1933)27	53
Через революцию к искусству – через искусство к революции (1933) 28	54
Режиссура. Искусство мизансцены (1933—1934) 29	56
Конец ознакомительного фрагмента.	116

# **Сергей Эйзенштейн**

## **О строении вещей**

### **Психология искусства**

#### **С.М.Эйзенштейна**

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

Эйзенштейна называли «человеком Возрождения». Подобно Леонардо да Винчи, это был художник-ученый. Сам феномен сочетания в одном лице художественных и аналитических способностей был предметом постоянных раз-

мышлений Эйзенштейна. Отсюда его интерес к таким личностям, как Леонардо да Винчи, Пиранези, Гете.

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

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

\* \* \*

«Чрезвычайно легко показать, – писал Л.С. Выготский, – что всякое исследование по искусству всегда и непременно вынуждено пользоваться теми или иными психологическими предпосылками и данными. При отсутствии какой-нибудь законченной психологической теории искусства эти ис-

---

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

следования пользуются вульгарной обывательской психологией и домашними наблюдениями»<sup>2</sup>.

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

Понятие «психология» многогранно. В частности, различают донаучную, философскую и научную психологию. «Только как исключение встречаются удивительные формы синтеза различных психологий, например у Л.Н.Толстого, К.С.Станиславского, А.Франса и Сент-Экзюпери»<sup>3</sup>. Среди этих имен по праву должно стоять и имя Эйзенштейна. Знания Эйзенштейна в области психологии (как отечественной, так и зарубежной) были обширны. Чтобы убедиться в этом, достаточно ознакомиться с обзором по теории и истории выразительного проявления, составленного Эйзенштейном для «Программы преподавания теории и практики режиссуры» (1936). Этот обзор, по словам автора, «базируется на материале предшествующей ему специальной дисциплины психологии и поведения человека и является специальным приложением этих данных к специфической области выразительных проявлений» :.(II, 143).

Следует подчеркнуть тесную связь Эйзенштейна с отечественной психологической наукой, в особенности, со школой Выготского. С самим Выготским Эйзенштейна соединя-

---

<sup>2</sup> Л.С.Выготский. Психология искусства. М., 1968. С. 34.

<sup>3</sup> М.С.Роговин. Введение в психологию. М., 1969. С. 19—20.

ла личная дружба. Эйзенштейн писал, что любил «этого чудного человека со странно подстриженными волосами. Они казались перманентно отраставшими после тифа или другой болезни, при которой бреют голову. Из-под этих странно лежащих волос глядели в мир небесной ясности и прозрачности глаза одного из самых блестящих психологов нашего времени»<sup>4</sup>.

«Психология искусства» Выготского, законченная в 1925 г., была опубликована в 1965 г. Однако, она была известна Эйзенштейну задолго до этого<sup>5</sup>. Во всяком случае, близость психологических идей Эйзенштейна и Выготского в области искусства очевидна. Представляется важным обратить внимание на совпадение взглядов двух выдающихся теоретиков искусства XX столетия по целому ряду принципиальных моментов.

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

---

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

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

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

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



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

Эйзенштейн-психолог широко использовал наблюдения и над произведениями искусства, и над процессом творчества, и просто жизненные наблюдения. От природы он был наблюдательным человеком<sup>7</sup>, что особенно эффективно было в соединении с его склонностью к обобщениям, без которых, как отмечал Ч.Дарвин, «невозможны хорошие и оригинальные наблюдения»<sup>8</sup>.

В автобиографической статье «Сергей Эйзенштейн» (1944) автор так пишет об этой способности, занимающей громадное место в разборе и осознании методики ра-

---

<sup>6</sup> М.Г.Ярошевский. Психология в XX столетии. М., 1971. С. 133

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

<sup>8</sup> Ч.Дарвин Избранные письма. Т. VII. 1950. С. 42.

боты в искусстве: «Частный случай наблюдения мгновенно мчится к обобщению; к желанию установить общие закономерности, без которых данный частный случай # одно из возможных проявлений этой всеобщей закономерности». Совершенно очевидно в этой связи, что «горы и горы выводов и наблюдений над методикой искусства» (I, 93— 94), сделанные Эйзенштейном, представляют громадную научную ценность для психологии искусства.

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

Искусство Эйзенштейна было во многом экспериментальным. В известном смысле можно сказать, что его фильмы – это «естественный эксперимент», позволяющий исследовать проблемы наиболее эффективных средств психологического воздействия произведений искусства на зрителя. Сам Эйзенштейн считал, что его фильмы «несут одновременно с нагрузкой ответа на непосредственный социальный запрос

---

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

попытки экспериментального практического опосредования тайн творчества и возможностей киновыразительности для овладения путями максимальной действенности революционного искусства» (I#83; ср.: Т. III, с. 421).

\* \* \*

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

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

В своих исследованиях Эйзенштейн опирался на лучшие образцы мировой классики, а не только на «агрессивное» искусство, но все же его эстетику в целом действительно можно назвать «оперативной» в том смысле, что вопрос о «внутренних», то есть психологических, механизмах и закономерностях наиболее эффективного воздействия искусства на че-

ловека является главным в его теоретических изысканиях. С этим и связано центральное место психологии в его учении об искусстве – учении, которое по праву можно назвать теорией психологического воздействия искусства, Разумеется, в его исследованиях много места отводится изучению творческого процесса, структуры произведения искусства и другим важным вопросам, но освещение всех этих вопросов в конечном счете подчинено решению главной проблемы – поисков того, в чем заключается психологическое воздействие искусства на человека<sup>10</sup>.

\* \* \*

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

Характеризуя общую ситуацию в отечественном искусствоведении и отечественной психологии в первые десятилетия XX века # в годы, когда формировалось мировоззрение Эйзенштейна, – следует выделить «тенденцию к объективизму, к материалистически точному естественнонаучному знанию в обеих областях». Подобная тенденция отчетливо выявлена в подходе к анализу искусства у Эйзенштей-

---

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

на: «Вооруженный инженерно-техническими методами, все глубже и глубже стараюсь проникнуть в первооснову творчества и искусства, где я инстинктивно предвижу ту же сферу точных знаний, увлечение которыми умел мне привить мой недолгий опыт в области инженерии» (I, 82). Режиссер упорно накапливал «материалы точного знания», искал единицы измерения» (I#103), «формулы». (I#271).

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

хологической науки.

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

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

---

<sup>11</sup> М.С.Роговин. Указ. соч. С. 28.

делить как дисциплину прикладной психологии». Однако он делал оговорку, что нигде не ставил этого вопроса в целом, «довольствуясь защитой методологической и принципиальной законности психологического рассмотрения искусства наряду со всеми другими, указанием на его существенную важность»<sup>12</sup>.

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

Выготский разделял с Утицом его взгляд, что искусство «начинается с эстетической стихии», и потому считал, что «психология искусства должна иметь отношение и к эстетике, не упуская из виду границ, отделяющих одну область от другой»<sup>13</sup>. Он критиковал экспериментальную эстетику за неумение найти «то специфическое, что отделяет эстетическое переживание от обычного»<sup>14</sup>. Эту, на наш взгляд,

---

<sup>12</sup> Л.С.Выготский. Психология искусства. С. 16

<sup>13</sup> Л. С.Выготский. Психология искусства. С. 16.

<sup>14</sup> Там же. С. 33.

верную методологическую позицию нелегко, однако, совместить с пониманием эстетики как прикладной отрасли психологии. И это хорошо видно на примере «психологии искусства» Эйзенштейна. В его трудах действительно трудно найти границы, отделяющие психологию искусства от эстетики, эстетическое переживание – от обычного. Он вообще почти не пользуется терминами «эстетика», «эстетическое», «прекрасное», «красота». Ценность исследований Эйзенштейна главным образом состоит в выяснении общепсихологических предпосылок искусства. В противовес тем, кто склонен отрицать всякую закономерность в искусстве и психологической жизни, Эйзенштейн дает утвердительный ответ на вопрос о том, можно ли установить какие-либо психологические законы искусства. Эйзенштейн-педагог стремился научить будущих режиссеров находить такие «средства воздействия», которые «необходимы в данных конкретных условиях». При этом он исходит из убеждения, что «все сведется в конце концов в строгую закономерность» (IV, 28) #в частности, в закономерность «воз действия пространственных и пластичных форм» (IV, 158). В 20-е годы, когда молодой режиссер отдал дань увлечению конструктивизмом, когда его художественным принципом было «не интуитивное творчество, а рациональное, конструктивное построение воздействующих элементов», он считал, что «воздействие должно быть проанализировано и рас считано заранее» (I#544). Причем он считал, что зрителя надо подвер-



гать «психологическому воздействию, опытно выверенному и математически рассчитанному на определенные эмоциональные потрясения воспринимающего...» (П#270).

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

В статье «Люди одного фильма» (1947) Эйзенштейн не без фонического лукавства говорит о том, что он давно провозгласил «подозрительную программу математического расчета в кинопроизведениях, расчета, столь же строгого и априорного, как в конструкциях мостов или заранее заведомо работающих станков». Эти программные лозунги были выкрикнуты «в эпоху общего увлечения машинизмом, урбанизмом, конструктивизмом и инженеризмом». «Многим

---

<sup>15</sup> См. А.И.Липков. Проблемы художественного воздействия: принципы аттракциона. М., 1990.

приходило в голову брать под сомнение программные пункты тезисов. Но почему-то никто не брал под сомнение при-  
верженность автора этих тезисов... к самим тезисам " (V,  
490).

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

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

Уже упоминалось, что Эйзенштейн взял на вооружение  
идею изоморфизма в психологии. Суть ее состоит в том,  
что наблюдается соответствие закономерностей во всех трех  
основных звеньях художественного процесса: закономер-  
ность воздействия связана с закономерностью «созидатель-  
ного процесса», то есть творчества, и с закономерностью

«строения его результата художественной формы». Причем «сверху донизу» эта закономерность одна и та же» (IV, 300).

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

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

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

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

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

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

В основу расположения материала настоящей антологии

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

*Е.Я. Басин*

# Монтаж аттракционов (1923) <sup>16</sup>

Употребляется впервые. Нуждается в пояснении.

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

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

---

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

для театра).

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

Аттракцион, в формальном плане я устанавливаю как са мостоятельный первичный элемент конструкции спектакля # молекулярную (то есть составную) единицу действенности театра и театра вообще. В полной аналогии – «изобразитель ная заготовка» Гросса или элементы фотоиллюстраций Род ченко.

«Составную» # поскольку трудно разграничить, где кон чается пленительность благородства героя (момент психоло гический) и вступает момент его личного обаяния (то есть эротическое воздействие его); лирический эффект ряда сцен Чаплина неотделим от аттракционности специфической ме ханики его движений; так же трудно разграничить, где рели-

гиозная патетика уступает место садистическому удовлетворению в сценах мученичества мистериального театра, и т.д.

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

*Настоящий подход коренным образом меняет возможности в принципах конструкции «воздействующего построения (спектакль в целом): вместо статического «отражения» данного, по теме потребного события и возможности его разрешения единственно через воздействия, логически с таким событием сопряженные, выдвигается новый прием – свободный монтаж произвольно выбранных, самостоятельных (также и вне **данной** композиции и сюжетной сценки действующих) воздействий (аттракционов), но с точной установкой на определенный конечный тематический эффект – монтаж аттракционов.*

Путь, совершенно высвобождающий театр из-под гнета до сих пор решающей, неизбежной и единственно возможной «иллюзорной изобразительности» и «представляемо-



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

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

## **К вопросу о материалистическом подходе к форме (1925)<sup>17</sup>**

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

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

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

---

<sup>17</sup> Т. 1.С. 109-116.

# **С.Эйзенштейн о С.Эйзенштейне, режиссере кинофильма «Броненосец “Потемкин”» (1926)<sup>18</sup>**

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

---

<sup>18</sup> Т. 1. С. 543—546.

# Будущее советского кино (1927)<sup>19</sup>

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

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

---

<sup>19</sup> Т. 5. С. 29—31.

## Перспективы (1929)<sup>20</sup>

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

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

---

<sup>20</sup> Т. 2. С. 35—44.

## Четвертое измерение в кино (1929) <sup>21</sup>

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

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

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

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

В полном соответствии с тем, что происходит в акустике (и частном ее случае # инструментальной музыке). Там на-

---

<sup>21</sup> Т. 2. С. 45-59.

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

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

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

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

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

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



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

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

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

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

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

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

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

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

Они величины разных измерений.

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

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

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

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

А для зрительного # «вижу».

Для обоих вступает новая однородная формула: «*ощущаю*»<sup>22</sup>.

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

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

---

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

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

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

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

## **1. Монтаж метрический.**

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

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

И потому встречаются всегда в здоровой классике во всех областях:

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

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

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

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

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

## **2. Монтаж ритмический.**

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

### 3. Монтаж тональный.

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

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

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

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

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

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

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

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

И если мы условно эмоционально обозначим кусок, решенный по преимуществу светово, как «более мрачный», то

это может быть с успехом заменено математическим коэффициентом простой степени освещенности (случай «световой тональности»).

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

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

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

#### **4. Монтаж обертоновый.**

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

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

*непосредственно физиологическую осязаемость* .

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

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

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

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

ственной моторики,

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

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

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

то есть конфликтное сочетание интеллектуальных сопутствующих эффектов между собой.

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



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

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

# **Принципы нового русского фильма. Доклад С.М.Эйзенштейна в Сорбоннском университете (1930) <sup>23</sup>**

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

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

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

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

[...] Я считаю, что стопроцентно говорящая картина – чепуха, и думаю, что все со мной согласны. А вот звуковое кино очень интересно, и у него большое будущее. В звуко-

---

<sup>23</sup> Т. 1. С. 547—559.

вом кино, вернее, в этой области есть картины, которые интересны не только сами по себе, но и принципом, на котором они основаны. Кто-то уже выкрикнул до меня название такой картины – «Микки-Маус». «Микки-Маус» – это рисунки, которые показывают, как мышь играет на пианино и проделывает всяческие номера. В «Мулен-Руж» я видел фильм в этом роде # пляска смерти – тоже мультипликационный. Интересно, что в этих картинах звук не является натуралистическим элементом, он преследует, как и изображение, эмоциональную цель. Это же интересное явление я наблюдал в другом виде искусства, японской драме, где музыкальные и звуковые иллюстрации работают в одном направлении. Для каждого жеста или пластической сцены подбирают звуковой эквивалент, именно эквивалент этому зрительному впечатлению. Жест сделанный рукой, даёт акустическое ощущение, и, комбинируя эти две вещи, можно добиться совершенно замечательных результатов, В японском театре сцены харакири сопровождаются звуками, которые «соответствуют» тому, что вы видите, эмоциональной реакции, которую они у вас вызывают. То же самое сделано в «Микки-Маусе», где движения сопровождаются звуками, подобранными по ассоциациям или же с соблюдением полной эквивалентности. Я считаю, что каждому движению должен соответствовать определенный звук. Голос # это тоже жест, произведенный органами, которые находятся у нас в горле. Он звучит в воздухе, в котором мы находимся, так же, мне кажется, жест

должен звучать и в другой среде, например по радио. Вы знакомы с системой Термена? Если должным образом подготовить среду, в которой делается жест, он может стать звуковым. Я думаю, что у японцев это не просто ассоциация (хотя они чувствуют, как передать пластику акустический), а соответствие этих двух явлений.

### **Что вы думаете о сюрреализме?**

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

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

Если вы испытываете эмоцию, которая передается или выражается при помощи ряда изображений, то обратное невозможно. Когда вы показываете на экране этот ряд кадров, человек, который смотрит на них и комбинирует их, не испытывает те же чувства, ту же эмоцию, которую испытывал режиссер, снимавший картину. Здесь весь вопрос в замысле. Если вы стремились при помощи вашего произведения высказаться, сюрреалистическая система великолепна. Но у нас иные намерения. Мы хотим при помощи ряда изображений

добиться эмоционального, интеллектуального или идеологического воздействия на зрителя, и поэтому для нас система сюрреалистов неприемлема. Мы должны комбинировать такие вещи, которые, когда их комбинируешь, вызывают ряд чувств, эмоций и т.д. Понятно я выражаюсь?

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

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

# **Выступление С.М.Эйзенштейна на обеде, данном в его честь Академией кинонауки и искусства в Голливуде (1930) <sup>24</sup>**

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

Вот так мы используем естественные движения и монтируем их в иной последовательности, достигая наибольшей выразительности. Возьмите, например, сцену в «Потемкине», где люди плачут над трупом матроса, # это люди, которые даже не знали, что к чему. Мертвое тело снимали в одном месте, а люди были сняты в другом месте, в другой день, и многим из них пришлось направлять блики в глаза, чтобы создать впечатление плачущих людей. Помните человека с мешком на голове — он и понятия не имел о со-

---

<sup>24</sup> Т. I. С 560-568.

держании картины. У него просто резало глаза от солнечного блика, направленного на него зеркалом. Всегда можно использовать относительность выражения, сопоставляя два монтажных куска. Движения естественны, потому что они естественны, а вы комбинируете их в своих целях.

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

Каков же этот метод? Вы можете сделать это только при помощи накопленных ассоциаций, показывая действия актера отрывками и организуя ассоциативный материал вокруг этих отрывков. Вот почему показать убийство на сцене очень легко: человек умирает как можно более натуралистично # вот и все. Но если вам нужно показать то же самое убийство в одной непрерывной сцене на экране # это провал, это захватывает. Вам придется разбить сцену на детали, каждая из которых сама по себе незначительна: рука с ножом, полный ужаса глаз, рука, простертая куда-то. Конечно, каждая

деталь в отдельности ничего не значит, но она вызывает у зрителя серии ассоциаций – серии образов, приходящих вам в голову в то время, как вы смотрите. Комбинируя все эти ассоциации, располагая их в правильном порядке, вы можете вызвать у зрителя такое же чисто физиологическое ощущение, как и во время спектакля в театре. Более того, продолжительность этих кусков, темп и порядок их чередования передают зрителю быстроту ассоциаций при помощи чисто физиологического процесса. Это вызывает у публики настоящее волнение.

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



## «Одолжайтесь!» (1932) <sup>25</sup>

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

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

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

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

Скучать не успевали.

Но затем «захват» куда-то потерялся.

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

Между тем не осуществить второго, не владея методом первого.

[...] Но «случайностей» здесь гораздо меньше, чем кажется, и «закономерность» внутри творческого процесса ощутима и обнаружима. Есть метод. Но вся подлость в том, что от предвзятой методологической установки ни фиги не ро-

---

<sup>25</sup> Т. 2. С 60-80.

дится. Совершенно так же, как из бурного потока творческой потенции, не регулируемой методом, родится еще меньше.

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

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

## Динамический квадрат (1932) <sup>26</sup>

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

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

[...] Точно так же появление широкого экрана означает еще один этап огромного прогресса в развитии монтажа, законы которого должны будут подвергнуться критическому пересмотру, будучи сильно поколеблены изменением абсолютных размеров экрана, которое делает невозможным или непригодным очень многие монтажные приемы прошлых дней. Но, с другой стороны, это дает нам такой гигантский новый фактор воздействия, каким является ритмически подобранное сочетание различных форм экрана, воздей-

---

<sup>26</sup> Т. 2. С. 317-328.

ствующее на сферу нашего восприятия эффективными импульсами, связанными с последовательным геометрическим и размерным изменением различных возможных пропорций и очертаний.

# Родится Пантагрюэль (1933)<sup>27</sup>

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

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

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

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

---

<sup>27</sup> Т.2.С. 300-303.

# **Через революцию к искусству – через искусство к революции (1933)<sup>28</sup>**

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

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

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

Поход оказывается менее донкихотским, чем кажется сна-

---

<sup>28</sup> Т. 1. С. 81-83

чала. Крылья мельниц обламываются, и постепенно нащупывается в этой таинственной области та единая диалектика, которая лежит в основах всякого явления и всякого процесса.

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

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

# Режиссура. Искусство мизансцены (1933—1934) <sup>29</sup>

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

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

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

[...] Происходит «вдалбливание» темы всеми средствами. Вам не важны явления «в себе» и «для себя» — они лишь средства для обнаружения тематически разворачиваемого содержания.

И каждое явление, действие или предмет, сохраняя свою

---

<sup>29</sup> Т. 4. С. 13-652.



реальную предметность, несет двойную задачу # показать свое содержание и выразить соответствующий участок общего содержания.

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

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

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

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

Странность звучания, может быть, какая-то неловкость,

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

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

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

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

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

Закон построения отказа есть необходимое условие для

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

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

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

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

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

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

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

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

цесса, свойственного данному явлению.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Дифференциация вступает позже...

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

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

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

Этот же процесс по такому же графику проходит и в стадии выдумки: ведь каждый из нас, предлагая то или иное решение, сперва смутно ощущает некоторое моторное хотение # неясное, не очерченное, не сознательно сформулированное, а... чувственное. Общетональное. Затем мы стараемся

это хотение преломить в конкретную формулировку – как бы в словесную пропись для постройки поступков.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Ведь фигура повтора пронизывает области всех искусств. На принципе идентичного повтора построены все средства «завораживания», то есть предельного захвата аудитории – от ритуального пляса гаитянского культа Ву-Ду до пас-



сов гипнотизера; от иступленных повторных возгласов фанатиков Лурда в честь мадонны до fasciniрующего эффекта повтора колоннад Парфенона и аркад Шартрского собора, до бесчисленных рядов каменных баранов в аллеях древнеегипетских Фив.

На данном этапе рассуждений мы можем остановиться.

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

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

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

[...] По существу (производство творческого объекта) есть особый вид познания, в котором процесс этот протекает с той специфической особенностью, что этапы познава-

ния не откладываются формулировками в сознании, а предстают закономерностью сменяющихся форм произведения.

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

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

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

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

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

[...] Теперь о самом характере воздействия на зрителя и в этом случае. Ведь подавляющему большинству зрителей те вещи, о которых мы здесь толковали, совершенно неизвест-

ны. Боюсь, что найдутся даже некоторые профессионалы нашего дела, тоже не знающие этого.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Образы дорабатываются, достраиваются и проясняются

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

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

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

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

«...Вот в чем я теперь убедился: если упорно держишься за какой-нибудь оборот или выражение, которые не удаются, это значит, что не *овладел идеей*. Если ясно представляешь

себе известный образ или чувство, то слово само выльется на бумаге. Одно вытекает из другого...»<sup>30</sup>.

«...Форма выступает из основы, как жар из огня...»<sup>31</sup>, — писал в другом месте этот удивительный старик.

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

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

Лишь определенный градус возбужденности способен снова включить в вас элементы мышления чувственного вида. Только при наличии его органически возникает образное строение. И только на известном градусе происходит полноценное восприятие образа. Сам способствуя включению чувственного мышления, образ тем не менее нуждается в некотором «предварительном» действии, приводящем восприятие к приятию темы-тезы в формах чувственного мышления. Если же образ начинает «делаться» не на определенной стадии подхода к чувственному мышлению — переход на образ-

---

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

<sup>31</sup> Там же. С 26.

ное представление не создается и не воспримется так, как надо. Будет ерунда – «литературное» сравнение. Сравнение натянутое, аллегорическое и условно-символическое.

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

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

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

[...] Итак, если монтажные куски достаточно коротки по длительности и правильно ритмически поставлены, то уже

сама дробь подобного монтажного построения подготавливает восприятие необходимого эффекта. Но этого еще недостаточно. При отсутствии подготовительной «раскачки» зрителя получается все-таки не монтажный образ, а механический параллелизм.

[...] Я потому так подробно ответил товарищу, остановившись на вопросе физиогномического восприятия, что если для научного познания оно никак не подходящий метод, то для искусства это явление лежит совершенно в тематике того, о чем мы говорили и о чем надо говорить.

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

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

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

Содержание оформленного произведения надлежит переводить в систему предельно физиогномических представле-



ний. Поэтому мы устремились к тому, чтобы каждая деталь до конца выражала основную концепцию вещи.

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

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

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

страиваем человека и достраиваем его до отдельных признаков.

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

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

Знание и опыт помогают в отборе решений.

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

В произведении искусства работают оба разряда мышления в единстве: с одной стороны, обостреннейшее идеологическое осознание темы и, с другой стороны, – выражение ее

путем перевода в разряд образного ощущения, то есть чувственного мышления.

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

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

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

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

Развернутый со всем педантизмом, во всех мелочах, процесс отбора имеет целью лишь показать, в чем состоит работа по сценическому оформлению замысла, как сложно бы-

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Затем это имеет место, по существу, и при каждом на-

шем поступке. Мысленная «пропись» поступка всегда предшествует ему с большей или меньшей осознанностью, длительностью и отчетливостью, вплоть до сведенности на нуль при так называемых рефлекторных действиях.

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

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

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

В дальнейшем я зубы вылечил.

Если Шерешевский конкретно и отчетливо-предметно видел себя перед собой, то наше видение # менее отчетли-

вое и более усложненное. И это происходит в большой степени потому, что в этих случаях вы не столько видите себя, сколько ощущаете себя в какой-либо ситуации, то есть вы ощущаете себя как бы моторным видением. Вы видите себя не зрением, а движением.

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

Во сне редко видишь себя разгуливающим перед собой, как на некоем экране. Во сне как будто ощущаешь себя в той картине, которая разворачивается перед тобой, и вместе с тем чувствуешь себя вне ее. Видишь и слышишь себя как-то неотчетливо, иначе, чем других. Чем-то схоже с тем, что обыкновенно одергивают окриком: «Слушай ухом, а не брюхом». Если под «брюхом» понимать «нутро», то во сне какое-то такое «нутряное» видение себя изнутри.

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

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

И если для ответственного случая вы подробно планируете, обстоятельно прорисовываете линию своего действия и поведения, как бы отчетливо видя себя в будущих действиях



перед «духовным» взором, то в большинстве случаев вы делаете некоторую недоводимую до отчетливой прописи-картинки частичную прикидку.

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

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

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

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

В процессе актерской игры, в процессе исполнения роли

закрепляется в художественной форме именно этот феномен нашего общего поведения – авторепродукция, самовоспроизведение.

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

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

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

В произведении же искусства мы непременно должны иметь процесс в развернутом виде: этот древний образ мышления и образ действия закрепляется в нем определенной за-

кономерностью форм. Закономерностью, тянущейся из глубины столетий и проходящей от актерского жеста до сложнейших структур произведений, на которые мы бегло укажем.

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

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

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

Это правило основано на требовании природы. Это видно из того, что во всяком разговоре слушатель замечает в себе естественное побуждение обнаружить, приятно или неприятно ему то, что он слышит, прежде чем придут ему на ум слова, которыми он сможет высказать свое внутреннее чувство. Причина этого явления заключается в том, что члены тела подвижнее в исполнении своих обязанностей отно-

сительно чувства, чем душа относительно рассудка. И легче объясниться знаком, чем словами, так как в последнем случае надо затратить больше душевных сил чем в первом. Ощущения пробуждаются направленной на них фантазией непосредственно, а слова должны сначала, так сказать, быть выработаны мыслью в мастерской чувства, пока, наконец, осознанные вполне, они смогут быть произнесены языком». (Всеволодский-Гернгросс, «История театрального образования в России», с. 34, или в полном переводе см. сборник «Старинный спектакль в России», изд. «Academia», 1923, с. 132—183).

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

Самое разительное, что этой закономерностью определя-

ются не только игра или частные реплики и даже не только определенные элементы структуры драмы, но и форма спектакля в целом.

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

*С места. «Гамлет»*

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

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

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

Здесь любопытно было бы проследить, как эта «общече-

ловеческая» предпосылка человеческого поведения по-разному реализуется на театре в зависимости от тех социальных условий, в которых ей приходится проявляться,

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

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

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

[...] Мы сейчас сделаем опыт разворачивания и амплификации некоей единицы, некоей клеточки содержания, развивая ее в целую сцену. Но исходной клеточкой подобного же процесса часто может оказаться другая клетка – клеточка формы, то есть будет налицо тот случай, когда первым импульсом к созданию вещи явится не теза, которую вы хотите воплотить, а некоторый клубок чувственных восприятий. Этот клубок затем начинает развиваться, разделяться и разрабатываться в вещь. Это чаще бывает не в тех случаях, когда творит общественно сознательный художник, художник-борец, а в тех случаях, когда художник не ставит себе

подобных задач, но творит «вольно», как художник прежде всего. При этом он, как представитель своего класса, хотя бы и «невольно», но неизбежно выражает в произведении установки своего класса, вернее, той общественной группы, к которой примыкает, часто вне собственного признания и вне зависимости от биологически-паспортной или сословной своей предопределенности.

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

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

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

жание.

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

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

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

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

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

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

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



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

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

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

В хорошей книге, посвященной этой картине, Виктор Никольский<sup>32</sup> подробно описывает, как непосредственность этой важнейшей для эффекта линии «разверстана» по ряду «диагоналеобразных» элементов, участвующих в картине.

Он заканчивает анализ так:

---

<sup>32</sup> В.Никольский. Творческие процессы В.И.Сурикова. «Всекохудожник», 1934.

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

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

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

Кроме непосредственно видимого сюжета во многих про-

---

<sup>33</sup> Выделено С.Эйзенштейном.

изведениях имеет место еще вторичное углубленное содержание. И обычно основное «захватывание зрителя» тематикой идет как раз по этой «неназванной» линии.

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

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

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

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

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

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

[...] Категорически отвергая смысловую неподвижную

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

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

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

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

Я не берусь научно критиковать Лафатера и Кречмера с точки зрения сущности и обоснованности их теорий. Но я

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

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

Но, раз так, # примат социального здесь совершенно очевиден. Нас занимают не объективные «в себе» образы и данности, а прежде всего комплекс физиогномического восприятия определенной классовой аудитории. Поэтому и опыты – от Лафатера до Кречмера # в разрезе художественного их подсобного использования никак не противоречат разумности их привлечения в нашей работе. Их книги # прежде всего коллекторы опыта физиогномического реагирования максимального числа людей на определенные признаки. В таком плане никакого вреда в них нет. Научно не приемлемыми для нас делают их отрыв от условий социального фор-

мирования облика в самом возникновении той или иной характерной структуры, снижение роли деятельности в соответствующей социальной среде и условий труда в изменении этой «метафизической» априорной заданности и тд. Но как материал некоей систематизации физиогномических эффектов восприятия они, конечно, допустимы.

По линии образной и эмоциональной труды физиогномистов нам пригодны как материал эмпирики и статистики вне их научных или наукообразных построений и обобщений. Они! пригодны нам как... поэтические антологии. И, собственно говоря, хотелось бы сказать о Кречмере, что в своей системе он, скорее, выступает не как ученый, а как художник. Во всяком случае # не менее. Свои эмоционально-ассоциативные реакции на определенную видимость и ощущение людей он собрал не в поэму, а в наукообразную систему. Его система как бы служит средством оформления определенного комплекса эмоциональных восприятий. А сколько у Фрейда субъективно-эмоционального под видом объективно-научного! У них попадают зерна объективной системы, блистательное многообразие подлинных фактов. Они частично помогают познанию. Ну так что же! Ведь в произведении искусства есть элементы факта, объективной истины. И произведение искусства есть тоже в некоторой своей часта средство познавать объективную действительность. Эта же группа ученых – «наукообразных» – прокладывает соединительный мост между качественно полярными точ-

ками — искусствами и науками. Но и в этих пределах их «системы», как и большая часть книг о выражении характеров, конечно, в основном узкобиологичны. И если многое в них правильно замечено и «всеобще», то, конечно, лишь потому, что анатомо-физиологическая составляющая вообще широко всеобща. Но никак не исчерпывающа и крайне относительна. Если же привлечь к физиогномической оценке, как полагается, весь социальный комплекс воспринимающей аудитории — на долю этих «систематиков» остается очень небольшое.

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

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

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

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

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

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

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

Ведь упрямство как таковое может быть глубоко различным – тупой неповоротливостью на одном полюсе и на другом – концентрированностью на одной какой-либо проблеме, изобретении, реализации плана. Для различения этих двух разновидностей «упрямства» одной челюсти с любым контурным очертанием может уже не хватить. И не зря. Это уже компоненты, кочующие по другим центрам становления человека. В частности, для выражения второго случая пришлось бы подняться в верхние этажи лица. И, пожалуй, решающим в различении обеих разновидностей (при одной че-



люстной основе) оказались бы верхние части лица — сильно развитые костные выступы над глазами и главным образом лоб. Это бы смягчило, уравнило размеры челюсти. Показало бы, что не на одной физической силе их базируется упрямство, переходящее в упорство. При той же челюсти скошенный низкий лоб наводил бы на совсем иные представления. Есть ли под этим основание? Совершенно также несомненно и так же относительно. Верное в очень общих положениях, оно, конечно, сразу становится смешным, так только становится френологической картой черепа с рассадкой умственных способностей по бугоркам черепной коробки. Объем и скос черепа наводят на предположение большого мозга. Эволюционно оно так и подтверждается.

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

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

[...] Но тут надо иметь в виду, что помимо изобразитель-

ного света, то есть фонаря, который зажигают на сцене, свечей, которые вносят, костров, которые разгораются, – есть еще целый ряд возможных световых воздействий, «изобразительно» не локализуемых. Технически это свет рамп, свет софитов, подвесных или выносных, всякие «бережки» и пр. с меняющимся характером света.

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

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

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

- 1) остро ощутить содержание ситуации;
- 2) остро представить себе эту ситуацию;
- 3) в этом абрисном и недифференцированном представ-

лении:

а) разобраться в деталях и

б) найти закономерность внутри этого представления (для этого мы обычно разводили дело к двум крайностям и, отталкиваясь от обеих, приходили к нужному нам решению, чаще всего включавшему принципиальные элементы обоих полярных разрешений);

4) эту основную закономерность мы брали за основу построения

– за «закон строения», то есть за основу формы разрешения, и старались, чтобы это выражение содержания было бы воплощено нашими средствами до конца.

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

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

С того момента, как нам удавалось остро ощутить – «почувствовать» ситуацию, состояние действующего лица, нам уже сравнительно легко было на втором этапе увидеть перед собой то, что нам было нужно, хотя еще и абрисно, неотчет-

ливо, контурно, но уже с совершенно точным ощущением звучания его.

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

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

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

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

ние нашей работы.

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

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

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

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

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

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

Когда мы не знали, как быть дальше, как конкретно раз-

решать какое-нибудь положение, — к какому приему мы прибегали немедленно? Мы старались, пусть коряво, пусть «поэтически» мало удачно, пусть никак не литературно, но тем не менее образно «обозвать» то, что мы задавали себе логической формулировкой.

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

Значит, режиссеру (и актеру) требуется умение выражать содержание средствами не только логическими, но еще и средствами чувственного мышления. Мало того — нужно уметь при любом задании перескальзывать из одного в другое. Погружать формулировку в область чувственного мышления и представления. Но в то же время не давать ей уплыть от строгой ответственности логически сформулированной идеологической тезы содержания и его требований.

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

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

«захвата» темой до готового оформленного произведения.

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

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

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

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

[...] Речь идет о пласте театральной культуры так называемого «нутра» и о пласте театральной культуры так называемой «внешней формы». Оба названия, конечно, обывательски-обиходно вульгаризированы. Но в основе, поскольку «глас народа # глас божий», эти клички, к тому же броса-

емые друг другу и самими оппонентами, правильно отмечают специфические крены обоих учений.

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

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

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

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

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



позиции сценического действия – на сцене.

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

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

Перед рядовым «прозелитом» той или иной системы про-  
цессы творчества такими и предстают, кажутся исчерпанны-  
ми. Но совершенно при этом упускается из виду одно важ-  
нейшее обстоятельство. А именно то, что мастер одной или  
другой школы проделывает полный процесс в обеих фазах.  
(Потому и результат, включающий диалектически обе сторо-  
ны противоречия, стопроцентно благополучен в обоих слу-  
чаях.)

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

[...] В своей эстетике обе системы держат по клоку исти-  
ны.

[...] Возвращаюсь к рассмотрению кажущейся односто-

ронности употребляемых ныне систем.

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

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

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

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

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

[...] Как творческий акт, как творческий процесс, «застольный» метод есть метод односторонний, ущербленный. Какой-то ложный биологизм лежит в прообразе всех выра-

жений, с ним связанных, # всех этих «ношений», «вызреваний», этих «незримых лотосов» произрастания зерна роли внутри себя и т.д.

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

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

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

[...] «Перенос» мизансцены как раз имеет место при «за-стольном» методе.

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

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

[...] Актер получает готовый результат, который ему

предлагается воспроизвести. Но актер не снабжен процессом прихода к этому результату. Он лишен показа или указаний к приходу в этот нужный результат.

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

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

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

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

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

До сих пор дело обстоит благополучно и блестяще: в под-

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

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

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

Воспитание подобной одержимости, воспитание умения видеть все и всяческие явления оформленными в тематиче-

ском единстве нам крайне нужно.

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

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

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

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

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

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

тодологии. И, конечно, общность концепции.

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

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

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

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

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

знаком своей ведущей мысли, своей идеи.

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

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

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

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

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

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

Возгонка всех этих крайне разумных воспитательных методов и средств на степень самодельного может привести совсем не в ту сторону. И из предельного реального владения



собой это может уводить в область оторванных от реальности и жизни бесконтрольно трансовых состояний.

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

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

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

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

Но служить направленческим *credo* они никак не могут.

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

Неисчерпаемый опыт воспитания и отработки частного

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

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

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

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

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

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

# Конец ознакомительного фрагмента.

Текст предоставлен ООО «ЛитРес».

Прочитайте эту книгу целиком, [купив полную легальную версию](#) на ЛитРес.

Безопасно оплатить книгу можно банковской картой Visa, MasterCard, Maestro, со счета мобильного телефона, с платежного терминала, в салоне МТС или Связной, через PayPal, WebMoney, Яндекс.Деньги, QIWI Кошелек, бонусными картами или другим удобным Вам способом.