

## О ЗОЛОТОМ СЕЧЕНИИ В ХУДОЖЕСТВЕННОЙ КОМПОЗИЦИИ (статья 3)

Александров Н.Н.

### Ритмические варианты композиционных построений

Исследованная нами *композиция по золотому сечению* является самой важной объяснительной моделью, от которой можно перейти к любым вариантам композиционно-ритмических построений. Будем исходить из того, что композиция как построение, соответствующее человеку, содержит нечто, что резонирует со скрытой структурой человека. А если определить важнейшую пару, характеризующую психофизиологию человека, то ею будет пара “био – социо”, проявленная, например, через функциональную асимметрию полушарий мозга.

В медицинских клинических исследованиях было доказано, что при работе одного лишь левого полушария (при полном отключении второго) в изображениях возникают *вытянутые пропорции*, а при работе одного правого – *квадратичность*. Зато их нормальное сотрудничество, “сложение” тенденций, дает в рисунках *пропорцию золотого сечения*.

Напомним, что правое полушарие – деятельностное, и оно имеет дело с *прошлым* (опытом) и *настоящим*. Левое же полушарие рационально, связано с онтологией, и в этом смысле – с *будущим* (интеллект – это эволюционный механизм управления будущим).

Отмеченная закономерность касается *ритмического строя* вообще: квадратичность есть проявление равномерного *метра* (равенство сторон квадрата), а *ритм* золота, далее – ритм предельной вытянутости имеют четко выражаемые в числах неметрические отношения. Если эту закономерность привязать к циклу, возникнет возрастающий по вертикали пропорциональный ряд, где выделены три относительно устойчивых типа (площадки постоянного

качества, связанные с ментальными категориями). Можно перевести эту дискретность и в непрерывность – тогда образуется “закон нормального распределения”. Но пока посмотрим на фазы:

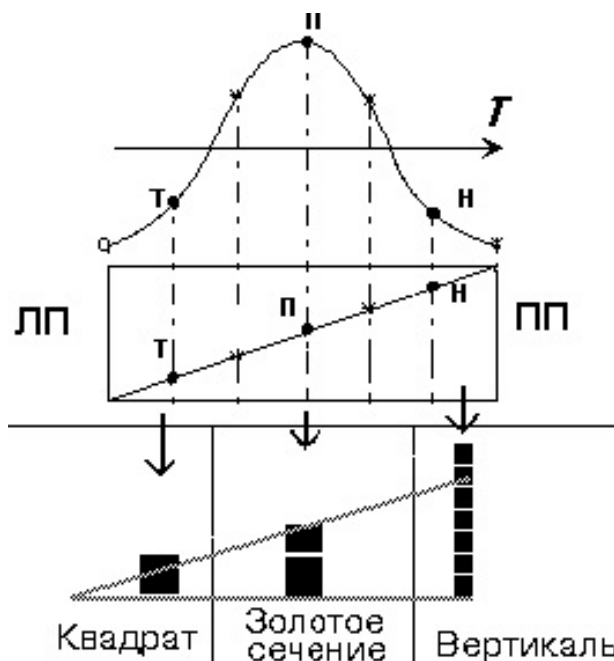


Рис. 1. Ключи пропорций в трех фазах-категориях.

Обратимся здесь к последней фазе. Из опыта изобразительного искусства известно, что неким пределом, за которым “полотно” может восприниматься как “линия”, является пропорция “1:3”, присущая, например, плакату и живописи модерна, хотя изредка встречается и пропорция “1:5”. Эта закономерность из ряда 3, 5, 7, и мы о ней немало написали.

Экспериментальный клинический и психофизиологический материал, позволивший сделать вывод о пропорциях, мы здесь трактуем расширительно, распространяя на все виды искусства (пропорции есть везде: и в пространстве, и во времени)

Во вторых, мы трактуем его уровнево, в пределах лишь одного (причем любого) уровня.

Исследуя конкретное произведение, мы должны понимать, что исходных уровней анализа, как минимум, три и что любая простая одноуровневая законо-

мерность в нем уже сложилась вместе – трижды. Говоря о композиционных пропорциях, мы имеем в виду пока один уровень. Разобравшись с одним, мы и три сложим без труда.

Порознь закономерности просты и очевидны, а вот вместе – уже достаточно сложны. Сложение даже одной закономерности по уровням требует развитого понимания и знаний, а сложение многих уровней и многих закономерностей вместе – это уже искусство аналитической интерпретации, герменевтика особого рода. Мы к ней и движемся.

### ***Первый закон композиции***

Вывод, который мы делаем из небольшого ряда постулатов, состоит в следующем: *композиция по золотому сечению является исходной и идеальной, приближенной к норме психофизиологии человека* (потому мы любим классическое в искусстве, потому именно оно остается золотым фондом в истории).

В пределе есть два "искалеченных" варианта композиции: один – ранний (архаический), другой – поздний (декадентский). В первом – действие не успевает развернуться в полноте и *трагически* обрывается: это – укороченная композиция. Во втором – действие длится до бесконечности долго и утомительно, иногда вызывая *отвращение*, – это так называемая удлиненная композиция. Но данные типы, действительно, предельные; мы можем представить себе все их *переходы* как непрерывную дискретность, сколь угодно подробную. Это и будут *генетически связанные модусы композиционных ключей*.

Например, в нашем времени (удлиненная композиция) впечатление бессмысленной длительности, лишенной какой бы то ни было композиции вообще, вызывают "мыльные оперы", больше известные у нас как "мексиканские", и наши родимые сериалы. Сюда же мы отнесем книжные и прочие "сериалы".

Ограничимся тремя предельными разновидностями:

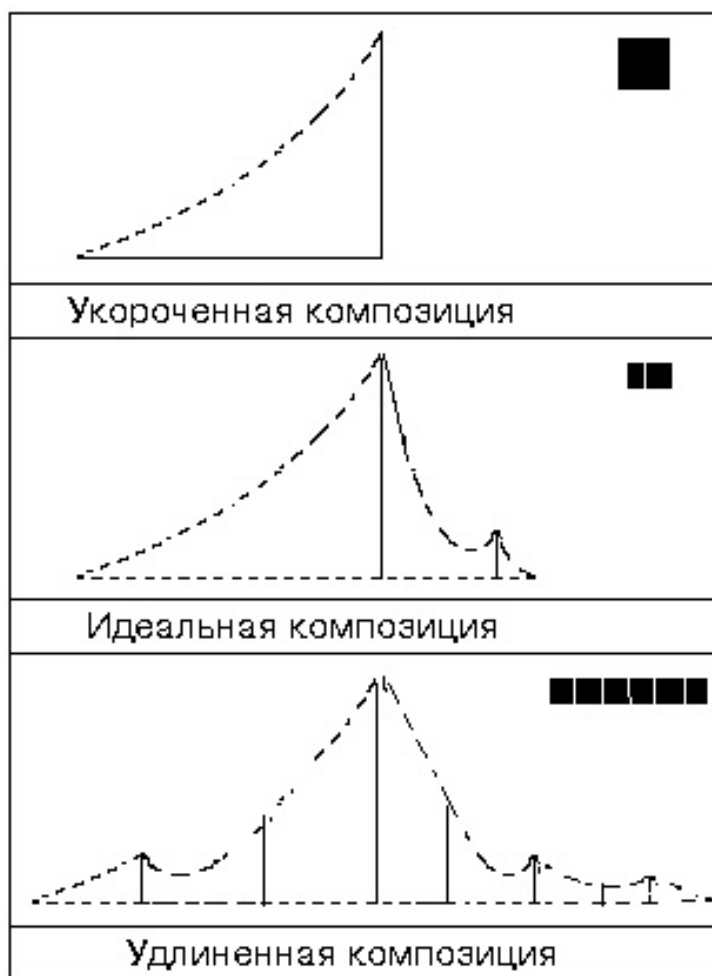


Рис. 2. Три типа композиционных построений.

Рассмотрим в этом свете иерархию масштабов. Например, укороченные композиции трагического имеют масштаб громадный, космический, где можно разгуляться и распространить свое влияние. Но это – масштаб внечеловеческий, масштаб природы и космоса, поэтому он принципиально опасен для жизни, поэтому в борьбе с его беспредельностью человек *быстро гибнет*. Вот вам и укороченная композиция.

Нормальная композиция – нормальный человеческий масштаб, нормальный и ровный, органичный темп жизни. Недаром этот способ жизни воплощается в пропорции золотого сечения – только она способна вызвать нужное ощущение радостного покоя.

Удлиненная композиция живет в микромасштабе, она потому и длинна, что безмерно дробна, дискретна и бессвязна. Темп этого времени, когда все дробно и всего много, – задыхающийся и затухающий: это – темп слабых конвульсий умирающего, который все никак не умрет.

### ***Второй закон композиции***

Инвариантность циклических ритмов на разных уровнях отображается во втором законе композиции: *каждая значимая композиционная часть изоморфна целому*. Это касается и устройства композиционных моделей, и ритма, и пропорций в том числе (синкопирование).

Данный закон взаимосвязан с первым, и по понятной причине: ***только пропорция золотого сечения обладает аналогичным свойством***: целое относится к большей части так же, как большая часть – к меньшей.

Зримо мы это можем наблюдать в пропорциях предметов классического периода искусства. Известно из дневников и статей С. Эйзенштейна, что создатель фильма “Броненосец Потемкин” анализировал свою композицию с точки зрения “золотого сечения” и обнаружил, что части фильма во времени точно соотносятся с рядом чисел золотого сечения; следовательно, это – пропорция, оптимизированная во времени. В первой ментальной трети XX века художники часто искали объективные научные основания для своего творчества, и это – одна из таких попыток.

Когда говорят вслед за Эйзенштейном, что композиция есть монтаж аттракционов, то подразумевается, что аттракционы есть своего рода ***законченное целое***, способное существовать как микрокомпозиции разной длительности. Чтобы осуществить их монтаж, необходимо произвести системную сборку из вполне самостоятельных подсистем (аттракционов). Здесь как раз вполне уместно применение “золотого сечения” как гармонизирующего инструмента.

Близкому направлению – анализу композиции в музыке, во временном искусстве, – посвятил себя композитор М.А. Мурутаев.

Этот закон дает прекрасные педагогические эффекты. Понимание общей композиции как ритмического, или пропорционального, закона приходит к обучаемым быстро. А вот развитие умений автоматически *каждую часть делать законченной композицией* – это уровень качественно обученного профессионала. И, наконец, умение одновременно видеть и соотносить всю композицию и ее части можно считать мастерством. Существуют “врожденные данные” талантов в разных областях искусства. Если попытаться объединить их и поискать единый критерий, то, возможно, им будет обостренное чувство золотого сечения во времени или в пространстве (а возможно, и во всем хронотопе).

Золотое сечение обладает свойством “бесконечности”. Поэтому, построив композицию по золоту, мы должны умело “оборвать ряд”, между тем он *будет продолжаться в сознании* зрителя, слушателя, затухая там длительное время. Это хорошо знали еще древние греки, если судить по высказываниям нашего архитектора А. Бурова. Следовательно, полного (внутренне завершенного) “цикла золота” давать в композиции не следует, иначе это будет уже не искусство, а гармонизирующая терапия без элемента интригующей недосказанности.

### ***Пятифазовая композиция***

Теперь охарактеризуем композицию со всеми ее необходимыми элементами: с экспозицией, завязкой, кульминацией, второй кульминацией, развязкой – и определим их. Мы переходим от трехчастной (три фазы) к ***пятичастной модели***, более богатой смысловыми оттенками, при этом подразумевая контекст искусства в целом (театральные, музыкальные,

литературные аналогии, хотя речь в дальнейшем у нас может идти, например, и об архитектурном произведении, и о произведении дизайна).

Начнем с крайних фаз. **Завязка** – ситуация, побуждающая к действию, начало противоречия (конфликта), как традиционно трактуется в литературоведении, “исходный эпизод, момент, определяющий последующее развертывание действия художественного произведения”.

Со времен Еврипида существуют две версии художественного мастерства, с точки зрения композиционной логики. Завязка мотивируется предшествующим изложением экспозиции, чтобы задать всему повествованию стройность и последовательность. Противоположная ей конструкция повествования основывается на остроте интриги, представляя завязку внезапной, немотивированной и задавая особый эффект неожиданности действию – здесь, как видим, экспозиция не нужна.

Полюсность позиций иллюстрируют произведения Л.Н Толстого и Ф.М. Достоевского. Известно, что Толстой пренебрегал интригой, не любил эффекта внезапности и художественную задачу видел в чувстве достоинства автора, который вовсе не озабочен проблемой привлечения читателя к излагаемой истории, а потому предпочитал экспозицию, в которой обстоятельно излагал ситуацию своих героев. Иной позиции придерживался Достоевский: он начинал с немотивированной завязки, поражающей читателя загадочностью; внезапность сюжетного поворота, непредсказуемость реакции героя в известном смысле были для него принципами задания остроты сюжета.

**Развязка** – ситуация, представленная в произведении как результат композиционного действия, “исход событий, решение противоречий (конфликта)”.

**Кульминация** (от лат. “culmen” “вершина”) – наивысшая точка напряжения в развитии действия художественного произведения, в ней представлен весь смысл данного произведения. Иногда такую кульминацию называют главной (или *содержательной*), потому что существует и уже упоминавшаяся

вторая (“*микрокульминация*”, или формальная) – как последний всплеск активного развития композиции. Место *формальной кульминации* в композиции – перед развязкой, после главной кульминации; ее назначение – оживить увядающее действие *любым способом* (чем быстрее все меняется, тем вернее сохраняется неизменным) и подвести некоторые итоги. Микрокульминация – элемент классического построения, демонстрирующий, как правило, образцовое соблюдение закона пропорций в композиции. Ее описание (применительно к театру) принадлежит В.Э. Мейерхольду.

Итак, если мы оперировали циклической **пятеркой** типов, то, добавив к ней “смерть” (занавес!), уже получаем шестерку. Что это нам дает? Шестерку фаз, из которых **три – основные** (завязка, кульминация, развязка) и **три – дополнительные** (развитие действия, формальная кульминация, занавес). Три основных этапа явно связаны с тройкой времен: завязка – с *будущим*, кульминация и есть *настоящее*, развязка – последствия *прошедшего* действия. Они же “переключают системные масштабы” (от всеобщего – до антропоморфного и ниже) и меняют темп в композиции.

В дополнительной тройке две фазы работают на соединение композиции на переходах (развитие действия – между завязкой действия и кульминацией, а формальная кульминация – между кульминацией и развязкой). Здесь вполне уместны аналогии, позволяющие обнаружить циклическую закономерность: из трех дополнительных эстетических категорий, возвышенного, комического и безобразного, две, категории возвышенного и комического, так же служат для связи на переходах между основными категориями как фазами единого цикла. Можно пойти дальше, представив данную тройку расположенной на дополнительной спирали по отношению к главной – здесь они как бы попеременно “выходят на поверхность” в композиции, пока не упадет занавес.



Идея *двух спиралей и пяти фаз* (экспозицию и “заванес!” исключаем, потому что они как фазы – за пределами действия) демонстрирует дополнение главной подсистемной тройки еще одной тройкой, противоположной первой по ряду показателей. Так, вторая кульминация принадлежит именно второй спирали. Представим сказанное на рисунке:



Рис. 3. Трактовка пятифазовой композиции на двух дополнительных спиралях (по типу ДНК).

Принцип дополнительности, о котором мы говорили как о двигателе, создающем напряжение, проявлен в композиции как всеобщий *способ создания композиционного напряжения за счет контрастности* – содержательной и формальной. Это в свое время хорошо понимали в БАУХАУЗе, где в основу синтетического метода преподавания у дизайнеров, архитекторов, художников, полиграфистов, кино-, фото-, театральных творцов и так далее был заложен учебный курс И. Иттена. Он строился на *всеобщей теории контрастов*, причем контрасты изучались почти с научной дотошностью и последовательно проводились через все упражнения. В данной композиционной системе дополнительность была универсализирована. И это, как известно, дало прекрасные результаты.

Всякая грамотная композиция всегда строится на основе контраста (“композиционной пружины”). Выделим **контрасты трех типов**: содержательные (уровень общего), выразительные (особенное) и формальные

(единичное). Возникают *три уровня дополнительности*, связанные иерархически.

Существование контрастной пары во времени лишь в общем виде можно изобразить при помощи “двойной спирали” (с противоположными значениями) по типу ДНК. Это будет именно общий вид, хотя и очень важный, но не дающий полного представления о композиции. Например, когда мы говорим, что в философском (*содержательном*) плане в произведении Добро сражается со Злом, в *выразительном* плане модусу “мизерное” противостоит “ужасное”, в *формальном* – черному противостоит белое, светлому – темное, низким звукам – высокие, мы осмысляем три уровня контрастности. Чтобы контраст жил в произведении, в ходе композиции эти начала должны попеременно выходить на поверхность. Например, в песне, в симфонии часто говорят о “переплетении” двух контрастных тем, о куплете и припеве.

Но есть закон привыкания, поэтому данная особенность психики является основой “уплотнения”, возникающего в композиции, если представить процесс ее восприятия по частям. Мы оформили это в виде графика композиции, с осями “напряжение и время”, и привязали его к системе двух “тем”. На графике композиции есть подъемы и спады психологического напряжения. Это как раз соответствует времени действия линий А и В.

Исследователи пропорций в архитектуре указывают на наличие двух “встречных” рядов в построении русских зданий, икон, изделий художественных промыслов и т.п. Но никто не указывает на *необходимость* их связанности. Мы же считаем закон дополнительности важнейшим моментом всякого композиционного построения, присущего произведению любого вида эстетической деятельности. Всякое полноценное произведение искусства имеет, как минимум, три перечисленных уровня дополнительности, что и делает его столь сильнодействующим средством для нашей психики.

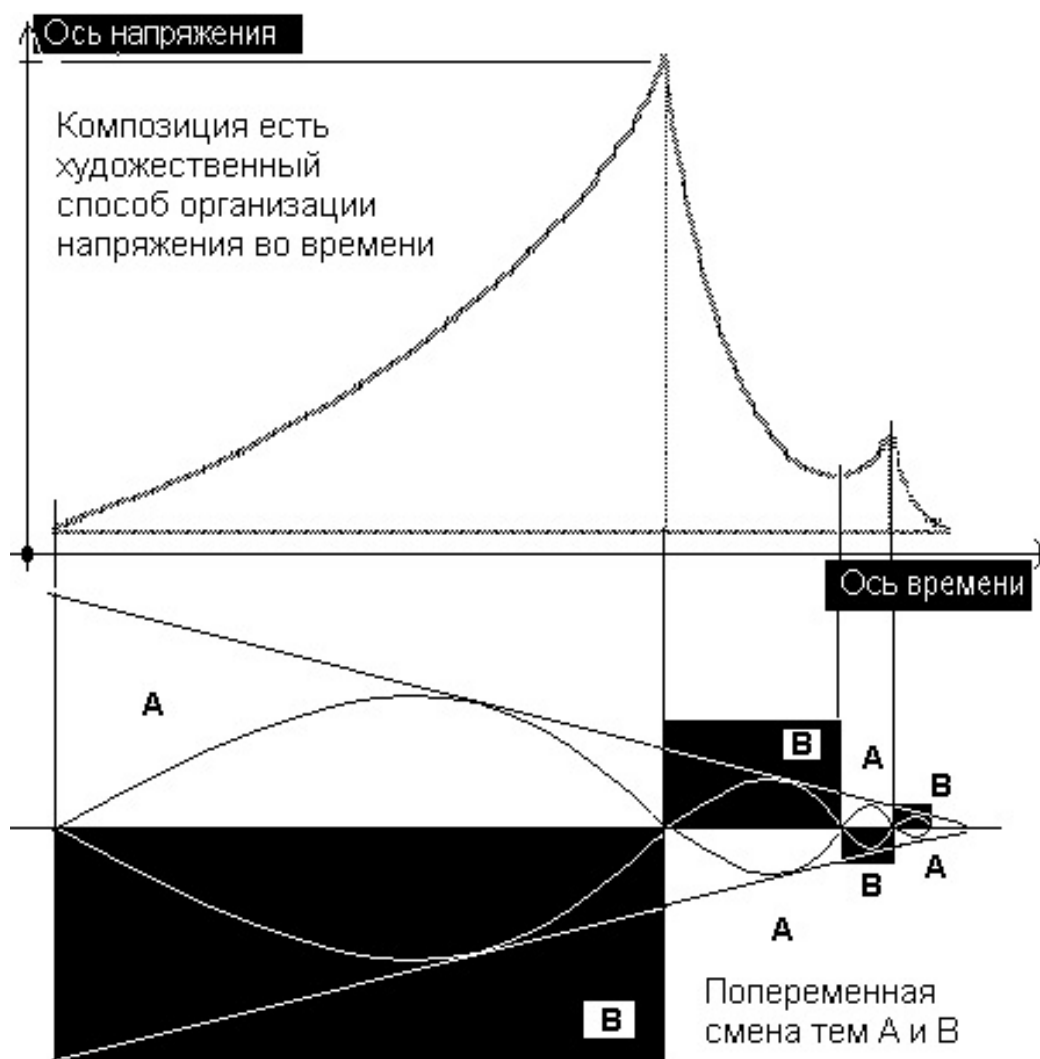


Рис. 4. График композиции и его трактовка при помощи двух дополнительных конических спиралей.

Такая особенность – попеременный выход на поверхность, в зону внимания, двух взаимодополнительных “линий” – порождает **пятифазовость** композиционного графика. Эта пятифазовость сопровождается общей неравномерностью процесса. Перед нами – пара (взаимодополнительность) типичных конических спиралей сходящегося (конвергентного) типа.

Очень интересны моменты перехода доминирования от одной спирали ко второй. Эти переходы делают значимыми точки “изломов” графика композиционного напряжения.

Дополнительность на конусе лучше представлять в объемной модели, где между дополнительными спиралями все время существуют напряженные связи. Подобную цилиндрическую модель мы только что приводили, перейти от нее к конической не составляет особого труда. Здесь дополнительность, во-первых, присутствует в каждой точке (хотя можно говорить о и квантах, отрезках, ритме), а во-вторых, имеет в каждой точке свою меру напряженности. Вполне возможно, что напряженность как раз и связана с конусом и двумя спиралями на нем.

Впрочем, мы говорили и о четырех спиралях (дополнительность дополнительностей). Такой поворот только расширяет парность, удваивая ее. В качестве примера можно привести четырех героев – с четырьмя взаимодополнительными характеристиками. Подобным образом строится роман А.С. Пушкина “Евгений Онегин”: Евгений, Татьяна, Ленский и Ольга в главной части романа “выходят на сцену”, каждый – в свое время. В основной части они присутствуют все, в завершающей – остается только пара: Евгений и Татьяна.

Если мы проведем предельно широкую аналогию, то можем перенести закономерность художественной композиции на всемирную историю.

Первая наша мысль состоит в том, что история построена по законам художественной композиции. Из этого следует ряд важнейших выводов.

Вторая мысль – об аналогии между “четверкой главных героев” и четырьмя типами менталитета. У каждого типа менталитета есть свой живой носитель, своя история взлетов и падений, свой этап исторического доминирования. Различение типов героев и ментальностей строится на одной и той же, инвариантной, схеме типологической четверки.

Аналогии такого рода гносеологически очень полезны. Экзистенциальность истории перестает быть хаосом. Экзистенция становится художественной и тем самым присваивается человеком: спектакль мировой истории можно переживать как всякий “спектаклюм” (зрелище).