

**Ритмическая упорядоченность художественной
формы: интермодальные принципы
(на примере невербальных искусств)**

Как известно, художественный текст отличается от всякого иного повышенной упорядоченностью. Разумеется, она не только не предполагает жесткой детерминированности всех деталей, но оставляет простор для игры формирующих сил. Здесь следует помнить, что категория ритма включает в себя несколько составляющих, взаимоотношения которых лучше всего иллюстрируют музыкальные понятия метра и ритма. Если метр представляет собой жесткую сетку измерений, то живой и гибкий ритм возможен только в союзе и противодействии с метром. Наличие этих двух компонентов и позволяет художественному произведению сочетать в себе свойства организма и механизма.

Вне зависимости от художественного материала, от духа эпохи и свойств сюжетов и жанров, упорядоченность-ритм управляет происходящим в ткани художественного произведения и одновременно провоцирует «праздник непослушания». Всеохватность данного явления и позволяет проводить аналогии между разными искусствами отдаленных эпох. Иначе говоря, «...трансодержательная природа (ритма – *Л.Ф.*) позволяет возгореться пламени амбивалентных эстетических ценностей, сулящих обещание памяти о прошлом культуры и одновременно память об этом обещании»¹.

Универсалии, обеспечивающие упорядоченность в форме, охватывают различные качественные аспекты. Они нерядоположны и поэтому образуют систему координационного типа.

Во всех искусствах, несмотря на разнообразие материалов и сред, можно выявить следующие категории: 1) континуальность и дискретность (факторы объединения и членения, приемы группирования,

простота и сложность); 2) регулярность и нерегулярность (повторы и симметрия, морфологическая соотнесенность); 3) категории сравнения (количественные соотношения, сходство и контраст); 4) развитие (способы упорядоченного самопродвижения формы).

Эта система в целом коррелирует с выработанной Тейяром де Шарденом классификацией «ряда «чувств», постепенное приобретение которых... заполняет и членит саму историю борьбы духа:

Чувство пространственной необъятности в великом и малом, расчленяющее... (предметы) [а].

Чувство глубины,... отталкивающее в бесконечность события,... (спрессованные) для нас в тонкий листок прошлого [б].

Чувство количества... оценивает ...множество элементов [в].

Чувство пропорции... разницы в физическом масштабе, отличающее по размеру ... крошечное от огромного [г].

Чувство качества или новизны..., не нарушая единства мира, различает в природе... ступени совершенствования и роста [д].

Чувство движения, способное воспринимать неодолимое развитие, новое, закравшееся в середину монотонного повторения [е].

Чувство органического, которое... обнаруживает... связи и структурное единство [ж]»².

Расчленяющее чувство [а] находит свою опору в действии факторов объединения и членения.

«Чувство глубины» [б] есть общий принцип соотнесенности второстепенного с главным и акцентирование последнего.

«Чувство количества» [в] как системы множества элементов включает в себя восприятие повторов, симметрии, морфологической соотнесенности.

«Чувство пропорции» [г] есть восприятие количественных соотношений и кратности-некратности величин.

«Чувство качества или новизны» [д] — это восприятие введенных по-разному различий и контрастов.

«Чувство движения» [е] выражается в любом изменении, т.е. самопродвижении в художественной форме, во всех аспектах ее образования. В первую очередь это развитие, но также и способы включения обновления и контраста.

И, наконец, «чувство органического» [ж] есть восприятие повторяемого и изменяемого. Данному «чувству» служит всякое подобие, симметрия и морфологическая соотнесенность. Многим чувствам соответствуют не один, а несколько аспектов ритмической упорядоченности в художественной форме. На первый план здесь выходят не

исторические, а логические связи. Поэтому аспекты упорядоченности в форме целесообразнее рассматривать в ином, хотя и соотношенном с классификацией Тейяра, порядке.

Вопросы континуальности и дискретности в целом соответствуют 1-му пункту Тейяра.

«Чувство количества» [в], «чувство движения» [е], т.е. изменения, а также «чувство органического» [ж] у Тейяра можно рассматривать как характеристику способов, которыми соотносятся между собой части художественной формы. Это диалог, взаимодействие регулярности и нерегулярности.

«Чувство пропорции» [г] — это соотношения частей между собой по величине. «Чувству качества или новизны» [д], «чувству движения» [е] и «чувству органического» [ж] соответствуют качественные характеристики материала: сходство, контраст и способы включения последнего в художественную ткань.

Двум последним пунктам Тейяра соответствуют также вопросы развития, без которого невозможна целостность. Как только первичное, доформальное состояние — хаос множества атомистических образований — обретает черты единства и взаимозависимости, вступают в силу факторы объединения и факторы членения. Первично здесь действие силы объединяющей. Потребность разделения на сегменты возникает лишь тогда, когда их совокупность является организмом. Факторы объединения можно разделить на две категории: контактные (обеспечивающие единство отдельного построения) и дистантные (связующие на расстоянии и тем способствующие целостности формы). Они действуют на разных уровнях и при этом часто несинхронно.

Факторы членения художественной формы имеют прообразы в ритмах природы. Их можно разделить, по происхождению, на генетически пространственные (скульптурные) и генетически временные (музыкальные).

Пространственные ритмы основаны на принципе сложности из замкнутых построений (тел), а временные — текучи: сгущение и разрежение, устремление — успокоение, зарождение — расцвет — умирание не имеют ребер-граней.

Положение Х.Римана о «членящем сходстве и объединяющем несходстве» в визуальных искусствах действует парадоксально: отдельные участки фигуры или пятна, однородные по материалу, функционально состоят из середины и краев. Таким образом, соседние участки контрастных построений функционально подобны.

Единица формы воспринимается как неделимая, пока «непрерывность ... обеспечивает единство вещи. Разрыв, временной или пространственный, или тот и другой вместе, разрушают (ее) единство»³. Тогда вступают в силу факторы различения-разъединения, т.е. членения.

Способы цезурирования — это паузы, остановки, стыки, перекрытия, смена направления и характера движения.

Пауза — участок текста, не содержащий новой перцептивной информации. Отсутствие действия, т.е. внесения изменений в окружающую среду⁴, указывает на осмысление действия или действий. Наиболее чистый тип «минус-действия» воплощает пауза между законченными частями формы. Но если хотя бы одна часть допускает возможность ритмического продолжения вонне, пауза становится насильственным прекращением движения, приближаясь по характеру к остановке. Остановка — не «минус-действие», а продление действия. Она может служить предупреждением о готовящихся изменениях, средством динамизации формы. Посредством стыков происходит смена контрастных фаз без динамического спада на гранях: вторгающиеся кадансы в музыке, цветовые касания в живописи. При отсутствии специальных завершающих приемов о начале следующего раздела сигнализирует изменение характера движения.

Прием перекрытия (оверлэппинга) еще решительней смещает грани разделов, как бы вдвигая построения друг в друга, заслоняя части. Такой прием подобен вычленению и выявляет нерегулярность в ритме формы.

В скульптуре и архитектуре реальное существование не видимых в данный момент участков формы выявляется в процессе движения зрителя. Аналогичным образом слушатель перемещается вдоль музыкального произведения. До окончания пьесы последующее заслонено звучащим в данный момент, но это последнее полупрозрачно, т.к. формирует перцептивное ожидание. Подобие движения во времени и в пространстве выявляет частный термин музыкальной гармонии «перемещение», предполагающее как бы рассмотрение разных ракурсов одного аккорда. В плоскостных искусствах прием перекрытия вытесняет «недосказанные» части за пределы материального субстрата произведения. Зрителю словно предлагается достроить первоначальный, эталонный вид.

К числу приемов, обеспечивающих континуальность и дискретность, а в конечном итоге и выстроенность целого, относится группирование. Оно происходит на основе общих свойств или/и пространственной сближенности и является, согласно Гильдебранду, «средством акцентуации»⁵. Оно всегда подчеркивает «подобия на основе формы»⁶ и связи, контактные и дистантные.

В живописи группирование фигур осуществляется по расположению, размерам, форме, цвету, тону, фактуре и т.д.

В музыке понятие группирования, вернее группировки, применяется обычно к записи звукового ритма. Здесь успешивный образ переводится в наглядно-симультанный. Подчинение группировки не «школьным» правилам, а логико-семантической структуре, подобно живописному требованию располагать линии гравитационного креста внутри форм и групп.

Значительно реже понятие «группирование» применяется в музыке к единицам, более крупным, чем нота.

Группируются в микроциклы несколько вариаций или пьес большого цикла. Это «подобие на основе формы», если под ним понимать близость способов варьирования, фактурных приемов и т.д. Одинаковые мелкие структурные единицы образуют не фразу, а «мотивную группу»⁷.

Действие факторов объединения и факторов членения позволяет применять к построениям критерий простоты и сложности.

Простота — это моноэлементность как сопротивляемость разрывам. А неразрывная моноэлементность построения — предельно простой случай правильной формы (египетская пирамида).

Качество сложности определяется: «1) по богатству формального содержания; 2) по легкости восприятия формы; 3) по сложности закона построения формы»⁸. Сложное построение потенциально может быть «неправильным», т.е. включать в себя компоненты, подчиненные разным принципам (правилам). А «количество уровней иерархии... приближительная мера сложности (системы)»⁹. Категория сложности может быть представлена как а) сложенность и б) контаминация*.

Соотношением простых и сложных, «правильных» и «неправильных» форм во многом определяются упорядоченность в форме и ее динамика. Выявленность основного принципа правильных форм типологически родственна простоте. Сетеобразующая повторяемость элементов или приемов усиливает их действие, подключая перцептивное ожидание. Но выстраивание ряда требует также замыкания его границ, т.е. нарушения регулярности и установление иного порядка¹⁰.

Регулярность в пределах данного интертекстуального единства порождает типические структуры. Они функционируют как «норма», а их принципы — как «правила». В музыке нет безусловно правиль-

* Этот аспект хорошо выражен в терминологии анализа музыкальных форм, где сложное обозначает именно сложное. Сонатные формы никак нельзя причислить к простым, но понятие сложенности к ним неприменимо. В них наличествует вариант контаминации — связный контраст.

ных форм, аналогичных прямой линии, кругу или квадрату. Здесь формы, функционирующие как правильные, возникают и уходят в тень. Но показательна сама потребность в такой системе, которая есть результат перцептивного отбора.

Для ричеркара XVII в. «правильными» были непрерывные имитации темы. В западноевропейской классико-романтической музыке квадратные структуры функционируют как природные, естественные. Они удовлетворяют требованиям «хорошего гештальта»: максимально возможная простота, симметрия, равновесие сил. Регулярная неправильность может выступать в роли «условно правильной формы».

В формообразовании большую роль, наряду с правильными формами-гештальтами, играют анаморфы — так называемые неправильные формы. Они имеют две разновидности. Первая — это форма, в которой недореализовались различные регулярности (контаминация — дополнение, вторгающийся каданс в музыке). Вторая — искаженные формы, образующиеся под воздействием деформирующих факторов: расширения-растяжения, сжатия, изменения направления сил. Характерные для живописи перспективные сокращения изоморфны расширениям в музыке: искаженная или данная в резком ракурсе фигура требует больше времени для ее идентификации: «Сокращение — всегда движение вглубь»¹¹. Когда внешнее и внутреннее строение противоречат друг другу, возникают ложные формы (Арчимбольди, Дали). В музыке это мнимая квадратность (например, главная партия 1 части фортепьянной сонаты соль мажор Моцарта — $4+6+6=16!$).

Чем масштабнее и сложнее форма, тем труднее охватить ее единым взором и тем сильнее нуждается она в цементирующих приемах: в повторности и симметрии, изоморфизме и морфологическом резонансе. Несколько примеров можно привести из русских опер XIX в.

В «Борисе Годунове» Мусоргского (1-я редакция) двухфазное строение пролога, воплощающее конфликт двух сфер (народ и Борис), далее определяет содержание I и II действий, а затем редуцируется к масштабам, близким к первоначальным, в двух картинах III действия.

Наиболее последовательно воплощен принцип симметрии в «Пиковой даме» Чайковского. Ее осью является 4-я картина. Во вступлении зеркальность воплощается в одновременном проведении темы и ее обращения — оба параллельными терциями. В окружающих ее 3 и 5-й картинах симметрия выражена косвенно: интермедия «Искренность пастушки» как тень-призрак основного сюжета соответствует явлению Призрака Герману. 2 и 6-я картины изоморфны: ариозо или

ария Лизы – приход Германа – сцена – уход Германа. Начальная фаза 2-й картины («девичник») имеет подобия в 7-й картине. Наибольшее количество симметричных компонентов – в 1 и 7-й картинах:

Хор гуляющих	Хор игроков
«Я имени ее не знаю»	«Что наша жизнь – игра»
Квинтет	Ансамбли
Баллада Томского	Песенка Томского
Канон Елецкого и Германа	Сцена Германа и Елецкого
Гроза	Гибель Германа

Симметрия – частный случай повтора, а повторность – всеобщий композиционный принцип, предохраняющий от хаоса: «...благодаря **регулярной** (выделено мной – *Л.Ф.*) повторяемости одних и тех же единиц и их комбинаций, произведение предстает как законченное целое...»¹².

Повтор всегда предполагает наличие некоторой дистанции, т.к. грани одинаковых или сходных построений должны быть различимы. По местоположению повторы можно разделить на условно контактные и собственно дистантные – когда между сходными построениями находятся другие (другое). К облику повторяемых построений применима музыковедческая классификация типов повторности: 1) Точные повторы; они характернее для музыки и архитектуры, где континуальность восприятия – необходимое условие. 2) Варьированные повторы – всеобщий принцип. 3) Секвентные повторы – это изменение высоты. В визуальных искусствах элемент часто перемещается по вертикали или диагонали (ощущается рост или спад). 4) Ритмическая повторность – изоморфизм. Крупные построения динамизируются усечением, сжатием или расширением.

Наличие сходных приемов на разных участках формы провоцирует появление подобных. В отличие от изоморфизма вынесение данного принципа на другие структурные уровни порождает явление **морфологического резонанса**. В визуальных искусствах он особенно характерен для готики. Ярко выражен во всех искусствах модерна, особенно его флоральной ветви.

Примеры морфологического резонанса как основы формообразования в музыке весьма многочисленны. В частности, звуковысотный рельеф темы фуги предопределяет обычно порядок вступления голосов, а ее интонационный строй – возможность стретт. Тема вариаций диктует способы дальнейшего развития, а иногда и содержит его краткое «изложение» (2-я часть сонаты «Appassionata» Бетховена).

Множественно примененные приемы контактного членения на дистантном уровне выполняют функцию объединения. В свою очередь, любая система дистантных повторов и связей образует сеть. Она распределяет материал в перцептуальном пространстве и организует целое. Количество возможных сеток ограничено, однако существуют различные их сочетания и наложения, смешанные и промежуточные образования. Сетчатость бывает четырех типов. Метрическая сеть-решетка (1) образуется в перцептивном пространстве, имеющем мерную единицу. «Топологическая» сеть (2) – свойство неоднородного пространства, имеющего «узлы и пучности». Ячейки такой сети часто имеют некратные размеры, выявляя идею «растяжимости и сжимаемости времени»¹³. Комплементарная сеть (3) – сплошная ткань, где сети из «сильных» и «слабых» компонентов дополняют друг друга. Сеть высшего порядка (4) – одновременное наложение метрической и топологической сетей.

Метрическая сеть в музыке выражена весьма определенно. В визуально-кинетическую плоскость она переведена в виде схем-сеток тактирования. 4х- и 8-тактовые построения квадратны еще и потому, что воплощают непрерываемую связь с действием силы тяжести (по этой же причине аккорд в нотной записи располагается вертикально).

Для искусств, воспринимаемых континуально-кинетично (музыка, архитектура, орнамент), в целом характернее подчеркнутая метричность. Она способствует единству впечатления, когда симультанное восприятие целого невозможно. Музыкальный и кинетический момент играет большую роль в орнаменте. Поэтому настойчивый метр ему свойственен.

В живописи метричность, во избежание монотонности, вуалируется. Принцип кратности величин характерен, в частности, для картин Ренессанса («Св. Анна с Марией и младенцем Христом» Леонардо да Винчи). Мерная единица выявляется обычно узором плит пола, мостовой («Обручение» Рафаэля).

Если в музыке отчетливо выражен тактовый метр, а структурный метр высшего порядка завуалирован, то в визуальных искусствах, наоборот, в первую очередь воспринимается макроритм. В этом выражается разнонаправленность хода восприятия.

Становление ритма формы во всех искусствах происходит в борьбе с метром, в попытках освободиться от осей квадратности. В музыке полное подчинение им встречается только в прикладных жанрах. В живописи границы фигур и цветовых пятен пересекают членения посредством гравитационного креста, а также пересечения линий, параллельных раме. Крайне редко встречается в живописи и собст-

венно квадратный формат. Пропорции сторон прямоугольника чаще всего приближены к золотому сечению. Этот же принцип определяет нормативное положение кульминации, нарушающей тем самым точную симметрию. Пример диалога симметрии и диссимметрии — тема вариаций из фортепьянной сонаты ля мажор Моцарта. Кульминационный звук ля второй октавы находится точно на оси 18-тактовой, с учетом дополнения, темы (8+4+4+2).

Одно из средств противоборства с метром — топологическая сеть. Границы ячеек образуются сходными элементами или приемами. В музыке это лейтмотивы, лейттемы, общие формы движения, кадансы; в визуальных искусствах — переключки форм, цвета, фактуры и т.д.

Наложение сетей дает эффект, подобный интерференции, усложненный неметричностью единиц. Совпадение границ ячеек, т.е. синхронность действия нескольких факторов членения, образует более глубокую цезуру.

Унисонное действие различных акцентирующих средств подчеркивает кульминацию, как и в визуальных искусствах пересечение зрительных осей выявляет композиционный центр.

Количественные соотношения величин, пропорции, будучи одной из разновидностей сети, играют большую роль во взаимодействии частей художественной формы. Соотношения размеров элементов обычно не фиксируются сознанием, если нет специальной установки. В наиболее развернутом виде этот перцептивный анализ содержит следующие этапы: выявление равенства-неравенства, построение шкалы возрастания-убывания, установление кратности-некратности отношений. Взаимоотношения единиц формы по размерам-протяженности в пространстве или во времени можно трактовать как масштабные структуры периодичности, суммирования и т.д. Они воспринимаются в плоскостных искусствах симультанно, в музыке — сукцессивно, в объемных искусствах сочетаются оба типа. Чем стабильнее структура, тем независимее она от способа ее восприятия.

Предельно регулярная структура — периодичность. В целом она характернее для построений, где непосредственное сравнение единиц затруднено (музыка, архитектура). Поскольку в плоскостных искусствах единицы формы можно мысленно сопоставлять многократно, периодичность, во избежание монотонности, вуалируется. Общая для всех масштабных структур идея сравнения по величине предполагает возвратное движение внутреннего взора. Поэтому суммирования и дробления потенциально взаимообратимы, что наглядно демонстрируют симультанно данные формы. В музыке встречаются вза-

имоналожения суммирования и дробления, когда более мелкие мотивы или субмотивы объединяются в крупные фразы («Полька» из «Детского альбома» Чайковского, середина).

В соответствии со способами восприятия в музыке преобладают суммирование (от части к целому), в визуальных искусствах — дробления (от общего — к деталям). Способствуют динамизации формы элементы нерегулярности внутри регулярной системы, в частности некратные размеры частей.

Правильная форма иногда кажется как бы «неполной», а ее каданс (структурный, ритмический) — недостаточно «совершенным». Средствами его укрепления служат повторения кадансовых оборотов: в музыке — дополнения, в визуальных искусствах — удвоения линий.

Дополнения возможны к «условно правильным» образованиям, являющимся нормативными в данном контексте. Это, как правило, наиболее простая структура, находящаяся в более выигрышном положении.

Когда различающиеся по материалу структурные единицы представлены в нескольких вариантах, возникает переритмизация. А ритмические преобразования — один из способов контаминации сходств и различий.

Такого рода преобразования происходят в восприятии скульптуры или архитектурного сооружения. Аффинные преобразования как деформации, обостряющие выразительность, характерны для экспрессионизма. В аналитическом кубизме аналогичную роль играют изменения пространственных соотношений элементов.

Ритмическое варьирование, когда изменение количественных соотношений выстраивает иную ранговую шкалу, характерно, например, для мелодики Ренессанса, где оно является наследием техники изоритмического мотета (переритмизация интонаций *cantus a* в других голосах).

Связность и динамика формы обеспечиваются также и качественной дифференциацией частей. Сравнения по шкале «тождество — эквивалентность — подобие — различие — контраст» выявляют сложные соотношения регулярности-нерегулярности, неколичественного равенства-неравенства и их степеней.

Как для построения формы первичны факторы объединения, а не членения, так и для категорий качественного сравнения подобие доминирует над контрастом: сопоставимость предполагает известное сходство. Система четырех видов подобия, разработанная М.Фуко¹⁴, применима для анализа внутренней структуры художественной формы, являющейся и «словом, и «вещью». Важнейшую роль здесь играет *пригнанность* частей друг к другу. Ее воплощением являются коли-

чественные соотношения (мера, масштабные структуры), возможность сравнивать перцептивные качества, а также архитектурная согласованность.

Следующей по значению является категория **аналогии**. Она предполагает наличие у элементов подобных свойств, благодаря чему они и выполняют сходные функции (размеры, свойства материала — фактура, окраска и т.п.). В группировании задействованы не только факторы сходства, но и факторы различия, а именно дополняющего несходства. Этот механизм играет центральную роль в возникновении **симпатии**, т.е. связности. Она предполагает явное или скрытое общение между компонентами, их функциональную взаимозависимость.

«Симпатия» пронизывает элементы тектонической системы (опорные, несущие, несомые), обуславливает все кинестетические явления движения, тяготения и развития. Поскольку ход развития не прямолинеен, в нем возникают напряжения и противоречия, требующие разрешения. Эти конфликтообразующие элементы или силы находятся в отношениях **соперничества**. Оно возникает, когда несколько построений претендуют на одну роль, чаще центральную. Соперничество элементов обязательно для полицентральной композиции. Возможные результаты — неустойчивое равновесие, не имеющее определенного разрешения, или вытеснение одного из элементов на периферийную роль. Когда между собой соперничают не элементы, а динамические силы, образуется форма, в которой вся она в целом и ее части могут (и должны) интерпретироваться по-разному («неясность» в терминологии Вельфлина).

Как «гуманитарные науки... удваивают сами себя»¹⁵, отражаясь в себе и друг в друге, так и категории Фуко являются взаимоотражениями и подобий, и их «соперников» — контрастов. Каждая из этих категорий связана с остальными.

Пригнанность есть возможность соседства, а следовательно, и потенциального общения. Рядоположенность предполагает наличие **аналогичных** черт, в силу которых построения вступают в отношения соперничества или/и симпатии. **Соперничество**, будучи или борьбой ритмических основ (все «синкопы» и «противоречия мотива и такта»), или полицентровостью (двухфигурные композиции в живописи и скульптуре — «Апостолы Петр и Павел», «Св. Франциск и Св. Андрей» Эль Греко, экспозиция и разработка сонатной формы), предполагает наглядность сравнения, т.е. известную **пригнанность** и элементы **аналогии**. Общность устремлений в известной степени подобна **симпатии**.

Понятие *симпатии*, как и соперничества, содержит одушевляющий, эмоциональный оттенок. «Разрешение» симпатических устремлений предполагает согласованность-*пригнанность*, а также взаимобратимость и *соперничество* этих тяготений.

Поскольку каждый элемент формы полифункционален, он обладает различными свойствами и потому вступает в несколько рядов *аналогий* (а их пересечение образует сеть). Этот общий признак позволяет мысленно сопоставлять отдаленные элементы и обнаруживать потенциальную *пригнанность*. В то же время общий признак, служащий одной функции у разных компонентов, побуждает к их сравнению и обнаружению их *соперничества* (см. выше), а также связанности-*симпатии*.

Тип аналогий, применимых к той или иной части формы, коррелитивен ее функции в целом.

Аналогии по сходству образуют варьированные повторы. Сходство может быть не только симпатизирующим, но и соперничающим, даже конфликтным (тема первого ариозо Германа и тема трех карт в «Пиковой даме» Чайковского, близнечные сюжеты в мифах, литературе). Фланкирующие элементы в живописных композициях часто бывают аналогичными. На периферии формы они разыгрывают отношения соперничества-симпатии.

Аналогии по смежности близки пригнанности. «Пригнаны» друг к другу, например, окончание связующей партии и начало побочной в сонатной форме. В живописи композиционные группы содержат элементы зеркальной или периодической симметрии. Функционально подобны могут быть и контрастные построения (примыкающие друг к другу эпизоды в романтическом рондо, цветовой контраст в живописи).

Контраст, в свою очередь, бывает не только соперничающим, но и дополняющим, «симпатизирующим», тяготеющим (например, VII₇ – T, диагональные и горизонтальные элементы в визуальной композиции и т.п.).

Контрастирование подчиняется существенным ограничениям, накладываемым цельностью и связностью. Но в то же время психологическое требование разнообразия полагает предел воспринимаемости и выразительности однородного. Приемы контрастирования – это еще и ритмические характеристики способов связи между частями, поскольку «форма есть ритмическая система контрастов, количеств и качеств»¹⁶. Они определяются как внутренними свойствами материала, так и приемами последования (соседство через цезуру,

стык, перекрытие, постепенный переход). Те же формообразующие тенденции представлены в оппозициях «линейность-живописность», «корпускула-волна», «вещь-среда».

Соседство замкнутых фигур-«вешей» или разомкнутых построений — разные ритмические явления. Для их характеристики здесь предлагаются термины «разделенный контраст» и «связный контраст».

Разделенный контраст образуется соседством замкнутых построений. Скрытые элементы связи здесь — идентичность ритма, изоморфность внутренней структуры и т.д. (менует из симфонии соль минор Моцарта, замкнутые фигуры в многофигурной живописной композиции).

Если хотя бы одно из построений разомкнуто (и, следовательно, бифункционально) или имеется переходное образование, возникает связный контраст. Он имеет две разновидности. Первая представляет собой комбинацию из двух построений, одно из которых разомкнуто, а *перед* другим никакой органической его части помыслить невозможно. Вторая разновидность образуется, когда две взаиморазомкнутые формы предстают как «неразрывная последовательность, в которой... начало и конец тщательно спрятаны»¹⁷. Первый характернее для музыки (сонатность), второй — для живописи (плавные цветопереходы), но оба возможны во всех искусствах (музыкальный тип — «Возвращение блудного сына» Рембрандта, живописный — барочная сонатная форма).

Традиционные для музыковедения термины «контраст сопоставления» и «производный контраст» применимы и в других искусствах. Они характеризуют соответственно соседство независимых элементов со скрытыми средствами объединения и субординационные отношения родственных по материалу частей. В архитектуре имеется аналогичная терминологическая пара: «контрастное противопоставление» и «ритмическое подчинение»¹⁸.

В теории орнамента термины «контраст сопоставления» и «производный контраст» также эпизодически применяются. «Контрасты размеров, форм, цветов и приемов исполнения»¹⁹ относительно автономны и могут образовывать сложные отношения. Включение в новый элемент компонентов старого характеризуется как производный контраст.

Для постепенного перехода, обеспечивающего связывание форм используется термин «сопряженный контраст», что соответствует связному контрасту живописного типа в нашей классификации. В архитектуре рационализма аналогичное явление квалифицируется как «сложная непрерывность»²⁰.

Контраст сопоставления чаще бывает обособленным, производный контраст — связным. Последний предполагает исходную структуру, предназначенную для разъятия и других преобразований, и полностью раскрывает свою сущность только во всей форме в целом.

Контрастирование непосредственно связано с вопросами развития.

Поскольку и временные, и пространственные искусства отображают и покой, и движение, между которыми нет принципиальных различий²¹, все искусства немислимы без развития. Музыкаведческая классификация его типов применима и для визуальных искусств: вариационный принцип; мотивно-разработочный принцип, основанный на вычленении и видоизменении отдельных элементов — (формо)мотивов и субмотивов; принцип развертывания как проявления вязкой текучести.

Вариационный тип развития — самый универсальный и нейтральный. Он применим практически к любому материалу и в любой образной сфере. Исходная тема, «фигура», сохраняет здесь свою целостность и, как правило, узнаваемость во всех модификациях («Отплытие на Киферу» Ватто, «Голубые танцовщицы» Дега).

В мотивном развитии целостное построение предназначено для разбиения на сегменты и их преобразования. Образуются «короткие тематические отрезки, заимствованные из основной темы», происходит «выделение этих отрезков и разработочное их развитие»²². В музыке это развивающие разделы, в живописи — фрагментированные фигуры (ангелы в левом верхнем углу «Святой ночи» Корреджо, нижний ярус «Битвы архангела Михаила с сатаной» Тинторетто).

Во всех искусствах мотивная работа предполагает более изысканную художественную технику, которая не есть «готовая продукция, она должна сама над собой поработать»²³. Изысканная орнаментальность ренессансного маньеризма или рококо — коррелят рисунку бесконечных канонов и канонических секвенций в полифонических жанрах или в разработке сонатного аллегро.

Аналитическая мотивная работа с простейшими элементами парадоксально приводит к большей цельности произведения. Разомкнутый, неустойчивый формомотив сильнее тяготеет к включению в целостную форму, чем протяженные, но замкнутые и «самодостаточные» фигуры в живописи и периоды в музыке.

Смысл музыкаведческих терминов «мотив» и «мотивная разработка» имеет общие компоненты с их психологическим содержанием: данные элементы — стимул и побудительная причина дальнейшего развития.

Развертывание в триаде основных типов развития стоит несколько особняком, что выражено и терминологически. Синтетичное по природе, оно образует нерасчленимый, сопротивляющийся аналитической фиксации поток развития, обновления и повторения. В визуальном формообразовании аналогичные явления Вельфлин называет «живописностью», «глубиной», «атектоничностью». Это принципы зависимости, перетекаемости друг в друга основных и побочных элементов. Передача движения из голоса в голос, от персонажа к персонажу типична и для полифонии свободного стиля (Бах), и для скульптуры (А.Шлютер, постамент памятника курфюрсту Фридриху).

Развертывание музыкально по существу. Оно наиболее непосредственно воплощает деление художественного времени, сохраняя свойства его неоднородности. В принципе развертывание способно продолжаться, пока не исчерпан импульс ядра. Характерное состояние ткани можно определить как *вязкое* (дополнив этим понятием оппозицию Шёнберга «твердое – рыхлое»).

Резюмируя вышесказанное, можно подвести следующие итоги.

Единый принцип упорядоченности – сочетание регулярности и нерегулярности, охватывающее собой количественные соотношения единиц, повторы материала или приема. Сходство и контраст имплицитно заключены друг в друге. В визуальных искусствах они даны одновременно, и это модель их действия вообще: контрастность предполагает сравнимость, а подобие – возможность различения.

Общие принципы ритмической упорядоченности формы в пространстве и во времени действуют аналогичным образом, обнаруживая их нерасторжимую хронотопическую связь.

Примечания

- 1 *Маньковская Н. Б.* Эстетика постмодернизма. СПб., 2000. С. 28.
- 2 *Тейяр де Шарден П.* Феномен человека. М., 1987. С. 39.
- 3 *Уемов А.И.* Вещи, свойства и отношения. М., 1963. С. 10.
- 4 *Захава Б.Е.* Мастерство актера и режиссера. Учебное пособие для специальных учебных заведений культуры и искусства. М., 1978. С. 157.
- 5 *Гильдебранд А.* Проблема формы в изобразительном искусстве и Собрание статей. М., 1914. С. 20.
- 6 *Арнхейм Р.* Искусство и визуальное восприятие. М., 1974. С. 81.
- 7 *Холопова В.Н.* Вопросы ритма в музыке композиторов первой половины XX века. М., 1971.
- 8 *Хан-Магомедов С. О.* Развитие психоаналитического метода Н.Ладовского на основном отделении ВХУТЕМАСа – ВХУТЕИНа (пропедевтические дисциплины «Пространство», творческие разработки рационалистов) // Творческие течения, концепции и организации советского авангарда. Вып. 5. М., 1995. С. 32.
- 9 *Кастри Дж.* Большие системы: связность, сложность и катастрофы. М., 1982. С. 110.
- 10 *Хан-Магомедов С.О.* Архитектура советского авангарда. Проблемы формообразования. Мастера и течения. Кн. 1. М., 1996. С. 257.
См.: *Гильдебранд А.* Цит. соч. С. 37.
- 12 *Барт Р.* Избранные работы. Семиотика. Поэтика. М., 1996. С. 258.
- 13 *Флоренский П.* Анализ пространственности и времени в художественно-изобразительных произведениях. М., 1993. С. 187.
См.: Фуко М. Слова и вещи. Археология гуманитарных наук. СПб., 1994.
Там же. С. 374.
- 16 См.: *Арнхейм Р.* Цит. соч. С. 32.
- 17 *Фосийон А.* Жизнь форм. Похвала руке. М., 1995. С. 25.
См.: *Хан-Магомедов С.О.* Архитектура советского авангарда. С. 40.
- 19 *Береснева В.Я., Романова Н.В.* Вопросы орнаментации ткани. М., 1977. С. 43.
См.: *Хан-Магомедов С.О.* Архитектура советского авангарда. С. 212.
- 21 См.: *Гильдебранд А.* Цит. соч. С. 15.
- 22 См.: *Береснева В.Я., Романова Н.В.* Цит. соч. С. 127.
- 23 См.: *Фосийон А.* Цит. соч. С. 76.