

**НОВЫЙ  
Журнал**

**194**

**THE NEW  
REVIEW**

**1994**

# НОВЫЙ ЖУРНАЛ THE NEW REVIEW

Условия подписки:

Подписная цена на 1994 год (за 4 книги) для университетов и организаций — \$60.00 (пересылка в США — \$7.00, за границу — \$12.00)

Подписная цена в год за 4 книги для отдельных лиц — \$40.00 (пересылка в США — \$7.00, за границу — \$12.00)

Цена отдельного номера — \$12.50 (пересылка в США — \$1.70, за границу — \$3.00)

Плата от заграничных подписчиков принимается ТОЛЬКО в международных чеках.

**ЗАКАЗЫ АДРЕСОВАТЬ В РЕДАКЦИЮ  
«НОВОГО ЖУРНАЛА»**

**THE NEW REVIEW, 611 BROADWAY, #842  
NEW YORK, N.Y. 10012**

Телефон и факс редакции (212) 353-1478

**Прием по делам редакции и конторы  
— по понедельникам и средам  
от 10 до 12 час. дня.**

# THE NEW REVIEW Новый Журнал

---

*Основатели М. Алданов и М. Цетлин — 1942*

*С 1946 по 1959 редактор М. Карпович*

*С 1959 по 1966 редакция: Р. Гуль, Ю. Денике, Н. Тимашев*

*С 1966 по 1975 редактор Роман Гуль*

*С 1975 по 1976 редакция: Р. Гуль (главный редактор),*

*Г. Андреев, Л. Ржевский*

*1978-1981 редактор Роман Гуль*

*1981-1983 редакция: Роман Гуль (гл. редактор)*

*Е. Магеровский*

*1984-1986 редакция: Роман Гуль (гл. редактор),*

*Ю. Кашкаров, Е. Магеровский*

*1986 Редакционная коллегия*

*1990 главный редактор — Юрий Кашкаров*

пятьдесят третий год издания

*Главный редактор  
Юрий Кашкаров*

*Редакционная коллегия*

*Вадим Крейд*

*Марк Раев*

*Всеволод Сечкарев*

*Игорь Чиннов*

*Зоя Юрьева*

*Секретарь редакции*

*Александр А. Пушкин*

*Обложка работы Мстислава Добужинского*

**THE NEW REVIEW**

**MARCH 1994**

**© 1994 by THE NEW REVIEW**

**Присланные рукописи не возвращаются**

**Просим издательства, редакции газет и журналов СНГ всякий раз ставить нас в известность о намерении перепечатать произведения, когда-либо помещенные на страницах**

**"Нового Журнала"**

*Редакционная коллегия*

NEW REVIEW (ISSN 0029-5337) is published quarterly by New Review Inc., 611 Broadway, #842, New York, N.Y. 10012. Second Class postage paid at New York, N.Y. Publication No. 596680. POSTMASTER: Send address changes to the New Review, 611 Broadway, #842, New York, N.Y. 10012.

---

**Printed in USA by COMPUTOPRINT Corporation**

**35 Harding Avenue, Clifton, NJ 07011-2209**

**1 (201) 772-2166**

**Fax 1 (201) 772-1963**

## СОДЕРЖАНИЕ

<i>А. Кторова</i> — Герой Соединенных Штатов; Американочка Ивановна . . . . .	5
<i>В. Гройсман, М. Георгадзе, Ю. Кунина, Н. Красильников,</i> <i>В. Микушевич</i> — Стихи . . . . .	30
<i>А. Бородыня</i> — Гонщик . . . . .	40
"В Петербурге мы сойдемся снова". Стихи <i>В. Гандельсмана</i> и <i>Г. Марка. Предисловие И. Муравьевой</i> . . . . .	79
<i>И. Муравьева</i> — Комната с видом на прошлое . . . . .	88
<i>В. Розанов</i> — Мимолетное. 1915 год. <i>Публикация А. Н. Николюкина</i> . . . . .	98
<i>С. Голлербах</i> — Заметки художника . . . . .	190
<i>Ю. Линник</i> — Философские искания в прозе Василия Яновского . . . . .	205
<i>А. Суконик</i> — Похороны куклы . . . . .	232

## ВОСПОМИНАНИЯ И ДОКУМЕНТЫ

Письма <i>Георгия Адамовича. Публикация</i> <i>и примечания В. Крейда</i> . . . . .	257
--	-----

## ИСКУССТВО

<i>Н. Тарабукин</i> — Ритм в искусстве. <i>Подготовка</i> <i>текста А. Дунаева</i> . . . . .	320
---	-----

## БИБЛИОГРАФИЯ

<i>О. Ильинский</i> — Воспоминания о Серебряном веке; <i>М. Георгадзе</i> — Anna Akhmatova and her circle. Com- pilation and notes by K. Polivanov; <i>В. Крейд</i> — Берега поэтической диаспоры; <i>С. Голлербах</i> — "Кентавр" Эрнста Неизвестного . . . . .	351
--	-----

# **Николай Тарабукин**

## **РИТМ В ИСКУССТВЕ**

*Подготовка текста А. Г. Дунаева*

Имя искусствоведа Николая Михайловича Тарабукина (1889-1956) известно в настоящее время только специалистам в области советского искусства начала 20-х гг. Из большого числа монографий исследователя издана только одна. Между тем, если бы эти труды были опубликованы в свое время, они могли бы составить целую эпоху в истории искусствознания. Работы Тарабукина не потеряли своего значения до сего времени, что объясняется как философской направленностью исследований и энциклопедической эрудицией ученого, так и неординарностью и свежестью подхода и ясным изложением.

Вопросы художественного мастерства и подробный анализ структуры произведений искусства не суть вопросы "чистой" или "голой" техники. Любой элемент художественной формы одновременно является и выразительным средством идейного содержания произведения. Цвет, композиция, ритм и проч. составляют язык искусства, на котором художник говорит о своем отношении к действительности. Поэтому изучение формы художественного произведения не может быть сведено к описанию только внешних приемов, но становится стилистическим анализом, в процессе которого раскрывается идейное содержание искусства.

Формалистическое искусствознание интересовалось структурой художественного произведения ради самой структуры, уклоняясь в чисто технологический процесс изучения формы. Естест-

венно, что подобная крайность породила в виде антитезы другую крайность: изучение искусства стало ограничиваться описанием сюжетного содержания произведений, игнорируя вопросы своеобразия художественного выражения. И тот, и другой путь в их крайних проявлениях можно считать пройденным, и перед современным искусствознанием стоит задача объединения в одно целое вопросов формы и содержания. Форма, раскрывающая смысл художественного произведения, представляется нам не механическим средством выражения, а органическим языком, обусловленным в своей структуре идейной сущностью искусства.

Именно так понимается здесь проблема композиции и ритма. Композиция картины — не "технология" в узком смысле этого слова, а элемент стиля, следовательно, форма выражения миропонимания художника. Анализ композиционных и ритмических приемов ведет к раскрытию путей, коими художники достигают соответствующего воздействия.

В художественном произведении все части между собою спаяны и взаимообусловлены. Выделить из целого какой-либо отдельный элемент невозможно без нарушения общего впечатления, без разрушения органичности произведения. Изучение ритма менее всего угрожает тому, что можно назвать целостностью художественного памятника. Ритм представляет собою организующий фактор. Ритм не столько один из элементов искусства, сколько некое *начало*, скрепляющее части произведения, цементирующее множественность состава художественной вещи. И меньше всего можно опасаться за механический разрыв произведения, изучая именно ритм, ибо он сам в себе несет идею объединения частей. Понятие ритма по своему логическому составу включает в себя отдельные элементы художественного целого и вне их лишено смысла. Нельзя рассматривать ритм изолированно от композиции, колорита, фактуры, построения пространства, движения и других компонентов произведения. Взаимосвязь ритма со всем целым художественной вещи — есть *condicio sine qua non* исследования.

Ритм, будучи выражением идейного замысла художника, есть функция стиля. Стили же в искусстве изменяются в процессе исторической эволюции культуры. Следовательно, ритм, как один

из компонентов стиля, надлежит рассматривать в историческом аспекте.

Чтобы понять природу ритма, нужно отказаться от всякой субъективности и подойти к этой, одной из самых трудных проблем искусствознания, исторически непредвзято.

Понятие ритма разрабатывалось преимущественно в поэтике. По этому вопросу существует обширная, хотя в значительной мере формалистическая, литература. Можно упомянуть труды Вальцеля на западе и Андрея Белого — у нас, а также целую школу: Жирмунский, Томашевский, Тынянов и др., которые работали над проблемой ритма в поэзии.

О ритме театральных представлений чрезвычайно трудно судить, ибо ритм спектакля исчезает вместе с опущенным занавесом. Как ритмически действовал актер, изображавший на древней оркестре царя Эдипа? У историков театра на этот счет нет достаточного материала и имеются лишь более или менее вероятные догадки.

Иначе дело обстоит в изобразительном искусстве. О ритме, например, античной чернофигурной вазописи, можно говорить наглядно и конкретно по образцам, относящимся к X-VI вв. до нашего летоисчисления.

На первых порах нас интересует ритм как теоретическое понятие. Сначала мы должны отвлечься от конкретных примеров и найти общее определение. Но определение это должно быть реально, подобно тому, как отражают реальность логические категории, без которых невозможна никакая систематизация материала. Без общего определения нельзя разобраться во множестве фактов, которые составляют историю любого вида искусства.

Ритм есть наиболее индивидуальное, что характеризует каждое конкретное произведение искусства. Можно вывести законы композиции эпохи Ренессанса или Барокко, но ритм у каждого представителя живописи Ренессанса более или менее индивидуален.

Как явлению индивидуальному, ритму наиболее трудно дать общее определение. Но трудности только усиливают интерес к проблеме ритма, сложной, спорной и противоречивой.



В живописи все то, что хочет сказать художник, он должен показать. Изобразительные массы, под которыми подразумевается все, что в картине есть предметного: будет ли это человеческая фигура, животное, вещь, растительный мир и проч., чаще всего находятся в движении, иллюзорно переданном живописцем: человек идет, птица летит, деревья склоняются от ветра, облака плывут по небу и т. п. Это иллюзорное движение в картине обладает: 1) скоростью движения (или темпом); 2) направлением движения и 3) характером его, т. е. рисунком или ритмом движения.

Изобразительные массы — суть пространственные компоненты картины; изобразительные силы — временные.

В изобразительном искусстве время требует пространственного выражения и, расчлняя картинную плоскость, рождает ритмико-временную концепцию каждого конкретного произведения.

Если композиция структурно обусловлена идейным содержанием произведения, которое меняется в процессе исторической эволюции культуры, то и ритмы подвержены изменениям и зависят от стилистических смен. Тщетно было бы найти и формулировать "законы" ритмического строения, годные для всех времен и народов. "О закономерностях" можно говорить только в пределах определенного исторического стиля. Можно, например, до некоторой степени обобщить ритмы, свойственные раннему Ренессансу в Италии. Но уже высокий Ренессанс нарушает "правила" кватроченто и устанавливает свои приемы, в свою очередь разрушаемые поздним Ренессансом и Барокко. Та или другая ритмическая структура получает "оправдание" не сама по себе, но в зависимости от того, как она выполняет свои функции, будучи проводником смыслового содержания произведения. Тем не менее, мы допускаем возможность при изучении художественного произведения акцентировать внимание в процессе анализа на отдельных его элементах, при этом все время мысля их как составные части целого.

После этого краткого вступления, мы переходим к определению понятия ритма сначала в обобщенной формулировке, имеющей отношение ко всем видам искусства, а затем к характе-

ристике некоторых специфических признаков природы ритма в отдельных искусствах: поэзии, музыке, живописи, архитектуре и проч.

\* \* \*

“Чувство ритма найдет свое полное развитие и всецело перейдет в плоть и кровь учащегося лишь при том условии, чтобы ритм воспринимался отдельно, как нечто совершенно самостоятельное по отношению к музыке”. Эти слова Далькроза, оправдывая аналитический метод исследования ритма, мы должны принять лишь с большими ограничениями. Мы а priori знаем, что ритм выражает внутренний (идейный и эмоциональный) мир произведения искусства и переплетается со всеми остальными факторами художественной формы, проявляясь в линии, цвете, светотени, композиции и проч. И лишь при изучении художественного произведения внимание исследователя может быть заострено на ритмической стороне искусства. Но природа ритма не самостоятельна. Ритм, возникая в линии, в то же время может быть противопоставлен ей; ритм, живя в композиции, — не тождествен ей. Ритм, как музыкальный фактор — различим от мелодии и такта; как поэтическое начало — отделим от метра. В танце ритм составляет характер движения, не будучи тождественным движению. Симметрия в живописи имеет не большее отношение к ритму, нежели к последнему метр в поэзии и такт в музыке.

Ритм — один из необходимых элементов искусства и вне ритма невозможно мыслить художественную форму. В. Оствальд предлагал классифицировать искусства по ритму. Деонна утверждал, что искусство во все времена развивалось по законам ритма. Д’Уден различал поэзию от прозы по степени их наибольшего ритмического делителя. Движения драматического актера — для него проза, движения балерины — поэзия.

Ритм есть движение.

Движение нельзя мыслить, если не предполагать его отрицания, т. е. неподвижности. Движение и неподвижность — понятия не дискретные, а диалектически сопряженные. Движение противоречиво. Любая точка движения находится и в то же время не находится в одном и том же месте.

Движение проявляется во времени и пространстве. Следовательно, эти две категории соприисущи и понятию ритма. Пространство и время — полярности, переходящие одна в другую.

Движение является процессом перехода времени в пространство и наоборот: пространства во время. Пространство и время не существуют раздельно. Событие свершается во времени, но оно же происходит и в определенной точке пространства. Переместилась точка — изменилось и время.

Движение и одно из его выражений, ритм, немыслимы вне времени и пространства, хотя самое время и пространство мыслимы как "чистые" категории вне зависимости от движения. Не всякое движение ритмично. Ритм — одна из сторон движения. Движение и ритм хотя и сопряженные, но не тождественные понятия. Ритм — свойство движения, его характер, трудно определяемый словами. Ритм принципиально отличен по своей конституции и по своим функциям от простого комплексного порядка. Порядок — это распределение того же самого или различного. "Ритм, — писал Шмарзов, — есть периодическое возвращение одного и того же самого в пределах различного". Шиллер в письме к В. Шлегелю определил ритм, как "устойчивость в переменном".

Было сделано немало попыток дать универсальное определение ритма. "Ритм соответствует нашей природе", — говорил Аристотель. Но Платон суживал понятие ритма, связывая его с ощущением удовольствия и находя, что ритм присущ только человеку.

Перна пытался отыскать ритмическую природу во всех проявлениях жизни и творчества, вскрывая закономерность в чередовании приливов и отливов жизненной энергии.

Ритм противоположен механическому движению, т. е. повторам, которые Бюхер принимал за ритм. Механическое движение может входить в состав художественного произведения, но не составлять его органического свойства. Ритм — рисунок движения, а не его канва, его "душа", а не остов, его органическое живое течение, а не механическая последовательность. Но понятие живого, органического предполагает наличие мертвого,

механического; становление предполагает ставшее. В каждой форме искусства можно отметить наличие механического чередования, в устойчивых пределах которого ритм развертывает свой рисунок.

Таким образом, именно в ритме, применительно к любому роду искусства, мы воспринимаем диалектику устойчивости и изменчивости, неподвижности и движения и в пределах самого движения его механической последовательности и органической жизненности. Эта диалектика заключается в борьбе и сосуществовании противоположностей. В музыке ритму противостоит такт, в поэзии — метр, в живописи, скульптуре, архитектуре — симметрия и масштаб.

Такт противоположен ритму, как механическое органическому (*tactum* от *tangere* — бить). "Такт, — удачно определяет Далькроз, — есть одинаковое в разнообразии, ритм — разнообразие в одинаковости". Механическое движение счислимо во времени и пространстве. В музыке для обозначения такта служат числа ( $2/2$ ,  $2/4$ ,  $3/4$ ), для обозначения темпа — термины (*andante*, *adagio*, *presto*). Для ритма нет определителей. Ритм соприсущ мелодии и сопутствует ее течению, скрепленному тактом. Ритм меняется в пределах остающихся неизменными тактовых единиц, наполняя их разнообразным количественно (число звуков) и качественно (сила и высота звука) материалом. В теории музыки, по определению Римана, ритмика есть "учение о различных длительностях (долготе и краткости) тонов и о производимом этими длительностями художественном действии; поэтому ее следует строго отличать от метрики, объектом которой является различие тонов в смысле тяжести и легкости (силы и слабости)".

В поэзии метр аналогичен такту в музыке. Метр, по определению В. Брюсова, — "сочетание стоп и определенной последовательности". Механическое свойство метра, такта, масштаба (в живописи) — повторность и периодичность. Метр и такт аритмичны, что становится явственным при скандировке стиха, подчеркивании метрической стопы. В "Евгении Онегине" четырехстопный ямб все время "нарушается", переходя в спондей и пиррихий, и этим нарушителем является ритм.

Стопы стиха — это скелет. Ритм — душа телесного

организма стиха, его дыхание, пульс, выражение, характер, прельстительность, особенность. Богатство ритмических конфигураций определяет музыкальную и поэтическую насыщенность стиха.

Метр и такт — движение.

Актер на сцене двигается не механически, а ритмически. Механические движения на сцене исключены, ибо они — вне искусства.

В театре Кабуки в Японии "театральный слуга" подает актеру нужную ему вещь в момент действия (например кинжал). Появление "слуги" не должно замечаться зрителем. Это чисто механическое движение. Другой пример: действующий персонаж убит и падает. Это движение ритмично. Затем актер встает и уходит за сцену. Это движение механично и также не должно замечаться зрителем.

Сценическая походка связана с интерпретацией актером роли и воспринимается как ритмическое движение, т. е. движение выразительное и осмысленное.

В драматических произведениях ритм образуется на основе волевых стремлений. "Ритм драмы есть ритм борьбы", — говорит В. Волькенштейн. Действие в драме разворачивается группами усилий и контр-усилий; поступку противостоит контр-поступок; реплике — контр-реплика; жесту — контр-жест.

В кинематографии ритм фильма создается приемами монтажа и внутрикадровым движением. Б. Балаш относит сюда "сцены рефрена". Монтаж дает возможность выразить ритм не только повторами, но и характером движения.

Ритм не "прикреплен" к метру, такту, масштабу, симметрии. Ритм не "отступления" от метра и не оправданные "нарушения" симметрии, а индивидуальное свойство движения, течение движения, его имманентная форма, обусловленная конкретным содержанием произведения искусства. Метр, такт, масштаб — безличны. Не ритм сбрасывает узду метра, такта, масштаба, а наоборот — метр, такт, симметрия накидывают узду на вольный порыв творчества. Механические движения автоматичны. Ритм можно рассматривать как непрерывное нарушение автоматизма. Как только нарушается автоматизм движения машины, она

выбывает из строя. Напротив, как только устанавливается автоматизм в искусстве — оно умирает. Ритм — стихия. Метр — схема.

В литературе чаще всего встречаются определения ритма, основанные на отрицательном признаке. Ритм рассматривается как "отступление" от метра в поэзии (В. Брюсов) и от строго выдержанных периодов в музыке (Праут). "Под словом ритм, — пишет Праут, — мы подразумеваем тот порядок, согласно которому в музыкальном произведении размещены каденции". Нарушение этого порядка приводит к "видоизменению нормального четырех и восьмитактного ритма". Праут в своем определении исходит из априорного предположения о наличии "правильного ритма", который постоянно нарушается, причем эти нарушения и составляют элемент художественности. Но оказывается, что "равномерного чередования длительностей" реально не существует, так как ритм и состоит в нарушении равномерностей. Определение совершает "порочный круг": ритм определяется как нарушение норм, которые оказываются лишь вымышленными теоретическими схемами. Если музыкальный период или стихотворная фраза пишется сразу, как цельная мысль, то все так называемые "законы" лишь схоластически придумываются, чтобы доказать будто бы их "нарушения". В конкретном же виде ритм сам по себе ничего не нарушает, а обладает всякий раз своеобразной формой реального движения. Исследователю остается изучать самую форму движения, как она есть, не подставляя к своему анализу никаких подпорок в виде абстрактных схем.

Как видно из вышесказанного, определения ритма, как правило, негативны. Мы же вскрываем в понятии ритма его положительные свойства, которые характеризуют это явление по существу, а не как антитезу иным, более простым и общеизвестным данным (такт, метр, симметрия). Усматривая ритм в сменах фаз внешнего и внутреннего движения, в его диалектике, мы видим проявление ритма в нарастаниях и падениях движения, в изменениях душевного возбуждения и депрессии, в сложном рисунке самой пульсации жизненной энергии художественного произведения. В спектакле, где действующим лицом является

живой человек, где течение жизни наглядно зримо, ритм особенно ощутим именно как "дыхание" художественного произведения. Так понимая ритм, мы подчеркиваем его семантическое значение, его смысловую природу, которая есть функция содержания произведения искусства. Внутренняя форма ритма проявляется в изменении психологии действующих лиц спектакля, в коллизиях драмы, в самой канве сюжета, его перипетий и тех "извилих", по которым протекает ход действия. Отбрасывая негативные определения ритма, мы не можем за основу понятия взять метр, такт, симметрию, которые представляют частный случай ритма, а внутри диалектически развивающиеся понятия — и его антитезу.

Мы утверждаем, что метр, такт и математически-правильная симметрия, как нечто, поддающееся числовому измерению и, тем самым, механическое, сковывают своими четкими гранями ритм, закрепощают его, а отнюдь не составляют исходный момент в определении сущности ритма. Уж одно то, что в поэзии ритм мыслим вне метра ("белые стихи") подтверждает нашу мысль.

Если под ритмом понимать форму движения, то в это понятие войдет и такт, как наиболее примитивная форма движения. Сюда войдет и темп, как одно из свойств движения. Мысля ритм в его функциональной роли, необходимо принять во внимание все факторы движения — в музыке, в стихе, в танце, театре, живописи, архитектуре и проч. "Ритм есть реальная произносительная форма стиха", — определяет Томашевский. В каждом стихе, в любой картине, в архитектурной постройке, в театральной постановке — ритм наиболее индивидуальный феномен. Стихи одной метрической схемы могут быть глубоко различны по ритму. Ямбом писали Пушкин, Тютчев, Фет. Это то, что их объединяет. Ритм — это то, что их отличает. Ритм налицо не только в танце, но и в обычной походке, не только в стихе, но и в так называемой художественной прозе. Уже Ломоносов отмечал наличие ритма прозы. Ритм прозы имеет более обширные единицы членений. В романах Бальзака, Флобера, Золя ритм вздымает огромные волны, и мы слышим его дыхание в пределах больших пространств, как дыхание

океана. Тынянов едва ли прав, когда называет ритм прозы "деформацией ритма". Этим устанавливается какая-то "норма" ритма, которая будто бы нарушается, "деформируется". Между тем определение ритма, даваемое нами, как формы движения, указывает на индивидуальность ритмического рисунка в каждом конкретном произведении искусства. Это обстоятельство не противоречит наличию сходных ритмов в пределах того или иного стиля искусства, школы и направления.

В искусствах изобразительных ритм имеет не столько временные, сколько пространственные границы членения. В искусствах пластических, говорит Христиансен, "сила удара превращает порядок сосуществования в последовательность". То, что во временных формах искусства совершается одновременно (аккорд), в искусствах изобразительных располагается в пределах пространства последовательно. Но ощущение ритма в живописи, архитектуре и скульптуре остается временным. Ритм в живописи — суть замещение измерения пространства измерением времени. Изучение ритма временных форм искусства способствует восприятию пространственного ритма. Вальцель утверждает, что учение о ритме стиха облегчает изучение ритма в архитектуре. Гинзбург ритмическую единицу в архитектуре видит в "сменяющихся статических моментах". "Динамика отдельных статических моментов архитектурного памятника есть ритмическое проявление его".

Ритм в живописи находит выражение в цвете, линии, композиции и проч. Симметрия с ее центральной вертикальной или горизонтальной прямой, членящей композицию на правую и левую стороны, знаменует синтез парного и является наипростейшей ритмической фигурой, форма движения которой исчерпывается мотивом повтора или чередованием, что чаще всего наблюдается в орнаменте. Если композиционные приемы были бы основаны только на симметрии, то мы ощущали бы крайнюю скудость формообразований. Аромат художественного мы вдыхаем, когда форму оживляет ритмическая игра.

Механическое движение прямолинейно. Ритм — криволинейно.

В процессе творчества ритм является формообразующим



фактором произведения. Ритм — феномен художественной формы в гетевском понимании термина. Через посредство ритма определяется историческая судьба произведения искусства. Не только назначение, но и функция произведения искусства — величина исторически, социально и эстетически переменная. Произведение искусства выбывает из общественного бытия если содержание теряет общественную ценность, а его ритм перестает волноваться в унисон с воспринимающей средой. Обретение новых ритмов в искусстве прошлого означает возрождение старинных произведений в глазах новых поколений. В этих произведениях вновь открывается содержание, отвечающее новым общественным вопросам (возрождение античности в эпоху Ренессанса).

Ритм, как одно из выражений движения, немислим вне времени и пространства. Во всех формах искусства, как "пространственных", так и "временных", ритм присутствует и той, и другой своей стороной. Поэтому деление искусств на пространственные и временные лишь условно и относительно. Но в музыке нельзя отрицать пространства, и как исполнитель музыкального произведения организует звуки в пространстве, так и в живописи, скульптуре и архитектуре в наличии имеется время. Оно дано не реально (фактически), как в музыке, а мнимо (иллюзорно).

В каждом из элементов художественной формы неизменно присутствует временной и пространственный момент. Даже масштаб в живописи, который функционально подобен метру в поэзии и такту в музыке, не является только пространственной категорией. Масштаб создает пространственное движение в иллюзорно построенной живописной картине. Он показывает удаление предметов от зрителя в глубину пространства. В перспективной живописи пространство "убегает" от нас. Жест его концентричен. В "обратной перспективе" средневекового или дальневосточного искусства пространство разворачивается изнутри картины, "наступает" на зрителя, не пускает в свои недра, обладая эксцентрическим жестом.

Ритм в произведении искусства то же, что серебро в чугуне колокола, придающее звуку музыкальность и бархатистость. Без

серебряной амальгамы искусство становится прозаичным. Ритм есть музыкальное — в музыке, поэтичное — в поэзии, живописное — в живописи. Не случайно Леонардо называл живопись "немой поэзией".

Механическое движение имеет два измерения: направление и темп. Содержание художественного произведения, как его развивающаяся тема, привносит в движение характер, т. е. ритм, основанный на чередовании различных элементов художественного произведения, а не только на повторах, т. е. возвратах однородных элементов. Повторность — клеточка метра, масштаба, такта. Из клеточек чередований, которые слагаются из неоднородных элементов, образуется ткань ритма, его рисунок, внутренний пульс, внешне выраженный. Повторность присутствует в ритме. Но если ритм зиждется только на повторах, то он совпадает с метром и тактом. Ритм выходит за пределы повторности, представляя более сложное смысловое явление.

Подводя итог целому ряду определителей ритма, мы можем формулировать понятие таким образом: ритм есть индивидуальная форма выразительного движения, имеющего внутренний пульс и внешнюю экспрессию. Коротко — ритм есть рисунок движения. Ритм — самая тонкая, артистическая сторона в искусстве. Если такт, метр и симметрия — конструктивное начало в искусстве, то ритм — иррегулярное. Такт, метр, масштаб, симметрия — это основа, в пределах которой волнуется ритм. Ритм — стихия, скованная границами такта, метра, симметрии.

Ритм обладает кинетикой (временная концепция), рисунком (пространственная концепция) и фактурой (почерком, напряженностью, динамической экспрессией). Фактура — один из моментов атрибуции. Только фактура, в конечном счете, отличает подлинную живописную картину от копии. По фактуре суд определяет подделку подписи. Ритму присуща фактура. Определяя ритм, как форму движения, мы не становимся на формалистическую позицию. Механическое движение может быть "холостым" движением: работа машины без приводного ремня. Ритм, будучи в искусстве движением осмысленным, целеустремленным, исполненным "содержания", не может быть "холостым" движением. Ибо форма движения в искусстве не есть "голое",

лишенное цели и смысла *perpetuum mobile*. В самом понятии такой "формы" заключен некий замысел, ибо действие, лишенное целесообразности, не может привести к какой-бы то ни было выразительной форме. В нашем представлении форма в искусстве есть внешнее выражение внутренне оправданного идейного замысла. При этом форма есть функция содержания, из чего логически вытекает, что содержание первее формы и определяет самую формальную структуру произведения в целом и в отдельных ее моментах, следовательно, и в ритме.

Ритм, как понятие смысловое, связан с художественным образом и является одним из факторов семантической выразительности, будучи элементом стиля. История ритма — одна из страниц эволюции стилей в искусстве. Жизнь художественного образа — это его внутренний ритм.

Внутренняя и внешняя форма ритма — понятие не новое в эстетике. О внутренней и внешней форме в поэтике говорил Потебня. Федерико Цуккарро в своем трактате о живописи писал о "внутреннем рисунке", понимая под ним "представление и идею, составляемую всяким для познания и действия". "Если рисунок не есть ни материя, ни тело, ни субстанция, но прежде всего форма, то внутренний рисунок является идеей и формой в интеллекте". Мы бы сказали, что выражением развития этого внутреннего рисунка и служит ритм. В театре понятием внутренней и внешней формы пользовался Станиславский. Он писал: "На сцене надо действовать внутренне и внешне". "Актер должен внутренне переживать роль, но и внешне воплощать пережитое". Внутреннее, по Станиславскому, определяет внешнее. "Мы думаем прежде всего о внутренней стороне роли, т. е. о ее психической жизни". Развитие "сквозного действия" в его индивидуальном характере это и есть "кривая ритма" роли. Кривая ритма роли — это ее стержень и, одновременно, органический пульс. Ритм — камертон к образу.

Жизнь художественного образа — это его внутренний ритм.

Зритель, замороженный произведением искусства, познает внутренний смысл его через восприятие его ритма. "Телесный ритм, — писал Лукиан в "Диалоге о танце", — должен подчинять души как исполнителей, так и зрителей".

Древняя орхестрика соединяла воедино музыку, танец, пение. "Современная танцовщица, — говорит Далькроз, — ничего не знает о ритме тела, о музыкальном ритме. Она озабочена передачей такта, а не ритма, заключенного внутри такта". "Движение материи, логически распределенной во времени и пространстве" по Далькрозу и составляет ритм. Все стороны искусства получают свое воплощение в той или иной материальной форме, например, в линии, цвете, в пластических объемах и проч. И только ритм не имеет для своего выявления каких-либо определенных материальных средств. Ригль говорит о цветном ритме, о ритме светотени, о линейном ритме и проч., в значительной мере абстрагируя понятие ритма от идейного замысла художника. Формальным остается представление о ритме у Шмарзова, когда он рассматривает ритм рядорасположенных и сгруппированных моментов, ритмическую динамику, ритм плоскостный и глубинный, линейный, полусветовой. Кандинский, предельно абстрагируя понятие ритма от какого-либо содержания и даже предметности, рассматривает точку и линию на плоскости в самых разнообразных, чисто формальных соотношениях, занимаясь анализом ритма, хотя этот термин отсутствует на страницах его книги. Это объясняется тем, что Кандинского — формалиста и экспрессиониста — интересует не столько динамическая, сколько статуарная, структурная сторона композиции, материально выраженная в точке, пятне и линии.

Ритм, рождаясь из содержания, выражается в каждом конкретном произведении в результате определенной комбинации материально-реальных элементов художественной формы. В разных видах искусства эти элементы различны. И в разных стилях различна система связи этих элементов. В процессе их соотношения появляется то новое, динамически экспрессивное начало, которое мы зовем ритмом и которое не есть ни линия, ни цвет, ни объем, ни пространство, ни движение, взятые сами по себе, а тот пульс, который не принадлежит ни одному из названных элементов в частности, но присущ им всем вместе как их единая, развивающаяся семантика. В ряде слов поэтической речи вдруг заискрится и начнет пульсировать особый ток движения. Его нельзя отнести ни к метрическому строению

стиха, ни к эвфонии, ни к рифме. Он принадлежит всем элементам вместе и является как бы вплетенным между ними. У танцовщицы этот пульс движения выражается не в темпах, не в отдельных па или их сумме, не в элеации и пр., а где-то неуловимо и вместе с тем реальноощутимо во всей совокупности движения, в рисунке потока жестов. В архитектуре ритм пульсирует в колонном портике, в распределении оконных и порталных проемов, в сочетании горизонталей и вертикалей, и проч. Этот особый ток движения ощутим только в целом художественной формы как трепет и биение пульса идейного содержания, воплощенного в материально-вещественной художественной форме, как проявление жизни художественного образа со взлетами и падениями, ускорениями и замедлениями, рефренами и каденциями. Этот ток проявляется на основе имеющихся элементов, не увеличивая их сумму, как новое слагаемое, а возникая в процессе создания художественной формы энвергентно, подобно химической реакции, когда из двух, находящихся в наличии элементов, рождается новый.

В живописи ритм создается не цветом или линией, а волнением, выраженным сочетанием красок и линий, которое вместе с светотеневыми факторами формирует пространство, определяет время, изображает движение, тклет канву сюжета, раскрывает содержание художественного образа.

Ритм — начало организующее по преимуществу. Теснейшим образом ритм связан с композицией. Композиция и ритм — близнецы. В пространственных искусствах, где мы наглядно видим три координаты измерения пространства (высоту, широту и глубину), ритм подобен четвертой координате (время), которая в математике Лобачевского и Минковского является определителем наряду с тремя координатами Эвклидовой геометрии.

“Под движением в живописи, — как заметил Вельфлин, — не следует подразумевать передвижения с места на место”. В портретах стариков и старух Рембрандта, где разворачивается, словно свиток, биография изображенных, нельзя отрицать движения, хотя внешне фигуры даны неподвижно. Именно здесь с наибольшей полнотой обнаруживается, что ритм — это движение в развитии темы. Структурно то, что дает в портретах

Рембрандт, в театре может быть приравнено к паузе — одному из труднейших моментов сценического действия. Ленский говорил, что актер познается по паузе. Б. Виппер отмечает, что в эгейском искусстве пространство воспринимается мускульным поворотом глаза, представляя пространство не как глубину, а как движение (динамическое пространство). В некоторых случаях движение в скульптуре как бы вовлекает в свою орбиту и зрителя. Он не только созерцает кинетический жест, но ожидает разрешения напряженного состояния. Имея в виду это ощущение, кн. С. Волконский заметил о "Дискоболе" Мирона: "наше желание движет мрамором".

Воспринимая линию в изобразительном искусстве, мы всегда чувствуем ее в движении. Кривая, определяющая движение точки, может быть названа "кривою жизни материальной точки". Линия живет не только в своем абрисе, но, поскольку в ней есть смысл, ей присущ и темперамент, выраженный в почерке. Линии Рафаэля, Рубенса, Ван Гога раскрывают в своей фактуре характер этих столь различных художников. Глубину, как далекое пространство, мы воспринимаем и как долгое время. Марины Клода Лорена обладают обширным диапазоном времени, а *intérieur*'ы у Терборха — малым, как бы сконденсированным.

Прямая линия, как кратчайшее расстояние между двумя точками и как математическое понятие — абстрактна. Она может быть проведена только на плоскости. В сферической геометрии Римана она приобретает кривизну. Конкретная линия в жизни и искусстве почти всегда кривая. Хогарт в своем "Трактате о красоте" только в кривой видел гармоническую форму.

Ритм, в противоположность абстрактности метра и такта, — конкретен. Понятие "кривой ритма" может быть приложено и к жизни художественного образа. Для ее выражения в теории искусства нет средств. Если применить понятие ритмической "кривой" к трактовке и изучению роли, к созданию сценического образа, то ритмическая кривая могла бы помочь актеру понять, в каких "зигзагах" ритмического рисунка должно выразиться его "сквозное действие", какой рисунок с наибольшей полнотой способен воплотить развитие темы образа.

Из опыта мы знаем, что существуют ритмичные и нерит-

мичные актеры, музыкальные и прозаичные спектакли, механические, хотя и технически выверенные танцы, лишенные поэтического аромата. В одном случае налицо дыхание жизни, т. е. ритм. В другом случае — механика *Nomina sunt odiosa*.

Интересно отметить, что изобретенная С. Лисициан запись движения (кинетография), как чисто механический способ, фиксируя направление, темп и рисунок движения, не оставляет места для отметки ритма движения, т. е. характера движения, что в танце составляет наиболее тонкую его сторону.

Ритм — неповторимое волнение в искусстве. Актер на сцене, музыкант-исполнитель, танцовщица создают ритмическую пульсацию всякий раз заново. Они соблюдают при повторных исполнениях немеченную схему ритма, но подлинное его дыхание творится в момент действия. Хотя ритм — наиболее "свободная стихия" в искусстве, одновременно она представляет собою в высшей степени стройное явление. Ритм есть стройная нестройность в искусстве. Подлинной стихией ритма владеет только большой артист, будет ли это актер сцены, живописец, поэт, музыкант, архитектор.

Будучи связан со всеми элементами художественной формы, ритм, в свою очередь, обладает компонентами, которые можно счесть за основные координаты измерения ритма: временные, пространственные, слуховые, зрительные.

Классификация ритма неизбежно схематична и абстрактна. Она лишь отмечает и подчеркивает типичное, не учитывая индивидуального, т. е. как раз того, что составляет существо природы ритма и его очарование. Можно, например, расчленить ритм на: прямолинейный и криволинейный. Примером первого является архитектура стиля ампир; примером второго — архитектура барокко. Течение ритма возможно непрерывное и скачкообразное (Моцарт и Шостакович). Связь ритмических рядов бывает одноплановая и контрапунктическая (равенские мозаики VI в. и многофигурные композиции Иорданса). Наконец, ритм, выражающий всякий раз содержание художественного произведения, может быть охарактеризован как эпический, драматический и лирический. Ритм связан и с иконографической стороной произведения. В пейзажной живописи, портретной, жанровой,

в натюрмортах существуют свои ритмические особенности. Но все же не они интересны для определения художественных достоинств картины. Только индивидуальные качества определенного пейзажа Рубенса, например, "Сенокос", где пространство певуче, раздольно и широко, выделяют его от взволнованной, нервной, порывистой, пространственной стихии Ван Гога ("Сноп"). Лирический натюрморт Хеда столь противоположен восторженным симфониям "снеди" Снейдерса, что объединить их в одну ритмическую категорию лишь на том основании, что и та, и другая картина изображают "мертвую натуру", было бы совершенно необоснованно. Поэтому мы предпочитаем классифицировать ритм по стилям, ибо характер волнения в натюрмортах Снейдерса ближе к евангельским картинам Рубенса, нежели эти последние к произведениям итальянских мастеров кватроченто, интерпретирующих те же события.

Ритм продиктован эпохой. Если так подойти к ритму, то проблема ритма как в теории, так и в истории искусства сольется воедино. Пульс искусства различных исторических периодов всякий раз своеобразен. То он величав, медлителен, эпичен, как это наблюдается в искусстве архаических эпох и, в частности, в раннем европейском средневековье; то он бьется в гневном порыве, словно морской прибой, как это свойственно периоду барокко; то он легко и равномерно течет, словно спокойная и широкая река, чем характеризуются ритмы в классические эпохи. В пределах одного и того же исторического стиля можно рассматривать ритмы отдельных школ: римской, флорентийской, венецианской, падуанской в Ренессансе. А в пределах венецианской школы ритмы Джорджоне, Тициана и Тинторетто. У последователей Леонардо да Винчи: Франческо Мельци, Бернардино Луини, Содома — ритмы индивидуальны. В свою очередь, у отдельного художника, например, Тициана, меняются ритмы по мере эволюции его творчества от раннего периода к позднему. Но только вникая в ритм конкретного произведения, скажем, в мюнхенскую картину Тициана "Венчание терновым венцом", можно в полной мере ощутить все особенности ритмической структуры.

В Аполлоне Тенейском воплощен героический образ. Компо-



зиция тела симметрична. Фигура полна напряжения, воли, твердости. Направление движения — прямолинейно. В противоположность Тенейскому — Аполлон Бельведерский Леохара идет легкой, скользящей походкой. Его движения быстрые, эластичные, в какой-то мере вкрадчивые, лишены прямолинейности. Здесь ритм волнуется как стихия лирико-драматическая.

Естественно, что эти свойства ритма наблюдаются и в истории театра. Содержание и формы ритма в античном театре, в средневековых мистериях, в игре актеров *commedia dell'arte*, в трагедиях Корнеля, в реалистических драмах Островского и т. д. крайне различны и в каждом отдельном случае отражают историческую эпоху, социальный уклад, быт и нравы сословий и классов, иначе говоря, проблема ритма в истории театра представляет собою одну из сторон, в коей раскрывается исторически и социально обусловленное идейное содержание искусства.

Существует ритм пространства. Пространство волнуется в картине и на сцене. Оно действует на нас впечатляюще самим построением образа пространства. Если есть образ пространства, значит налицо — движение пространства, следовательно, и ритм пространства.

В картине Рубенса "Радуга" изображен пасторальный мотив, воспринимающийся как широкая, раздольная песня. Пространство построено по "песенному" ладу, и в его структуре ощущается определенный ритм. Не случайно, что просторы украинских степей, показанные в кинофильме Довженко "Земля", сопровождаются хоровой песней.

В пейзаже Ван Гога пространство волнуется нервными судорогами, оно тревожно, динамично. Ритм этого пространства скачкообразен (стаккато).

У Ван Гога в почерке штриха запечатлен ритм движения, тот творческий пульс, которым был отмечен момент созидания художественного произведения.

Следя за штрихом художника, мы восстанавливаем творческий процесс мастера, который получил свое отражение в фактуре. Уверенный, твердый, волевой штрих Рубенса, прекрасно характеризующий его натуру, противоположен "неврастеническому" штриху Ван Гога.

Приведенные примеры еще раз показывают, что ритм непостижим как формальная категория и что только исходя из содержания и воспринимая его в единстве элементов формы, можно понять и оценить в конкретном художественном произведении присущий ему ритм.

В истории театра наблюдается постепенное усиление пульсации внутреннего ритма, если вести линию от *commedia dell'arte* к Гаррику, Дузе, Сальвини, Моисси. В русском театре тот же путь: от классицистических канонов внешней выразительности (Дмитревский, Каратыгин) к психологическому образу, создаваемому Щепкиным, Мочаловым, Станиславским.

В архитектуре ритм включает зрителя в свою орбиту и заставляет воочию двигаться и волноваться созвучно созданному зодчим пространству. Стоит только из собора св. Петра в Риме перейти в церковь св. Андрея, построенную Бернини, чтобы ощутить совершенно противоположную стихию ритма. Между тем вопросы архитектоники сцены и ощущение архитектурного пространства на театральных подмостках очень часто игнорируются режиссерами и актерами.

Среди театральных работников распространен предрассудок, что живопись органичнее и ближе театру, нежели архитектура. Оформителями сцены являются почти исключительно живописцы, а не архитекторы. Да и сами режиссеры, сплошь и рядом хорошо знающие живопись и ее историю, чужды интереса к архитектуре и понимания ее пространственного языка.

На самом же деле сценическая площадка требует архитектурного оформления не в меньшей степени, чем живописного хотя бы по одному тому, что она представляет реальное трехмерное пространство, а не плоскость, с которой имеет дело живопись. В работах некоторых режиссеров наблюдалась тенденция к архитектурному оформлению сцены. В большинстве же случаев сцена, даже будучи заставлена объемными предметами (мебель и проч.), как правило, решается живописно-изобразительно, подобно картине. Коровин, Головин, Добужинский и многие другие писали эскизы для сцены как настоящие станковые картины и не пытались создавать макеты. "Живописное" оформление сцены вне архитектурного ее построения, скорее,

связывает актера в его движениях, приглушает ритмические начала роли, нежели способствует развертыванию ритма. Обращает на себя внимание, что в балете, где ритмическое движение составляет сущность данного рода искусства, сценическая площадка остается пустой, т. е. "чистым" пространством, не загроможденным бутафорскими, т. е. живописно воспринимаемыми предметами.

Архитектурное пространство властно подчиняет движение человека определенному ритму. Кому довелось бывать во дворцах, построенных Растрелли, Камероном, Кваренги, или в особняках Бове, Жиллярди, тот знает, как изменяются ритмы движения при переходе из растреллиевского "Тронного зала" в камеронову "Табакерку", или из вестибюля Кваренги в кабинет Бове.

Для актера ощущение архитектурного пространства должно быть ведомо и отчетливо сознаваемо. И если ритмы мизансцены совпадают с ритмами архитектуры, то зрелище приобретает органический характер. Напротив, объемное и движущееся тело актера неизбежно противопоставляется статичным, на плоскостях написанным декорациям. Архитектурное пространство обладает реальной динамикой, и актер, вступая в него, телесно-функционально ощущает его ритм. В живописи ритм иллюзорен и лишь созерцается, являясь раз навсегда фиксированным. Архитектурный ритм, подчиняя себе актера, толкает его к движению, т. е. акцентирует основную интенцию актера, которая сводится к действию. Ритм, живописно-изображенный на плоскости, ставит актера в положение созерцателя, т. е. в какой-то мере тормозит его действенные, волевые импульсы.

В живописи ритм воспринимается глазом. В архитектуре он ощущается моторно. В музыке — сопереживается, проникая в самое существо слушателей. В театре ритм и созерцается, и сопереживается, что определяет своеобразную синтетическую форму театрального ритма. Захватывая своей динамической стихией театрального зрителя, ритм проникает как бы в поры его существа, как и в музыке. Но одновременно в театре ритм виден, хотя не в иллюзорно-созданном пространстве, как в живописи, а в реальной пространственной среде, как в архитектуре.

В искусствах временных — музыка, танец, театр — ритм

рождается в процессе исполнения произведения. В искусствах пространственных ритм фиксирован. В момент восприятия художественной формы зрителем ритм как бы вновь восстанавливается. В изобразительном искусстве доступны нашему непосредственному восприятию ритмы художников палеолита, древнего Египта и пр. А вот то, как ритмически исполняла египетская танцовщица священный танец альмеи, мы не знаем и никогда не будем знать. Ритм сценического представления исчезает, как дым, вместе с окончанием спектакля.

Для того, чтобы воочию увидеть и понять ритм в произведении живописи, мы в качестве дополнения к этой статье прилагаем анализ картины Сурикова "Утро стрелецкой казни" как образец реалистического строя в живописи.

#### *"УТРО СТРЕЛЕЦКОЙ КАЗНИ" СУРИКОВА*

"Я в Петербурге еще решил "Стрельцов" писать, — вспоминал Суриков перед М. Волошиным, — задумал я их еще, когда в Петербург из Сибири ехал. Тогда еще красоту Москвы увидел". Первый набросок к картине относится к 1870 г., закончено произведение было в 1881 г.

Историческое событие, послужившее темой для полотна "Утро стрелецкой казни", произошло в 1698 г. Петр был за границей. Приверженцы царевны Софьи, противники нововведений молодого царя, подняли бунт. Разбил стрельцов боярин Шеин. Зачинщики были казнены. Но срочно вернувшийся Петр вновь учинил следствие и казнил еще тысячу бунтовщиков.

"Утро стрелецкой казни" явилось первым большим полотном, написанным художником на тему из русской истории. Метод работы над ним определил весь дальнейший путь великого исторического живописца. Подробно изучая исторические аксесуары, пристально всматриваясь в детали обстановки, одежды, оружия и т. п., Суриков самым главным для исторической картины признавал "угадывание" прошлого, то историческое чутье, изумительным даром которого был наделен сам художник. "В исторической картине ведь и не нужно, чтобы было совсем так, а чтобы возможность была, чтобы похоже было. Суть-то истори-

ческой картины — угадывание. Если только сам дух времени соблюден, в деталях можно какие угодно ошибки делать. А когда все точка в точку — противно даже”. “А я ведь летописи и не читал, — замечает он по поводу картины “Покорение Сибири”. — А когда я, потом уж, Кунгурскую летопись начал читать — вижу: совсем, как у меня. Совсем похоже”.

Много раз художник делал отступления от подлинных исторических документов во имя жизненной правды, во имя воспроизведения духа времени, изображая события так, как будто они совершаются на глазах у зрителей.

Суриков обладал даром визионизма. “Когда я “Стрельцов” писал, ужаснейшие сны видел: каждую ночь во сне казни видел. Кровью кругом пахнет. Боялся я ночей”. И этот дар визионизма толкнул художника на очень убедительную для его творческого метода деталь — он изобразил себя стоящим подле Лобного места на Красной площади в то памятное утро, когда на виселицу приводили один за другим стрельцов. Он стоял тут же среди прочего русского люда и видел все своими глазами. Он не летописец-историк, а рассказчик-очевидец. Это придает его картинам необычную убедительность и жизненную правду. Но рассказ художника — не протокол действительности, а торжественная эпическая поэма, подобная “сказам” древних сказителей. События представлены им не только в их внешнем облики, но как глубокие человеческие трагедии. Суриков — психолог. А поэтому и прекрасный портретист. Каждая его картина — собрание жизненно-убедительных портретов. Не случайно, что портрет “Иннокентия Х”, писанный Веласкесом, он поставил выше всех произведений европейской живописи. Он и сам, если бы историческая картина не поглотила целиком его творческие силы, был бы русским Веласкесом. Но он не только портретист отдельных личностей. Он портретист и психолог народной толпы. Народ — вот подлинный герой его исторической эпопеи в “Стрельцах”, в “Морозовой”, в “Покорении Сибири”, в “Суворове”, в “Разине”.

Стоя на Красной площади в туманное утро 1698 г., художник-прозорливец наблюдал не только внешнюю картину казни, но и сам переживал вместе с обреченными на смерть “тор-

жественность последних минут". "Посмотришь на картину, — говорил он, — слава Богу, никакого этого ужаса в ней нет. Все была у меня мысль, чтобы зрителя не потревожить. Чтобы спокойствие во всем было. Все боялся — не пробужу ли в зрителе неприятного чувства. У меня в картине крови не изображено и казнь еще не начиналась. А я ведь все это — и кровь, и казнь в себе переживал. "Утро стрелецких казней" хорошо их кто-то назвал. Торжественность последних минут мне хотелось передать, а совсем не казнь". И когда Репин советовал Сурикову повесить на виселице одну-две фигуры (как он сделал сам в картине "Царевна Софья"), художник отверг это с негодованием.

Суриковские трагедии не только эпичны по стилю, но героичны и оптимистичны по содержанию. В них налицо, как и в античных трагедиях, катарсис, примиряющий зрителя и очищающий героев. "Посмотришь на картину, слава Богу, никакого этого ужаса в ней нет". "Чтобы зрителя не потревожить" — вот какая мысль руководила художником. Героем суриковского эпоса была не только народная толпа, пришедшая на Красную площадь посмотреть на казнь, или высыпавшая на московскую улицу, когда везли Морозову на допрос. Героем всего творчества Сурикова был русский народ в проявлении его исконной духовной стихии, чьи черты сказываются в исторические моменты: будет ли то бунт стрельцов или восстание Разина, поход Ермака или Суворова, драма Морозовой или Меншикова. Суриков может быть назван в полном смысле народным художником не только потому, что народ является в его картинах главным действующим лицом, но прежде всего потому, что русский народ через произведения Сурикова выражает свою духовную сущность.

Отдельные личности у Сурикова — суть герои, вознесенные на гребень волны исторических событий самим же народом. Таков Ермак, Разин, Морозова, Суворов. Композиционно они показаны так, что сливаются с толпой и иногда с трудом в ней различимы (Ермак). В этом сказалось философское воззрение художника на роль личности в истории.

В "Стрелецкой казни" Суриков обнаруживает противостояние личности и массы. Картина разделена на две неравные части: в левой — большей, волнуется, трагически переживая

происходящее, народ, в правой, меньшей, Петр, окруженный приближенными, стоит, словно изваяние, со страшным лицом ("Лик его ужасен!") и гневно взирает перед собою.

Если графически вычертить композиционную структуру картины, то в ее левой части получим сложную сеть переплетающихся кривых линий. Эта линейная схема будет наглядно олицетворять в ритме линий сложную гамму переживаний, составляющих содержание глухо гудящей толпы, подобно "шуму вод многих", по выражению самого живописца. Всмотревшись ближе в толпу, мы увидим в ней разнообразие чувств и мыслей, порожденных событием. Здесь и убитые горем матери, безмолвствующие и согбенные две старухи переднего плана картины. Лица одной мы не видим, оно закрыто руками. Лицо другой, что упала на колени подле телеги, столь значительно, что невольно вызывает в памяти рембрандтовских старух. Далее мы видим отчаявшихся жен, со скорбными лицами, со слезами на глазах, с жестами, раскрывающими нестерпимую муку и сознание своей беспомощности. Это образы тех русских женщин, литературную параллель которых можно усмотреть в некрасовской поэзии. "Женские лица русские я очень люблю, непорочные, ничем нетронутые", — говорил художник. В мужских лицах "удаль мне нравилась". "Утро стрелецкой казни" сочетает удаль, волю, силу мужского лица, и прелесть, красоту страдания, преданность русской женщины. В глубине картинного пространства колышется целое море мужских фигур с лицами суровыми, сосредоточенными, сопереживающими происходящее, а также просто любопытными и даже насмешливыми, иронизирующими. Здесь художник показал всю сложную гамму психологических реакций на происходящее — от глубокого сочувствия и солидарности до злобы и издевки.

Если толпу рассматривать из глубины к переднему плану, то можно отметить, как ирония и насмешка, сквозящая на лицах в дальних рядах, постепенно сменяется сосредоточенным любопытством, переходящим в напряженное внимание ближе стоящих, и сочувствие, сострадание, горе, слезы, отчаяние находящихся на первом плане.

На фоне этого "шума вод многих", как отдельные сольнные

инструменты, выделяются фигуры обреченных стрельцов. Их расстановка в картине такова, что дает последовательную линию развития сюжета. Переходя от фигуры к фигуре слева направо, замечаем, как разворачивается событие, как последовательно звено за звеном идет приготовление к казни.

Крайняя слева фигура стрельца показана со спины. Телега только что подъехала и остановилась. В ней полулежа сидит стрелец. Он связан по рукам и ногам. С усилием он пытается привстать.

В образе второго от левого края стрельца показан следующий этап в развитии сюжета. В руку стрельца дают зажженную свечу. Он ее держит прямо, крепко стиснув. Женщина, находясь сзади него, смотрит на веревку, которой спутаны его руки выше локтя. У этого стрельца в белой рубаше, красной бархатной шапке, отороченной коричневым мехом, энергичный профиль, рыжая клином борода, пылающий ненавистью взор, устремленный на царя. Во всей его скованной фигуре подчеркнута непокорность. Он — фанатик и бунтарь. Это — самая колоритная и выразительная фигура среди осужденных. Петр через головы ближе стоящих смотрит уничтожающим взором на бунтовщика. Их взгляды — врагов — встретились. Здесь кульминационный пункт трагедии. Воля непокорных не сломлена. Перед угрозой смерти они проявляют мужество и бесстрашие. Сам Петр, по словам одного иностранца, "горько жаловался на упрямство и упорство виновных".

Третья фигура стрельца представляет следующий кадр в развитии сюжета. Стрельца освободили от оков. Жена со скорбным лицом хочет снять с плеч осужденного красный, с серебряными позументами, камзол. Стрелец с большой черной бородой и спутанными на голове длинными волосами отвернулся от Петра и от жены, глаза его скошены. Взор опущен вниз. Взрыв ненависти, столь ярко выраженный в образе рыжего стрельца, здесь в лице этого черного бородатого человека, сменился состоянием внутренней сосредоточенности. Минуты бегут. Момент смерти приближается. Человек, когда в последнее мгновение остается с самим собой, хочет заглянуть в свою душу. Ритмически жест эксцентрический (рыжий стрелец) усту-



пает место жесту концентрическому (черный стрелец).

Следующий момент представлен в четвертой по счету от левого края фигуре седого стрельца, который, как бы выйдя из сосредоточенности и замкнутости, выраженной в предшествующем образе стрельца, вновь обращается к миру с последними словами, направленными, видимо, к дочери, чье горе предельно, и она, не в силах сдержать рыдания, опустила голову и закрыла лицо руками.

Простившись с близкими, человек, обреченный на казнь, хочет обратиться по обычаю с поклоном к народу. Он встает (как это показано в следующей, пятой, фигуре) на телегу и склоняет голову в сторону народа. Свеча дрожит в его руке. Он едва удерживает ее. Она склонилась в сторону, как и вся его фигура.

Шестой кадр рассказывает, как стража обступает телегу, отстраняя от нее родных и близких и помогает сойти осужденному. Вот он (шестой стрелец) ступил на землю в последний раз. От нахлынувших на него чувств зашаталось его крепкое тело. Свеча выпала из рук. Потухла и дымится. Жизнь догорела. Стража с обнаженными шашками подхватывает его под руки и ведет к виселице. Сзади него раздается отчаянный крик жены. Схватившись за голову, она делает несколько шагов по направлению к Петру. В ней борются два чувства: отчаяние и гордость. А что если упасть перед великим мира сего и попросить пощады? Нет, нет: безнадежно и унизительно. Один из иностранцев из группы, окружающей Петра, сосредоточенно, но бесстрастно наблюдает за ней. Фигура в белой рубаше, подерживаемая стражей, медленно удаляется к виселице.

В шести фигурах стрельцов путем композиционных приемов показаны последовательные стадии развития сюжета. Одновременно зритель наблюдает ритмический рисунок душевных волнений, выраженный в сменах возбуждения и депрессии. Если подобный эпизод был бы разыгран на подмостках театральной сцены или на экране кинематографа, то один и тот же персонаж, переходя от мизансцены к мизансцене, обнаружил бы в своей игре последовательные во времени волны душевных движений в жестах, мимике и в ситуациях по отношению к другим своим

партнерам по сцене.

В изобразительной картине зрелищный момент, составляющий ход события, разлагается на стадии, приурочиваясь к ряду отдельных персонажей, следя за которыми зритель видит как бы воочию совершающееся действие. В этих специфических условиях, продиктованных особенностью языка изобразительного искусства, где подлинное реальное движение отсутствует и замещено лишь иллюзией движения, композиция картины как в целом, так и в отдельных мизансценах, приобретает необычайно наглядную форму выражения. Самый ритм — эта текучая, изменчивая и тем самым с трудом уловимая стихия в искусствах временных форм, становится в живописи раз навсегда фиксированным и в силу этого поддающимся изучению с большей наглядностью, чем в каком-либо другом искусстве.

В противовес сложности и разнообразию композиционных и ритмических форм, которые мы наблюдали в левой (большей) части картины, в правой (меньшей) стороне царит определенность и единство. Петр застыл на белом коне, как статуя. За ним стройные ряды войска стоят шеренгой вдоль Кремлевской стены. Ближе к переднему плану — группа придворных и представители дипломатического корпуса. Кривая линия, определявшая композиционный рисунок левой части, здесь сменилась на прямую. Четкий ритм чередования вертикалей и горизонталей олицетворяет твердую рационалистическую прямую, символизирующую прямолинейный путь петровских реформ, их ясно сознаваемый и твердо проводимый план. Линейный ритм прост и почти совпадает с тактом или метром, как сказали бы мы, если бы подобная структура встретилась нам в музыке или в поэзии.

Композиционная форма членения картины на две неравные части олицетворяет две стороны: стихию и порядок, области чувства и разума. Обе эти стороны имеют отражение, словно эхо, в композиции дальнего плана, представляющего архитектурный фон.левой части ритмическим откликом служат причудливые формы самого витиеватого и замысловатого из московских храмов — Покровского собора. Если графически вычертить его абрисы, то их ритмическая линия близка тому рисунку, который образует народная масса. Как в толпе каждый индивидуален, и

его чувства, мысли, внешнее поведение и жесты отличают его от другого, так и в архитектуре Василия Блаженного нет ни одной главы, с точностью совпадающей с другой, ни одного барабана, повторяющего соседний, ни одной орнаментальной детали, которая бы встречалась несколько раз в различных местах.

Есть переключка переднего плана с дальним и в цвете. Красные камзолы стрельцов, золотая парча в одеяниях женщин, синие и желтые головные покрывала, коричневые пятна поношенных зипунов — все это находит свой отклик в пестрой фресковой росписи внешних стен храма. Архитектуре Суриков придал значение не только "фона", но поставил ее в положение "участницы" событий как действующей, словно живой персонаж, архитектурной массы. Ритмика, основанная на запутанных вычурных кривых, объединяет в единое целое народную толпу и конструктивные формы одного из наиболее национальных памятников русского зодчества. "Я на памятники, как на живых людей смотрел, расспрашивал их: "Вы видели, вы слышали, — вы свидетели". "Только они не словами говорят". Если не словами говорят, то чем же? Образами... Ритмическая переключка, которую мы отметили в структуре первого и дальнего планов, оттеняет и родство образное. "В Москве очень меня соборы поразили, — говорил Суриков, — особенно Василий Блаженный: все он мне кровавым казался. Этюд я с него писал". Кровавым! Какое неожиданное восприятие празднично-нарядного памятника?! Со своими невидящими глазами и неслышащими ушами, он у Сурикова, действительно, какой-то зловещий, очевидец событий вокруг Лобного места.

В правой части картины вертикалям и горизонталям, коим подчинена массовая сцена, отвечают вертикали кремлевских башен и горизонталы стен. Если архитектурные формы Покровского собора, завуалированные таинственной воздушной дымкой, словно глухо гудят, как и волнующаяся подле него народная толпа, то кремлевские стены — суровы, четки, ясны, безмолвны, как тишина, царящая вокруг Петра.

Отмеченный нами ритмический параллелизм двух планов или то, что в музыке носит название фигурированного строя, не случаен у Сурикова. Он сам об этом сказал, как мы видели: "Я

на памятники, как на живых людей смотрел, расспрашивал их". В так построенной композиции сказались исконные приемы мировой живописи и, в частности, древнерусской. В "Троице" Рублева и др. мы обнаруживаем указанный нами параллелизм, который, в силу многовековой традиции, представлял осознанный художественный прием.

Связи творчества Сурикова с русским искусством так же крепки, как и связь его с русской историей, с бытовыми устоями народной жизни. В Красноярске в родительском доме Сурикова все было полно непосредственных ощущений старины, по признанию самого художника. Суриков гордился своими предками, пришедшими в Сибирь вместе с Ермаком (письмо к брату). "В Сибири народ другой, чем в России: вольный, смелый. И край-то какой у нас!" Трудно назвать другого русского художника, который был бы столь тесно соединен с своей землей, своим народом, обычаями своей страны и отличался бы такой самобытностью, даже в своем говоре, столь типичном для русского человека, вышедшего из недр народа, и так хорошо, с сохранением всех оттенков, переданным М. Волошиным в его записях о Сурикове.

Наш анализ композиции и ритма картины великого русского реалиста имел целью раскрыть приемы художника, с помощью которых он достиг своим произведением такого огромного впечатления. Приемы эти представляют внешнее выражение глубокого внутреннего содержания. В картине нет ни одного чисто внешнего, формального, не оправданного смыслом штриха. Напротив, все, что относится к средствам выражения, обусловлено семантикой произведения. Благодаря величю вскрытой нами в картине ритмической структуры, где приемы параллелизмов связывают в единый комплекс все элементы художественного целого, картина предстает нашему восприятию как высокопоэтическое и взволнованно-музыкальное зрелище. Перед нами эпическая трагедия, рассказанная прозорливым художником языком жизненно-правдивым, но и возвышенным, полным аромата искренней и настоящей поэзии.