

Федеральное государственное бюджетное образовательное
учреждение высшего образования

**ВСЕРОССИЙСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ ИНСТИТУТ
КИНЕМАТОГРАФИИ ИМЕНИ С.А. ГЕРАСИМОВА**

кафедра истории и философии

На правах рукописи

Сонг Чжун Ил

**ВЛИЯНИЯ КУЛЬТУРЫ ДАЛЬНЕГО ВОСТОКА
НА РОССИЙСКОЕ КИНО**

Направление подготовки: 50.06.01 Искусствоведение

Направленность 17.00.03 Кино-, теле- и другие экранные искусства

**Научный доклад
об основных результатах научно-квалификационной работы
(диссертации)**

Научный руководитель

Андреев А.Л.,
доктор философских наук, профессор,
зав. кафедрой истории и философии
ВГИК

Рецензент

Туева В.В.,
ст. преподаватель кафедры
киноведения ВГИК,
кандидат искусствоведения

Москва, 2019

СОДЕРЖАНИЕ

Общая характеристика работы	3
Основное содержание работы	13
Статьи в журналах, включенных в перечень ВАК РФ.....	50

ОБЩАЯ ХАРАКТЕРИСТИКА РАБОТЫ

Общепринятым считается мнение, что взгляды А.А.Тарковского и С.М. Эйзенштейна на вопросы творчества и теории кино взаимопротивоположны. Можно назвать одну из главных причин – это окружающее положение. Они жили в разное время.

В начале XX века кино не имело своего крепкого статуса как седьмое искусство. С.М. Эйзенштейн старался определить сущность и природу кино. Он был теоретиком и одновременно исполнителем своей теории. Его идеи относительно монтажа внесли неоспоримый вклад в развитие монтажной. Во времена А.А. Тарковского, так называемую «оттепель»,¹ уже было доступно больше теоретических материалов и практических наработок, в том числе и из других стран, чем во время С.М. Эйзенштейна. Кроме того, А. Базен пишет, как ниже, сущность киноязыка изменилась с монтажа к глубинной мизансцене,²

«Изменяя структуру киноязыка, она затрагивает также характер интеллектуальных связей, устанавливающихся между зрителем и экраном, и тем самым изменяет смысл зрелища»

Безусловно, обстоятельство времени их жизни повлияло на формирование кинематографических пристрастий и мировоззрения и того, и другого.

Тем не менее, два диаметрально разных режиссера обладают и чем-то общим, интересом к дальневосточной культуре. Но опять обстоятельство времени жизни также породила различные способы и восприятия этой культуры.

¹После смерти Сталина Илья Эренбург написал повесть «Оттепель» (1954), которая была напечатана в майском номере журнала «Знамя» и дала название целой эпохе советской истории.

²А. Базен, «Что такое кино», С.75.

Актуальность темы исследования

В настоящее время не существует исследований сопоставления С.М. Эйзенштейна и А. Тарковского с точки зрения влияния дальневосточной культуры на их творчество, несмотря на то, что она является одним из ключевых аспектов в их кино. Однако, есть исследования, которые анализируют с этой позиции творчество того или другого режиссера в отдельности, но концентрируются при этом только на отдельном авторе, не сопоставляя их.

В этой статье, посвященной влиянию культуры Дальнего Востока на творчество и теоретические воззрения С.М. Эйзенштейна и А.А. Тарковского, внимание исследователя будет сконцентрировано на роли традиционной японской поэзии Хайку.³ Хайку – это «похоже на кинокамеру, которой снимается определенное мгновение [жизни или природы] или эмоция [человека]», которая, будучи “невещественным [то есть, не имеющим форму] впечатлением”, обретает форму.⁴

Степень разработанности темы исследования

В ходе исследования нами были собраны четыре основных круга материалов, так или иначе имеющих отношение к заявленной теме.

Общий обзор кинематографического стиля С. Эйзенштейна и А. Тарковского.

³ Хай-кай – это появляются в начале XIII века, сейчас известное название «Хайку», «Хокку». В форме Хай-кай существует три фразы. Первая фраза называется Хокку. В XIX веке Масаока Сики разъяснял о завершенности Хокку. Затем Хай-кай становилось названием сегодняшнего Хайку. В статьях С. Эйзенштейна три названия считаются одинаковым значением. В случае Танка, оно представляется собой 31 слогов, длиннее чем Хайку 15 слогов. Возникновение Танка во время Реставрации Мейзи В XIX веке.

Ассоциация Корейских критиков литературы. «Словарь литературной критики». Республика Корея, Сеул, Национальная библиотека Кореи. 2006. С 487.

⁴ Там же С. 488

С.М. Эйзенштейн считает, что Монтаж как основное, важнейшее выразительное средство кино обнаруживал в его теории и практике все новые возможности. Его кинематографическое и теоретическое наследие дает возможность изучать кино и практику съемок того времени. С.М. Эйзенштейн говорил, что в фильме «Сила монтажа в том, что в творческий процесс включаются эмоции и разум зрителя».⁵ По этой причине в его фильмах довольно мало длинных планов.

А.А. Тарковский не соглашается с мнением С. Эйзенштейна. Своим главным кинематографическим открытием Тарковский называл идею «Запечатленного Времени»,⁶ а не монтаж. Соответственно, в фильмах А.А.Тарковского длинный план является доминирующим. Ими он стремится выразить бесконечность и божественность в своих фильмах. Таким образом, он провоцирует зрителей размышлять о человеческой жизни, через сопереживание персонажам испытать новый опыт и «освободятся от автора».⁷

Влияние культур Дальнего Востока на теоретические взгляды и творчество С.М. Эйзенштейна. Сергея Михайловича Эйзенштейна без какого бы то ни было преувеличения можно назвать центральной фигурой мирового кинематографа. К его теоретическим разработкам и художественным открытиям обращались крупнейшие кинематографисты и теоретики кино XX, а теперь уже и XXI века: А. Базен, Б. Балаш, Ж.- Л. Годар, Ж. Делез, А.Тарковский, П. Гринуэй, Р. Накагава... Кто-то, принимал его идеи за отправной пункт и развивал их дальше, кто-то полемически от них отталкивался и даже отвергал, но и в том, и в другом

⁵Эйзенштейн С.М. Монтаж (1938) // Избранные произведения в 6-ти тт. Т. 2. Под ред. С.И. Юткевича. — М.: Искусство, 1964. С. 148.

⁶Тарковский. А.А. Уроки Режиссуры. Учебное пособие. Всероссийский институт переподготовки и повышения квалификации работников кинематографии (ВИППК). М. 1993. С. 59.

⁷Тарковский А.А. Запечатлённое время, С.5.

случае можно говорить об определяющем влиянии С.М. Эйзенштейна на творческие поиски киноискусства. И хотя в 2018 г. исполнилось вот уже 70 лет со дня смерти великого мастера, его наследие и сегодня предстает перед нами не только как памятник истории, но и как источник живого вдохновения.

Хайку в творчестве С. Эйзенштейна

В работах С.М. Эйзенштейна Хайку начинается с анализа китайской письменности. В своей статье «За кадром» он пишет: «сочетание двух иероглифов простейшего ряда рассматривается не как сумма их, а как произведение, то есть как величина другого измерения, другой степени».⁸ Аналогично, в кино два некие кадра дают третий новый смысл, «соединяются в новое представление, возникающее из этого сопоставления как новое качество».⁹ Таким образом, С.М.Эйзенштейн отстаивает правомерность и первостепенность монтажа в кино. Далее в той же статье «За кадром» он упоминает Хай-кай и Танка как следующий этап после формирования иероглифа. С точки зрения С. Эйзенштейна, форма японских классических стихотворений сходна с «монтажными фразами, монтажными листами».¹⁰

Хайку в творчестве А.А. Тарковского

Культурные пристрастия Андрея Тарковского сформировались до того, как он стал режиссером. Он унаследовал многое из мировоззрения своего отца, а также встретился с дальневосточной культурой, в том числе и с Хайку, и научился созерцать природный мир.

⁸Эйзенштейн С.М. За кадром // Избранные произведения в 6-ти тт. Т. 2. Под ред. С.И. Юткевича. — М.: Искусство, 1964. С. 251.

⁹Эйзенштейн С.М. Монтаж (1938) // Избранные произведения в 6-ти тт. Т. 2. Под ред. С.И. Юткевича. — М.: Искусство, 1964. С. 136.

¹⁰Эйзенштейн С.М. За кадром // Избранные произведения в 6-ти тт. Т. 2. Под ред. С.И. Юткевича. — М.: Искусство, 1964. С. 252.

В творчестве А.А. Тарковского «наблюдение природы» является одним из основных художественных аспектов. В его фильмах можно найти многочисленные кадры, изображающие природу и/или персонажей издалека. Они призваны показать не «движущееся изображение», а едва уловимое движение атмосферы (особенно наглядно это представлено в более поздних фильмах: «Сталкер», «Жертвоприношение», «Ностальгия»).

Хайку как антитезис Европейской культуры.

«Восток и Запад» и «Европа и Азия», об этих концепций ведутся многочисленные споры во имя поиска идентичности и истоков России.

Творчество А. Тарковского имеет много общего со славянофильством. Например, в фильме «Сталкер» главный герой, который имеет образ православный образ, сталкивается с профессором и писателем, которые представляют себя, как материализм и рационализм. Он стремился к Богу в своем творчестве. В фильме «Ностальгия» образ Доминенька является юродивым, который при учении православия представляется идеальным человеком. В фильме «жертвоприношение» Александр разжигает свой дом, чтобы отказать материальное существование. Мы можем видеть все эти события приходят к заключению, как божественность. В данный момент слависты считают, что Западная религия впадала в рационализм или эгоизм, а Православие постоянно сохранило искренность церкви и с помощью истины отражало привлечение разума.

Цель исследования

С точки зрения культуры Дальнего Востока, изучение традиций культур Востока в русском кино является источником осознания их этнографической важности.

Задачи исследования

1. Рассмотреть особенности эпохального обстоятельства.
2. Проанализировать стили кинематографического стремления обоих режиссеров.
3. Выяснить причины и этапы, которого они заинтересовались дальневосточной культурой, в частности, японским искусством.
4. Выяснить элементы, использованные в творческой практике обоих режиссеров.
5. Исследовать существующие элементы в их фильмах и выяснить, как они трансформируются на изображениях.

Объект и предмет исследования

Объектом исследования являются творчеством и теорией С.М. Эйзенштейна и А.А. Тарковского, которые получили влияния дальневосточной культуры на их кинематографическую жизнь.

Предметом исследования является рассмотрение посвященной влиянию культуры Дальнего Востока на творчество и теоретические воззрения С.М. Эйзенштейна и А.А. Тарковского

Рамки исследования

Исследование охватывает основные этапы развития кинематографа, не ограничиваясь каким-либо одним временным периодом или направлением. Выбор широких временных рамок продиктован темой работы, предполагающей рассмотрение изучаемого объекта исследования в последовательном историческом развитии.

Теоретико-методологические обоснования исследования

В своем исследовании мы опирались на общенаучные принципы формальной логики и историзма.

Методологической основой диссертации выступил киноведческий подход, рассматривающий выбранную нами проблематику в контексте эстетического развития кинематографа как вида искусства. Методология работы также включает рассмотрение творчества отдельных представителей мирового кинематографа. В своем исследовании мы учитывали применимые к изучаемой теме теоретико-методологические положения.

Гипотеза исследования

Гипотеза исследования строится на предположении, что влияния культуры Дальнего Востока на творчество и теорию С.М. Эйзенштейна и А.А. Тарковского были один из главных аспектов для интерпретации их кинематографических стремлений. У них могут отличаться друг от друга, а иногда могут наглядеться сходство между ними. Таким образом, может позволять изучить развития киноязык и пересмотреть значение истории кино с новыми взглядами.

Научная новизна исследования

Научная новизна исследования заключается в попытке посмотреть на творчество и теорию С.М. Эйзенштейна и А.А. Тарковского с акцентом влияний культуры Дальнего.

Основные положения диссертации, выносимые на защиту

В результате исследования мы пришли к следующим выводам:

1. обстоятельство времени их жизни повлияло на формирование кинематографических пристрастий и мировоззрения и того, и другого.
2. посвященной влиянию культуры Дальнего Востока на творчество и теоретические воззрения С.М. Эйзенштейна и А.А. Тарковского, внимание исследователя будет сконцентрировано на роли традиционной японской поэзии Хайку.
3. С.М. Эйзенштейн использует Хайку, чтобы положить его в основу принципов монтажа, а А.А. Тарковский сосредоточивается на мысленном образе, который «способствует наблюдению природы».
4. С.М. Эйзенштейн расширил сферу влияния японской (а впоследствии и китайской) культуры, распространив ее на кинематографию.
5. А.А. Тарковский унаследовал многое из мировоззрения своего отца, а также встретился с дальневосточной культурой, в том числе и с Хайку, и научился созерцать природный мир.
6. Творчество А.А. Тарковского имеет много общего со славянофильством.

Теоретическая значимость исследования

Научная значимость работы заключена в подробном рассмотрении и анализе понимания киноискусства и истории кино с помощью дальневосточной культуры. К рассмотрению привлечен обширный материал фильмов.

Достоверность результатов и основных выводов диссертации

Достоверность результатов и выводов диссертации обеспечена комплексным подходом, опирающимся на основные положения киноведения. Результаты и выводы работы проверены и подтверждены диссертантом при неоднократном исследовании изучаемого материала.

Практическая значимость исследования

Результаты и основные выводы диссертации могут способствовать более корректному и точному пониманию смысла и значения зрелищной составляющей кинематографа в целом и концепта «Влияния культуры Дальнего Востока на российское кино».

Рекомендации по использованию результатов исследования

Результаты исследования могут использоваться в дальнейшем при разработке методологической базы для изучения и исследования аудиовизуальных искусств.

ОСНОВНОЕ СОДЕРЖАНИЕ РАБОТЫ

Введение

В течение развития истории человечества постоянно изменяется значение понятия «истина» в соответствии с запросами эпохи. Нередки случаи, когда истина превращается в ложь, и наоборот, ложь становится истиной, как в случаи Галилео Галилеем. Он был сторонником гелиоцентризма Коперники, когда доминирующим был геоцентризм. Поэтому римский Папа и генеральные крестители клеймили его как лжеучением и запретили распространить мнение гелиоцентризма. После течения 350 лет в 1979 году, Римская курия объявляя, что осуждение тогдашней виновности Галилео Галилея было ошибка, восстановила его авторитет.¹¹ В средневековой Европе, истина - это святая прерогатива Бога. Но с развитием философской мысли ее значение стало неизбежно видоизменяться и приближаться к тенденциями, свойственным современному ей обществу.¹² Аналогично, тенденции изобразительного искусства тоже меняются. В истории искусства имеет смысл отметить изобретение, которое вызвало стремительное развитие методов художественного выражения – открытие «перспективы».¹³ Конечно, перспектива – одно из самых инновационных обнаружений в истории искусства. Однако, и до этого уже было известно, что предмет выглядит больше, когда он находится ближе от смотрящего. То есть метод выражения на творчество зависит от того что насколько важнее для

¹¹Павленкова Ф.Ф. Галилео Галилей. Его жизнь и научная деятельность серия биографических и художественно-биографических книг//«Жизнь замечательных людей». СПб. 1890-1915. С 25.

¹²Горфункель А.Х. Философия эпохи Возрождения. Учеб. Пособие. – Москва: Высшая школа. 1980. С.9.

¹³ Ли Н. Г. Рисунок. Основы учебного академического рисунка. — М.: «ЭКМО», 2005. — С. 9. — 480 с.

художника и общества. Так, например, в Древнем Египте искусство существовало для обряда мертвого человека,¹⁴ в Средневековье как указ Грегори́й I: «Живопись для неграмотных, то же самое, что Писание для умеющих читать». То есть для их наставления в вере картинки должны выглядеть как книга для детей.¹⁵ После обнаружения перспективы Брунеллеского и выступления «Святая Троица» Маса́чо, художники начали воплощать мир Богов как реальная жизнь человечества. С XVI века в истории искусства развивались портрет. Эта тенденция имеет значение, которое теперь искусство становится принадлежать человеку, а не церкви. В XIX веке развитие «технической воспроизводимости» владение художественного произведения сдвигалось с личности к массам, искусство включило в себе политическую цель.¹⁶

Таким образом, кинематограф 1920-30-х годов в Италии, Советской России и Германии использовали кино для масс людей, как для государственных пропагандистских проектов.¹⁷ Тенденции изобразительного искусства тоже меняются в соответствии с запросами эпохи. Но кино достигло лишь за сто лет того, что в других видах искусства развивалось тысячи лет. За это относительно короткое время в киноискусстве можно было наблюдать разные тенденции, в том числе и в российско-советской кинематографии.

Важнейшими для истории развития кино по праву можно назвать С.М. Эйзенштейна и А.А. Тарковского. Они сыграли определяющую роль не только в российской киноистории, но в мировой. С.М. Эйзенштейн стремился создать образ с помощью «монтажа», с тем чтобы вызвать у

¹⁴Эрнст Гмбрих, История искусства, Москва.: Издательство АСТ. 1998. С 61.

¹⁵Там же. С. 135.

¹⁶Беньямин В. Произведение искусства в эпоху его технической воспроизводимости, Немецкий культурный центр имени Гете, «Медиум», Москва, 1996, С 22

¹⁷ Geoffrey Nowell-Smith, The oxford history of world cinema, Oxford University Press/ США. Ньюйок. 1996. С 353, С 374, С 389

зрителя «динамическую эмоцию». Для А.А. Тарковского было важно «запечатлеть время» чтобы зритель стал «соучастником» независимо от авторского указа.¹⁸

Общепринятым считается мнение, что взгляды А.А.Тарковского и С.М. Эйзенштейна на вопросы творчества и теории кино взаимоположены. Можно назвать одну из главных причин – это окружающее положение. Они жили в разное время.

В начале XX века кино не имело своего крепкого статуса как седьмое искусство. С.М. Эйзенштейн старался определить сущность и природу кино. Он был теоретиком и одновременно исполнителем своей теории. Его идеи относительно монтажа внесли неоспоримый вклад в развитие монтажной. Во времена А.А. Тарковского, так называемую «оттепель», уже было доступно больше теоретических материалов и практических наработок, в том числе и из других стран, чем во время С.М. Эйзенштейна. Кроме того, А. Базен пишет, как ниже, сущность киноязыка изменилась с монтажа к глубинной мизансцене,¹⁹

«Изменяя структуру киноязыка, она затрагивает также характер интеллектуальных связей, устанавливающихся между зрителем и экраном, и тем самым изменяет смысл зрелища»

Безусловно, обстоятельство времени их жизни повлияло на формирование кинематографических пристрастий и мировоззрения и того, и другого.

Тем не менее, два диаметрально разных режиссера обладают и чем-то общим, интересом к дальневосточной культуре. Но опять обстоятельство времени жизни также породило различные способы и восприятия этой культуры.

¹⁸Тарковский А.А. Запечатлённое время, С.5.

¹⁹Базен А. «Что такое кино», С.75.

В настоящее время не существует исследований сопоставления С.М. Эйзенштейна и А. Тарковского с точки зрения влияния дальневосточной культуры на их творчество, несмотря на то, что она является одним из ключевых аспектов в их кино. Однако, есть исследования, которые анализируют с этой позиции творчество того или другого режиссера в отдельности, но концентрируются при этом только на отдельном авторе, не сопоставляя их.

В этой статье, посвященной влиянию культуры Дальнего Востока на творчество и теоретические воззрения С.М. Эйзенштейна и А.А. Тарковского, внимание исследователя будет сконцентрировано на роли традиционной японской поэзии Хайку.²⁰ Хайку - это «похоже на кинокамеру, которой снимается определенное мгновение [жизни или природы] или эмоция [человека]», которая, будучи «невещественным [то есть, не имеющим форму] впечатлением», обретает форму.²¹

Несмотря на то, что С.М. Эйзенштейн и А.А. Тарковский использовали жанр Хайку в качестве источника вдохновения, он получал различное преломление в их творчестве. С.М. Эйзенштейн использует Хайку, чтобы положить его в основу принципов монтажа, а А.А. Тарковский сосредоточивается на мысленном образе, который «способствует наблюдению природы».²²

²⁰Хай-кай – это появляются в начале XIII века, сейчас известное название «Хайку», «Хокку». В форме Хай-кай существует три фразы. Первая фраза называется Хокку. В XIX веке Масаока Сики разъяснял о завершенности Хокку. Затем Хай-кай становилось названием сегодняшнего Хайку. В статьях С. Эйзенштейна три названия считаются одинаковым значением. В случае Танка, оно представляется собой 31 слогов, длиннее чем Хайку 15 слогов. Возникновение Танка во время Реставрации Мейзи В XIX веке.

Ассоциация Корейских критиков литературы. «Словарь литературной критики». Республика Корея, Сеул, Национальная библиотека Кореи. 2006. С 487.

²¹Там же. С.488.

²²Тарковский А.А. Запечатлённое время. С.5.

Влияние культур Дальнего Востока на теоретические взгляды и творчество С.М. Эйзенштейна

Сергея Михайловича Эйзенштейна без какого бы то ни было преувеличения можно назвать центральной фигурой мирового кинематографа. К его теоретическим разработкам и художественным открытиям обращались крупнейшие кинематографисты и теоретики кино XX, а теперь уже и XXI века: А. Базен, Б. Балаш, Ж.-Л. Годар, Ж. Делез, А.Тарковский, П. Гринуэй, Р. Накагава... Кто-то, принимал его идеи за отправной пункт и развивал их дальше, кто-то полемически от них отталкивался и даже отвергал, но и в том, и в другом случае можно говорить об определяющем влиянии С.М. Эйзенштейна на творческие поиски киноискусства. И хотя в 2018 г. исполнилось вот уже 70 лет со дня смерти великого мастера, его наследие и сегодня предстает перед нами не только как памятник истории, но и как источник живого вдохновения.

Разумеется, феномен С.М. Эйзенштейна возник не на пустом месте. В посвященных ему многочисленных монографиях и научных статьях показано, что его интеллектуальные интересы были чрезвычайно многообразными, как, впрочем, многообразными были и влияния, которые он испытывал в разные периоды своей деятельности. Некоторые из этих влияний освещаются в литературе весьма подробно, другие же пока до конца не изучены и не раскрыты. В частности, как нам представляется, гораздо большего внимания заслуживает та роль, которую в творческом развитии С.М. Эйзенштейна как художника-интеллектуала, сыграло осмысление им эстетических практик и своеобразия художественного мышления в культурах Дальнего Востока. Сам режиссер впоследствии вспоминал, что его увлечение данной темой началось с Японии и японского искусства.

Первоначальное зарождение этого увлечения, скорее всего, надо связывать не с какими-то специальными интересами, а с общими веяниями эпохи. мода на японское искусство возникла в Европе вследствие распространения фотографии. Считалось, что после изобретения фотографии художнику больше не понадобится внимательно наблюдать природу и изучать анатомию человека – теперь вместо него это будет делать фотоаппарат. В связи с развитием фотографии люди стали предпочитать заказам живописных портретов визит в фотоателье. Художники оказались перед угрозой потери клиентуры и необходимости смены профессии. Выход из этой, на первый взгляд, тупиковой ситуации был найден импрессионистами, которые пошли по пути трансформации канонов изобразительности. А их союзником на этом пути стала японская цветная гравюра, подсказывавшая импрессионистам и новые темы, и необычные для европейского глаза колористические схемы.²³ В 1862 году в Лондоне и в 1867 году в Париже проходили всемирные выставки. Японцы представляли керамику, веера, чай и прочее. Но неожиданно европейцев привлекла упаковочная бумага, в которую были уложены гончарные изделия. На ней была изображена цветная гравюра. Европейцы расценили японское искусство «как традицию, не испорченную академическими правилами и клише».²⁴ Как отмечалось выше, очарование японской живописью стало выходом из затруднительного положения, в котором оказались европейские художники в связи с появлением и распространением фотографии. Поэтому интерес к японскому искусству быстро возрастал, и в Европе периода конца века трудно было найти художника, который бы так или иначе не откликнулся на его эстетические вызовы японского.

²³ Гомбрих Э. История искусства. М.: АСТ, 1995. С. 524-525

²⁴ Там же. С. 525-527.

Несколько позже данное увлечение (так называемый «японизм») пришло и в Россию, где его в дополнение ко всему подпитывали еще и политические события: русско-японская война и последующее активное налаживание межгосударственных отношений. «Японизм» и японские мотивы очень ярко проявился в произведениях таких известных художников русского «серебряного века», как А. Бенуа, И. Грабарь, Б. Кустодиев, И. Билибин, П. Кузнецов, В. Борисов-Мусатов, в поэзии В. Брюсова, А. Ахматовой, Н. Гумилева, в декоративном искусстве²⁵; не избежали увлечения Японией и русские театральные деятели, включая молодого К.С. Станиславского и других членов Алексеевского кружка²⁶.

Молодой С.М. Эйзенштейн, буквально впитывавший в себя все, что происходило в художественной жизни его времени, естественно, не мог не заметить этих веяний. Но первоначально они образовывали лишь некий фон, на котором формировались его собственные эстетические вкусы. Трудно сказать, как воздействие этого фона могло бы отразиться на творческой судьбе будущего режиссера, если бы не некоторые дополнительные импульсы, которые сделали его интерес к Японии, и шире – к Дальнему Востоку, более «прицельным» и, если можно так выразиться, операциональным.

Во время службы в Красной Армии С.М. Эйзенштейн познакомился с преподавателем японского языка и заинтересовался его изучением. В 1920 г. он получил направление на Восточное отделение Академии Генерального штаба, где должен был специализироваться по Японии, но, поступив вскоре после этого в театр Пролеткульта, бросил эти занятия²⁷. Таким образом, профессионального японоведа из Сергея Михайловича не

²⁵ Diakonova E.M. Japonisme in Russia in the Late Nineteenth and Early Twentieth Centuries. In: Japan and Russia. Three Centuries of Mutual Images. L., Global Oriental, 2008, pp. 32-46.

²⁶ Уварова И. Иллюзия истины по-японски, или Мейерхольд и японский театр // Мир искусств. Альманах. СПб.: Дмитрий Буланин, 2001. С. 484 – 485.

²⁷ Эйзенштейн С.М. Избр. произв.: в шести томах. М.: Искусство, т. 1, 1964. С. 99.

получилось, но его занятия японским языком не прошли даром: овладевая японской иероглификой, он стал лучше понимать особенности мышления, связанные с употреблением этого вида письменности. Новый импульс, еще более усиливший интерес С.М. Эйзенштейна к Дальнему Востоку и, кроме того, непосредственно связавший этот интерес с проблематикой режиссуры и актерской игры дало творческое общение с В.Э. Мейерхольдом, у которого он учился в Государственных высших режиссерских мастерских (ГВЫРМ) в 1921 – 1922 гг. Сам Мейерхольд открыл для себя театральную эстетику Дальнего Востока еще в молодости, когда в России в 1900-е гг. гастролировали японские актрисы Сада Яккои Ганако (Сада Якко, кстати, стала первой с 1629 г. женщиной, выступавшей на сцене театра кабуки, в котором по традиции все роли исполняли мужчины²⁸). С тех пор он активно обращался старояпонскому и старокитайскому театрам в поисках новых приемов актерской игры и необычных для воспитанной на «натуралистическом» театре европейской публики средств выразительности, способных держать зал на максимальном градусе эмоционального напряжения²⁹.

В скором времени С.М. Эйзенштейну представилась возможность самому оценить, насколько прав был в своих оценках его учитель. В 1928 г. в СССР приезжала труппа японского театра «Кабукидза» во главе со знаменитым актером Итикава Садандзи II (это, кстати, были первые в истории зарубежные гастроли театра кабуки). А в 1935 г. здесь побывал выдающийся актер Пекинской оперы Мэй Лань Фань. С.М. Эйзенштейн, как и Мейерхольд, не только внимательно следили за этими гастролями как зрители, но и близко подружились со своими коллегами из стран

²⁸ Son Ok Ju, *Discovery of the Japanese Dance - Sadayakko in the Western Modern Dance Scene*, *Inmunengu* № 74, university Young-Nam, 2015. С 313- 340.

²⁹ Мейерхольд В.Э. «Учитель Бубус» и проблема спектакля на музыке // Мейерхольд В.Э. Статьи. Письма. Речи. Беседы. Часть вторая: 1917 – 1939. М.: Искусство, 1968.

Дальнего Востока и из первых рук познакомились с их представлениями об искусстве и художественной выразительности.

Выводы, которые сделал С.М. Эйзенштейн из столь близкого знакомства с образцами японского и китайского театрального искусства, во многом близки к взглядам его учителя. Так, в мастерстве актеров кабуки он выделил, во-первых, медленное движение. Японский актер показывает зрителям *сам процесс* движения тела человека, чего в русском и вообще европейском театре не было. В.Э. Мейерхольд тоже обратил внимание на этот прием – своего рода «паузу движения»³⁰. Во-вторых, он обращает внимание на то, что Мейерхольд назвал «культурой глаз», «культурой рта», «культурой мимики»³¹: японцы играют «полярные стадии выражения лиц». Например, они выражают предельные эмоции: вера-сомнение, уверенность-разочарование, радость-темнота и тому подобное. Это выражение делает спектакль более острым и изобразительным и дает зрителям большее впечатление, чем постановка в традициях европейского театра. В-третьих, это принцип «разложенной игры»: актеры Кабуки играют как будто их части тела отделимы друг от друга. Например, С.М. Эйзенштейн написал о том, как актер гастролировавшей в Москве труппы Кабуки играл умирающую девушку: «Весь процесс общей предсмертной агонии был разъят на сольные отыгрывания каждой “партии” врозь; партии ног, партии рук, партии головы... С укорачиванием отдельных чередований с приближением к... неблагоприятному концу – смерти».³² Наконец – и это также близко к Мейерхольду – С.М. Эйзенштейн отмечает как специфическую черту

³⁰ Мейерхольд В.Э. Статьи, письма, речи, беседы. Первая часть 1891-1917, М.: Искусство, 1968. С. 125.

³¹ Мейерхольд В.Э. [О гастроях Мэй Лань Фаня]// Творческое наследие В.Э. Мейерхольда. М.: Всеросс. театр. общ-во, 1978. С. 96.

³² Эйзенштейн С.М. За кадром, Избр. Произв.: в шести томах. Том 2. Москва, Искусство, 1964. С. 283- 296

кабуки своего рода «ансамблевый монизм» или, если угодно, синтетический характер «театрального раздражителя», когда звук, движение, пространство, голос не просто аккомпанируют друг другу, а трактуются как равнозначащие элементы сценического представления.³³

В то же время С.М. Эйзенштейн расширил сферу влияния японской (а впоследствии и китайской) культуры, распространив ее на кинематографию. Так, медленное движение можно связать с замедленной съемкой, полярные стадии выражения лиц согласуются с кинематографическим термином «типаж», а «делимое» тело актера – это не что иное, как монтаж. Данное утверждение можно доказать на примере всех фильмов Мастера, но особенно наглядно его иллюстрирует снятый в конце 1920-х гг. фильм «Старое и новое».



³³ Эйзенштейн С.М. Избр. произв.: в шести томах. Том 5. М., Искусство, 1968. С. 305.



Однако важнее всего то, что, в отличие от Мейерхольда, С.М. Эйзенштейн знал японский язык, и это позволило ему смотреть на искусство Дальнего Востока с позиций не только режиссуры и техники актерской игры, но и философии культуры. При этом он понимает художественное творчество синтетически, свободно интегрируя выразительные языки различных видов искусства и экстраполируя на кино их эстетические закономерности. В частности, кроме специфической эстетики японского и китайского театров С.М. Эйзенштейн обратил внимание на характер иероглифической письменности и японскую поэзию, а также на гравюры мастеров Укие-э Хокусая и Утамаро и работы портретиста конца XVIII в. Т. Сяраку.

«Погружение» русского теоретика в смысловые коды культур Дальнего Востока – вначале на японском, а потом также и на китайском материале – осуществлялось в несколько этапов. Во-первых, это анализ семантики иероглифического письма. С одной стороны С.М. Эйзенштейна интересовало как из обобщенного изображения путем постепенной многоэтапной схематизации рождается условный знак. С

другой стороны, он подробно рассматривал смысловой эффект соединения двух таких знаков в сложные («совокупные») иероглифы. «Сочетание двух иероглифов простейшего ряда, – писал С.М. Эйзенштейн, – рассматривается не как сумма их, а как произведение... Например, изображение воды и глаза означает – “плакать”»³⁴. Таким способом создается новый смысл, который до этого не существовал. В результате сочетание двух «изобразимых» дает нечто неизобразимое – смысл, который невозможно непосредственно передать наглядным образом. И, что особенно важно, структуру иероглифа, по мнению С.М. Эйзенштейна, можно рассматривать как аналог монтажа в кино: сопоставление по возможности однозначных, нейтральных в смысловом отношении, изобразительных кадров в осмысленные контексты и ряды – это «неизбежный способ и прием в любом кинематографическом изложении».³⁵

Следующий шаг на пути проникновения в ментальность Дальнего Востока – анализ поэтических жанров, в особенности – танка и хай-кай. С.М. Эйзенштейн считал, что японское стихосложение аналогично «фразеологии иероглифов». В результате такого принципа сопоставления однозначных понятий с целью создания нового смысла возникает «заостренная образность», которая может соответствовать монтажным фразам в кино. «Простое сопоставление двух-трех деталей материального ряда дает совершенно законченное представление другого порядка – психологического».³⁶

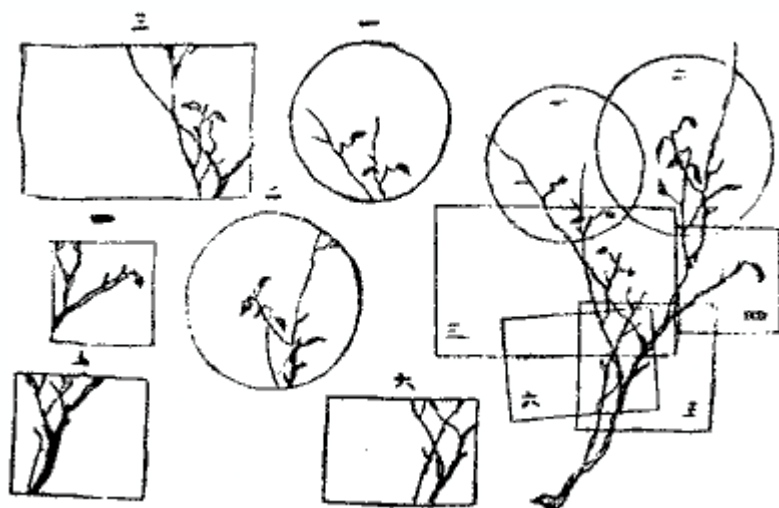
Обращаясь, далее, к портретам художника Сяраку, С.М. Эйзенштейн обращает внимание на то, что в них не выдержаны реальные анатомические пропорции человека, вследствие чего происходит отказ от

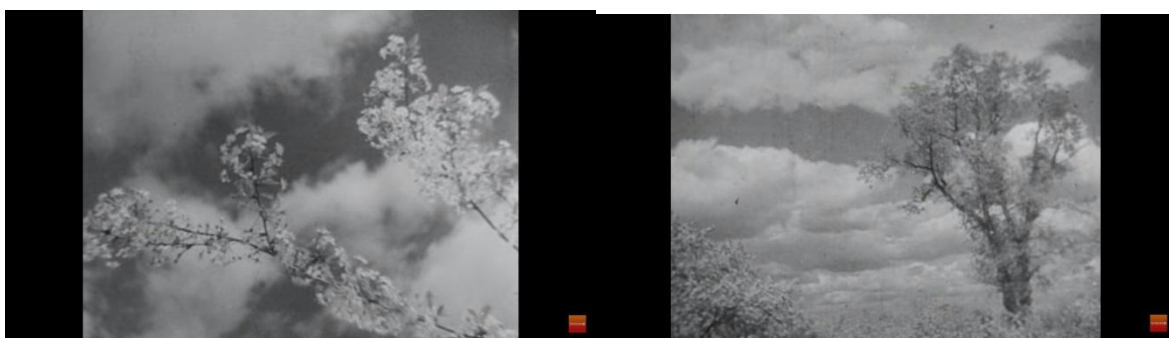
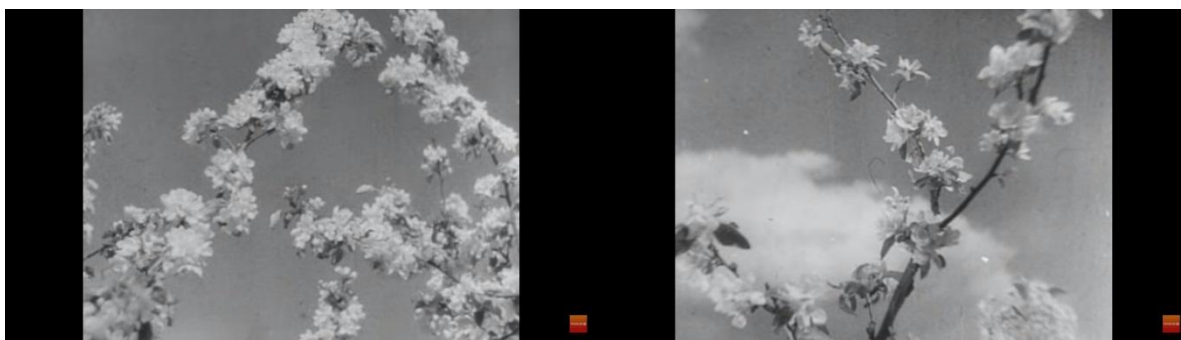
³⁴ Эйзенштейн С.М. За кадром //Избр. Произв.: в шести томах. Том 2. М.: Искусство, 1964. С. 283- 296

³⁵ Там же.

³⁶ Там же.

естественности. В то же время в картинах Сяраку все элементы размещаются в соответствие со своеобразными закономерностями, и этим художник создает новый порядок вещей. С точки зрения русского теоретика, такого рода искусственные диспропорции находят свое воплощение в кино: имеется в виду дальний план, средний, крупный и так далее. В результате с помощью вытекающих из режиссерского замысла диспропорций кино дает нам определенный психологический эффект. Изучая стилевое своеобразие японской живописи и ее изобразительный метод, С.М. Эйзенштейн отмечал, что японский художник сначала «вырезывает кусок реальности» и воссоздает его линиями и красками. Затем он собирает эти «куски» в одно изображение. Но ведь и все кадры фильма снимаются именно таким образом! Наглядно действие этого принципа смыслообразования можно наблюдать, к примеру, в фильме «Бежин луг».





В написанной в 1928 г. статье «Нежданный стык» С.М. Эйзенштейн проводит сопоставление японского театра с кинематографом в контексте актуальнейших в те годы творческих проблем, связанных с появлением звукового кино. В этом контексте он уделяет основное внимание контрапункту звука и визуального решения. С его точки зрения, различные элементы киноязыка имеют свою собственную уникальную ценность и, сталкиваясь, создают особый эстетический конфликт, подобно тому, как в Кабуки оптический и звуковой элементы выполняют свою

роль как равнозначные способы формирования интегрального смысла того или иного эпизода, а затем и произведения в целом.³⁷

Таким образом, в японской культуре, культурах Дальнего Востока, вообще иероглифика задает особую модель смыслообразования. Собираясь в сочетание, иероглифы образуют своего рода метафорическую фразу, как в стихах танка и хай-кай. Подобно этому, каждая часть в лице человека на портрете Сяраку, «делимые» части тела в мастерстве актера кабуки и каждый элемент визуального и звукового рядов, сталкиваясь друг с другом, приводит к появлению особого драматургического конфликта, связанного со сложными семантическими взаимодействиями смыслов. Соответственно, смысловой «кусочек» выступает как базовая единица в работе над созданием конфликта.

Эти малые независимые части («кусочки») в кино можно приравнять к понятию кадра, а два таких «кусочка», сталкиваясь, формируют смысловую цепь. В результате этого кино дает зрителям психологический пафос, или экстаз.³⁸ Создавая же конфликты посредством монтажного столкновения двух «кусочков», можно делать интеллектуальное кино. С.М. Эйзенштейн считал, что такой процесс создания кино во многом созвучен культурам Японии и Китая. Таким образом, в развитии С.М. Эйзенштейном теории и практики киноискусства, которое сохраняет свою актуальность и для современного кинематографа, ключевую роль сыграло осмысление им специфики культур Дальнего Востока.

³⁷ Эйзенштейн С.М. Нежданный стык // Избр. произв.: в шести томах. - М.: Искусство, т. 5. 1968. С. 310.

³⁸ Омон Ж., Бергала А., Мари М., Верне М. Эстетика фильма. М.: Новое литературное обозрение, 2012. С. 62-69.

Общий обзор кинематографического стиля С. Эйзенштейна и А. Тарковского.

С.М. Эйзенштейн считает, что Монтаж как основное, важнейшее выразительное средство кино обнаруживал в его теории и практике все новые возможности.³⁹ Его кинематографическое и теоретическое наследие дает возможность изучать кино и практику съемок того времени. С.М. Эйзенштейн говорил, что в фильме «Сила монтажа в том, что творческий процесс включаются эмоции и разум зрителя».⁴⁰ По этой причине в его фильмах довольно мало длинных планов.

А.А. Тарковский не соглашается с мнением С. Эйзенштейна. Своим главным кинематографическим открытием Тарковский называл идею «Запечатленного Времени»,⁴¹ а не монтаж. Соответственно, в фильмах А.А. Тарковского длинный план является доминирующим. Ими он стремится выразить бесконечность и божественность в своих фильмах. Таким образом, он провоцирует зрителей размышлять о человеческой жизни, через сопереживание персонажам испытать новый опыт и «освободятся от автора».⁴²

Хайку в творчестве С. Эйзенштейна

В работах С.М. Эйзенштейна Хайку начинается с анализа китайской письменности. В своей статье «За кадром» он пишет: «сочетание двух иероглифов простейшего ряда рассматривается не как сумма их, а как произведение, то есть как величина другого измерения, другой

³⁹С.М. Эйзенштейн, Монтаж (1938). С. 41.

⁴⁰ Эйзенштейн С.М. Монтаж (1938) // Избранные произведения в 6-ти тт. Т. 2. Под ред. С.И. Юткевича. — М.: Искусство, 1964. С. 148.

⁴¹ Тарковский. А.А. Уроки Режиссуры. Учебное пособие. Всероссийский институт переподготовки и повышения квалификации работников кинематографии (ВИППК). М. 1993. С. 59.

⁴²Тарковский А.А. Запечатлённое время, С.5.

степени».⁴³ Аналогично, в кино два некие кадра дают третий новый смысл, «соединяются в новое представление, возникающее из этого сопоставления как новое качество».⁴⁴ Таким образом, С.М.Эйзенштейн отстаивает правомерность и первостепенность монтажа в кино. Далее в той же статье «За кадром» он упоминает Хай-кай и Танка как следующий этап после формирования иероглифа. С точки зрения С. Эйзенштейна, форма японских классических стихотворений сходна с «монтажными фразами, монтажными листами».⁴⁵

В 1929 году он переписал эту статью на английском языке, под заглавием «The Cinematographic Principle And The Ideogram».⁴⁶ В этой статье Хай-кай был изменен на Хайку.

Надо отметить, в статье «За кадром» С.М. Эйзенштейн использовал построчный перевод (слово в слово). Это можно определить по глаголам. А в последующих изданиях он переводит на английский по смыслу. В обеих статьях С. Эйзенштейн использует японскую поэзию для объяснения диалектики монтажа. Поэтому в его исследованиях явно видны три различных образа как диалектическая триада «тезис — антитезис — синтез». В частности, переводы с английского языка более наглядно раскрывают суть монтажа: японское стихотворение состоит из трёх строк, одна строка содержит один образ и между ними (строками-образами) происходит диалектическое взаимодействие. Поэтому, распределенные по строками, три образа позволяют их воспринимать как три фотокадра. С помощью системы трех образов С. Эйзенштейн

⁴³ Эйзенштейн С.М. За кадром // Избранные произведения в 6-ти тт. Т. 2. Под ред. С.И. Юткевича. — М.: Искусство, 1964. С. 251.

⁴⁴ Эйзенштейн С.М. Монтаж (1938) // Избранные произведения в 6-ти тт. Т. 2. Под ред. С.И. Юткевича. — М.: Искусство, 1964. С. 136.

⁴⁵ Эйзенштейн С.М. За кадром // Избранные произведения в 6-ти тт. Т. 2. Под ред. С.И. Юткевича. — М.: Искусство, 1964. С. 252.

⁴⁶ Эйзенштейн С.М. The Cinematographic Principle And The Ideogram. Перевод Jay Leyda. Hartcourt, New York. 1949. С. 28.

объясняет принцип «монтаж аттракционов». Эндрю Дадли пишет в своей книге «Основные теории кино: введение» о сходстве Хайку и монтажа в кино: «Поэзия хайку, составленная из идеограмм, работает аналогичным образом».⁴⁷

Однако принцип монтажа, связанный с Хайку, должен учитывать, что создание образа в кино не всегда совпадает с его созданием методами литературы. Поскольку они имеют разные выразительные средства. С. М. Эйзенштейн принимал во внимание различие художественных средств и учитывал, что недопустимо экранировать “дословно” символы и метафоры литературы. Такая «безжизненная литературная символика»⁴⁸ может стать причиной неловкой монтажной склейки или противоположного значения. Несмотря на то, что С. Эйзенштейн объясняет монтаж с помощью Хайку, на практике съемки едва ли можно найти реальное экранное воплощение этой теории. То есть, Хайку использовано, чтобы теоретически объяснить принцип монтажа, но практически мало употребимо самим С.М.Эйзенштейном.

Хайку в творчестве А.А. Тарковского

Как можно увидеть в фильме «Зеркало», стихи, которые Арсений Тарковский (отец режиссера Андрея Тарковского) читает за кадром, является главной сюжетной линией фильма. Маргарита Черненко, исследователь творческого мира Арсения Тарковского, так писала о его поэтическом пространстве: «Поэзия Арсения Тарковского сравнима со средокрестием, в котором взаимно пересекаются не только вертикаль «прошлое — будущее», но и горизонталь «восток — запад»». В этом случае, с точки зрения Маргариты Черненко, географическое пространство «восток Арсения Тарковского» включает в себя всё

⁴⁷Andrew D. The Major Film Theories: An Introduction. OxfordUniversityPress. 1976. pp. 52. 288p.

⁴⁸ Film form, pp.58.

разнообразии культур от Кавказа до Японии.⁴⁹ В его работах можно найти два перевода стихов с японского языка на русский.⁵⁰

Таким образом, творческие устремления поэта Арсения Тарковского повлияло на творчество его сына, режиссера Андрея Тарковского. Кроме всего прочего, не может не осуществляться ментальное воздействие отца на сына. Возможно, именно под влиянием Арсения Тарковского Андрей Арсеньевич сперва поступил в институт востоковедения.

Первая встреча А.А. Тарковского с Хайку предполагается, когда он учился в Институте востоковедения. В мае 1953 года он был зачислен в состав научно-исследовательской экспедиции института Нигризолота в Дальневосточный Туруханский край. Там он проработал почти год. Во время экспедиции он прошел пешком сотни километров по тайге и сделал целый альбом зарисовок, который сдан был в архив Нигризолота, и там он принял решение стать кинорежиссером.⁵¹



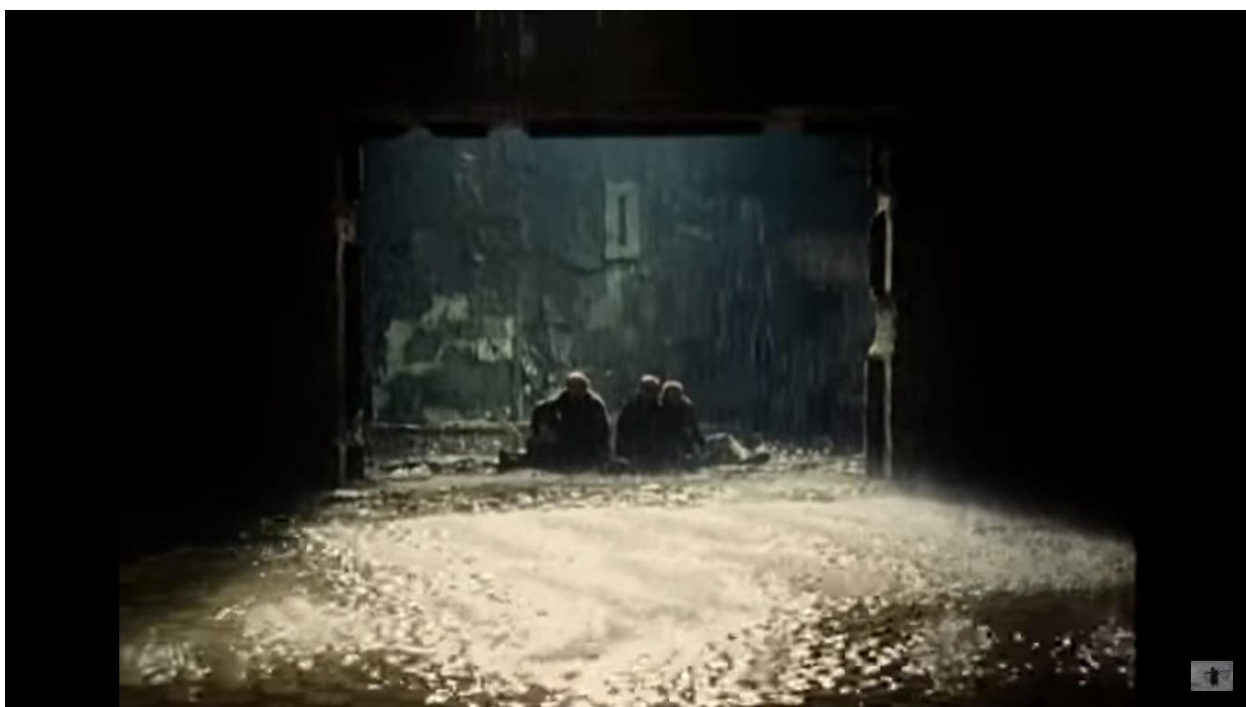
⁴⁹Маргарита Ч. О диалоге культур и времен в поэзии Арсения Тарковского. интернет источник: <https://www.mgarsky-monastery.org/kolokol/2841> (06.13.2019)

⁵⁰ Арсений Тарковский. Две японские сказки. I. Бедный рыбак. 1957 П. Флейта 1956-1965, интернет источник: <https://yasko.livejournal.com/1584414.html> (06.13.2019)

⁵¹ ТуровскаяМ. 7 с 1/2 и Фильмы Андрея Тарковского. Издательство "Искусство", 1991. Москва. С.11.

Таким образом, культурные пристрастия Андрея Тарковского сформировались до того, как он стал режиссером. Он унаследовал многое из мировоззрения своего отца, а также встретился с дальневосточной культурой, в том числе и с Хайку, и научился созерцать природный мир.

В творчестве А.А. Тарковского «наблюдение природы» является одним из основных художественных аспектов. В его фильмах можно найти многочисленные кадры, изображающие природу и/или персонажей издалека. Они призваны показать не «движущееся изображение», а едва уловимое движение атмосферы (особенно наглядно это представлено в более поздних фильмах: “Сталкер”, “Жертвоприношение”, “Ностальгия”).





Такое художественное выражение сюжета позволяет зрителям пережить новые впечатления, которых до сих пор у них не было в жизни. Мы можем заметить, такой творческий метод приближается к поэтической форме. В фильмах А. Тарковского с помощью длинного кадра создается эффект пейзажа. На экране эти образы объединяются со звуками воды,

ветра, поезда или с бытовыми шумами. Это создает эффект живого прикосновения к предметам, показанным в фильме. Это не просто киносъемка вещей, а кинематографическое созерцание через глаза зрителя, наблюдение нашей жизни. Кино А.А. Тарковского показывает поток наблюдений за персонажами, и это помогает зрителям погружаться в изображение и становиться равноправными участниками киносюжета.

Методы творения по Хайку помогают в создании вышеуказанных образов. Специфика Хайку: человек смотрит определенный факт через объективное наблюдение и обретает субъективную точку зрения. Хайку предпочитает незамедлительному (прямому) и фрагментарному значению неторопливое созерцание жизни. Как А.А. Тарковский пишет, «образ в кино строится на умении выдать за наблюдение свое ощущение объекта»,⁵² только через наблюдение сущность вещей находит свою реализацию. Далее в этом контексте А. Тарковский подчеркивает достоинства Хайку: «Какая простота, точность наблюдения! Какая дисциплинированность ума и благородство воображения!». ⁵³

Когда С.М. Эйзенштейн использует Хайку, чтобы положить его в основу принципов монтажа, а А.А. Тарковский сосредоточивается на мысленном образе, который «способствует наблюдению природы».

Старый пруд.
Прыгнула в воду лягушка.
Всплеск в тишине.

Или:
Срезан для крыши камыш.
На позабытые стебли
Сыплется мягкий снежок.

А вот еще:
Откуда вдруг такая лень?

⁵²Тарковский А.А. Запечатлённое время. С.5.

⁵³ Там же.

Едва меня сегодня добудились...
Шумит весенний дождь.

«Японские поэты умели в трех строчках наблюдения выразить свое отношение к действительности. Они не просто ее наблюдали, но несуетно и несуетливо искали ее вечный смысл. Чем точнее наблюдение, тем оно уникальнее. И чем оно уникальнее, тем ближе к образу. Достоевский в свое время замечательно точно говорил о том, что жизнь фантастичнее любого вымысла!»

Очевидно, что кинематографический метод А. Тарковского имеет много общего с процессом создания Хайку. Кроме того, медленные и длинные кадры, которые нередки в его фильмах, заставляют зрителей медитировать. И это можно сравнить с предварительным обязательным этапом создания Хайку, созерцанием окружающего мира и погружением в нирвану. Медитация требует сильного сосредоточения, душевной тренировки. То есть, создание и чтение Хайку следует понимать, как устремление к Дао чтобы осознать сущность себя. Кино дает зрителям возможность войти в свой внутренний мир. Однако есть вероятность трудности понимания значения фильмов. Но если зритель смотрит фильмы А.А. Тарковского с должными самоотдачей и включенностью, какие требуются для медитации, то он сможет осуществлять и самосозерцание во время просмотра.

Элементы дальневосточной культуры в фильме «Сталкер»

Тема "Сталкера" – священному человеку, у которого есть вера к Богу. можно встречать чудо. Для этого в фильме "Сталкере" режиссер использует много восточных элементов. Например, музыка, которая дает нам ощущение из востока, и поэтическое изображение. Кроме того,

даосизм соответствует с темой фильма, и играет главную роль чтобы выразить образ главного героя, и чтобы показать философию режиссера.

необходимо рассмотреть фильм "Сталкер" с точки зрения восточного взгляда. Это не попытка восстановить авторитет востока, а это попытка воспринимать фильм более ясно, чтобы приближать к смыслу, которого режиссер намеревался – я считаю, что в фильме "Зеркало" режиссер расширял значение личную историю на общую, а в "Сталкере" тоже видно что режиссер пытался чтобы расширять определенную культуру на общечеловеческую культуру.

В этой главе будет сравнивать основную мысль даосизма – **слабость, бескорыстность, и безделье** – с сюжетом "Сталкера". Для этого будет рассмотреть образ главного героя с точки зрения идеала Лао Цзы, и будет анализировать восточные элементы, которые являются в музыке и съемочной стилистике фильма.

В фильме "Зеркале" Тарковский вкладывал документальные фильмы чтобы расширять с личной истории к истории человечеству целиком. Из этого значение "Зеркала" – это не только автопортрет режиссера, но также отражение истории человечества. А фильме "Сталкер" цитируя восточную философию на Русское православие, расширяется к всеобщему значению Бога на восток и запад

1. Мизансцена фильма : влияние Хайку

В фильме Тарковского в кадрах мало движений или фиксированных картин, как живопись. Когда мы смотрим его фильмы мы чувствуем, что кадры ближе к стилю стихотворения. И несколько кадров заставляет нас наблюдать картину. В то время зрители могут чувствовать, как они смотрят живопись. Наблюдение кадров делает нас смотреть мир, и эти кадры рожают поэтическую и медитативную ценность. В фильме "Сталкере" такие кадры соединяются с бытовыми звуками – вода, поезд,

и т д – делают зрителям пробовать их трогать. Это не только представление предметов, но созерцание жизни со своими глазами через кино. Потом зрители углубляются внутри фильма, и они участвуют в фильме активно.

Для этого Тарковский использует Хайку в пользу создания картин. Специфики Хайку – наблюдать и созерцать предметы с точки зрения объективного взгляда. Потом человек достигает субъективности и безмерности. Хайку предпочитает серьезное и искреннее наблюдение чем фрагментарное. Это предпочтение создает картины как реальность жизни. А еще, этот характер совпадает со словами Тарковского – знать о сущности предмета, только после наблюдения, потом создается реальность жизни. Таким образом изображении "Сталкера" похоже на Хайку со способами создания имиджи.

Кроме того, медленные и длинные кадры делают зрителям задумываться. Иногда бывает трудно терпеть до следующего кадра. Это трудность – основа чтобы создать имиджи Хайку и Тарковского. Потому что медитация требуется сильное сосредоточение, и для этого нужна духовная тренировка. То есть Хайку – это тренировка для поиска своей сущности, а в фильме "Сталкере" делает зрителям войтиво свой внутренний мир через окружающую природу. Поэтому хотя появляется сложность при просмотре фильма, если терпишь, то можешь созерцать жизнь с помощью медитации.

Другое совпадение между фильмом и Хайку – это использование "время". "Время" это основной ключ для создание фильма Тарковского. Режиссер создает имиджи с помощью "закрепленных время" и "ваяния за времени". Это похоже на концепцию Хайку – выразить поток времени через зафиксирование имиджа. Это помогает читателям задумываться, и фильм Тарковского также. Как всем понятно, что для медитации сначала

нужно очистить свою душу. Это основная идея Хайку, чтобы рассмотреть свой внутренний мир. Тарковский тоже стремится к пустоте души. Для этого он часто использует восточный живописный имиджи(свободное место в картине) в фильме "Сталкере". Потом постановит их на мизансцену. У восточного имиджа есть пустота пространства, который считаются одним из самых важных элементов в восточного искусства. Изображении фильма соединяются прямо на очищение души и это соединяются с персонажем "Сталкера", которого называется **юродивым**.

В последних, Хайку это трехстишие. Хотя оно очень короткое стихотварение, поэты Хайку делает сюприз от неожиданность с помощью разборчивого выражения. Поэтому Хайку часто показывает обстоятельство души человека, и дает читателям силу воображения. Тарковский использует таким образом, чтобы показать обстоятельство души. И могут считаться, что это основное условие чтобы сказать духовность и бессмертие.

2. Музыка

Напоминаю, Андрей Тарковский просил композитора Эдуарда Артемьева сделать музыку, чтобы чувствовать ощущение гармонии восточных и западных культур. Потом Артемьев придумал брать «Pulcherrina Rosa». «После напряженных поисков Артемьев наконец решил подчинить музыкальную драматургию картины динамичной схеме встречного движения знаковых символов западной и восточной цивилизаций. Его конечная цель и кульминация развития — стилевой симбиоз». «Таким образом, концептуальная музыкальная идея «Сталкера» заключалась в ассимиляции западной темы, равно как и всей системы музыкального мышления, к традициям восточного народного

музицирования.»⁵⁴ Кроме того, текст «Pulcherrina Rosa» – человек приближает к Богу только после аскезы, это похоже на характер главного героя «Сталкера», которого пытается очищать душу, и быть бескорыстным собой.

Pulcherrina Rosa de spina floruit
Ex flore germinosa liliū genuit
Servans pudorem et virgineo more
Peperit factura factorem⁵⁵

Самая красивая роза – расцветает в занозе.
Лилия расцветает в прорастающем цвете.
С целомудренным способом скоромно обслуживает
Созданные становятся создателем.

А еще, Александр Годрон сказал, «Уже давно, со времен «Зеркала», интересовался он парапсихологией, восточной философией, метафизическими и мистическими явлениями. Я упоминал об этом. Особенно усиливался интерес к восточной философии, ее знакам, звукам, музыке. Даосские мотивы оказались близки Тарковскому»⁵⁶

3. Сравнение с Юродивым и с образом идеального человека Лао Цзы и Даосизм в «Сталкере»

Тарковский хотел экранизировать роман Достоевского «Идиот». Тем более, когда изготовлял съемку «Сталкера», на его дневнике написано, что он пытался экранизировать «Идиот» и «Смерть Ивана Ильча». И он упоминает, что ««Достоевский» может стать смыслом всего, что мне хотелось бы сделать в кино».⁵⁷ К сожалению, государство отказало его желание – экранизация Достоевского и Толстого. Потом начала

⁵⁴ Татьяна Е.К. Вселенная Эдуарда Артемьева. Издательство: Вагриус. 2006.С.154. 255с.

⁵⁵Источник текста: [http://www0.cpd.org/wiki/index.php/Pulcherrima_rosa_\(Anonymous\)](http://www0.cpd.org/wiki/index.php/Pulcherrima_rosa_(Anonymous)) (13.06.2019). перевод Сонг Чжун Ил.

⁵⁶Гордон А.В. Не утоливший жажды: об Андрее Тарковском. Издательство:Вагриус. Москва. 2007. С.110. с.384.

⁵⁷Тарковский А.А. Мартиролог. Дневники. Издательство: Tibergraph. Москва. 2008. С.86.

постановка по мотивам повести «Пикник на обочине» братьев Стругацких.⁵⁸

Сначала назвали фильм «Машиной желаний», и после 18 редактирований, фильм стал под названием «Сталкер». С помощью усилия для экранизации, были созданы новые персонажи. Например, главный герой на повести входит в зону, не смотря на опасность своей жизни в зоне, чтобы зарабатывать деньги. А Сталкер ведет себя, как будто он получил миссию от Бога. Сталкер — утверждает Тарковский в интервью Антуану де Баэку, — встает на тот же путь, что и Дон Кихот, князь Мышкин... это герои, которые выражают силу **слабости**.⁵⁹

Все они представители юродивый образ с помощью того что очищать свою душу, и приближают к Богу. Особенно слово «**слабость**» это отождествляет с идеальным человеком даосизма. По словам Дао дэ цзин, идеальный человек стремится к очищению души чтобы достигать пустоты души.

Как словно забыв о себе, небо и земля живут долго, человек может продлевает себе жизнь, отстраняв интересы своего "Я".⁶⁰ Это значит, после очищения души, человек может достигаться поиска духовности и бессмертие.

В фильме значение слова "юродивого" касается **бескорыстности**. Напомним рассказ "дикобраза", которого на повести братьев Стругацких не было этого рассказа. Однажды в святой комнате дикобраз просил желание чтобы вернуть своего брата, но на самом деле внутри его души хотел стать богатым. После этого он стал богатым, но покончил собой из-

⁵⁸ Там же С.88.

⁵⁹ Сальвестрони Симонетта, Фильмы Андрея Тарковского и русская духовная культура, М.: Библейско-богословский институт св. апостола Андрея, 2009. — 237 с перевод: Татьяна Шишкова. С.119.

⁶⁰ Дао дэ цзин № 7

за совести. Эта история подчеркивает нам бескорыстность внутреннего мира человека, которая не выставляется вокруг человека.

Вода и ущелье имеют такой бескорыстный характер. Вода протекает сверху вниз. Она проникает везде, хотя там темное, и трудное. Наконец она становится океаном.⁶¹ В фильме часто показывается черта воды. Тем не менее, эта черта характер воды всегда бывает в фильмах Тарковского, в "Сталкере" так сильнее выражается образ опущения воды чем другие фильмы Тарковского.

Человек может жить свою жизнь как вода с помощью **безделье(Му-Уи)**. Безделье Дао де цина – не значит "не чего не делать". Это значит, что человек не должен жить по общему стандарту и по определенному стремлению. Это не значит "просто остаться на натуре". По словам даосизму, это способ чтобы стоять впереди чем другие, чтобы сидеть наверху чем другие. То есть кто проводит в жизнь с помощью очищения души, то достигает состояния безделья.

В конце фильма дочь Сталкера двигает 3 стаканы со сверхъестественной силой. Этот кадр максимизирует значение, которого кто осуществляет очистить душу, то делает чудо. В первом стакане - алкоголь, во втором - пустота, и в третьем - оболочка яйца. Каждый отождествляет с писателем, Сталкером, и профессором. Сталкер осуществляет очистить душу, поэтому он продвигается до конца стола.

Но, образы писателя и профессора – наоборот. Лао Цзы сказал, что все умственные системы, которые сформированы из искусственной деятельности, формируют определенное осуществление для чего-нибудь. Для этого иная умственная система будет противоположено относиться к другой системе. Писатель и профессор – персонажи, которые представят противоположенное отношение, которое формирует искусственную

⁶¹ Дао де цин № 8

систему. Они не осуществляют очистить душу, а следуют за деятельностью к знанию и к жажде.

Лао Цы говорит, что нельзя соблазняться на искусственную систему или определенную культуру, а надо иметь добровольность, из этого мы можем найти ясный луч, и можем вести верную жизнь. Именно это – жизнь сталкера. Потому что хотя он сам не знает свою святость, и добровольно поедит в зон. Он следует за законом природы, а не следует за искусственным делом. Хотя его путь будет трудно, может посадить его в тюрьму, или может потерять жизнь, но это его миссия, и его стремление к жизни.

В фильме «Сталкер» выступает много восточных элементов. Особенно даосизм исполняет важную роль. Все восточные элементы – мизансцены, звуки, и музыка – связаны с даосизмом. И с восточной стороны христианские взгляды также соединяются с даосизмом. Основная концепция – это слабость, бескорыстность, и безделье. Принципы создания мизансцены были основаны на принципах создания Хайку. Хайку представляет Дзен-буддизм, которые повлиял даосизм. Особенно тренировка Хайку для того чтобы очистить душу с помощью медитации приближает к кино Тарковского. И музыка Эдуарда Артемьева стремится к гармонии между востоком и западом культур, и главная музыка хорошо поддерживает тему фильма – как вести святую жизнь с помощью бескорыстности. То есть мизансцены и музыка отождествляют с даосизмом, и это основной мотив для создания персонажа, который имеет образ юродивого характера, и образ персонажа заключается в философии Тарковского.

Хайку как антитезис Европейской культуры.

«Восток и Запад» и «Европа и Азия», об этих концепций ведутся многочисленные споры во имя поиска идентичности и истоков России. Ф.М. Достоевский является одним из ментальных менторов А.А. Тарковского. Надо отметить, что Достоевский в «Дневнике писателя» часто использует слова «Восток» и «Азия» в поисках идентичности России и надежд россиянина на светлое будущее.⁶² Такое размышление солидарно со славянофильством. В то время как слависты предсказывали обвал европейской культуры, и они считали, что Россия суждено стать новой цивилизацией на руинах европейской культуры.⁶³

Творчество А. Тарковского имеет много общего со славянофильством. Например, в фильме «Сталкер» главный герой, который имеет образ православный образ, сталкивается с профессором и писателем, которые представляют себя, как материализм и рационализм. Он стремился к Богу в своем творчестве. В фильме «Ностальгия» образ Доминенька является юродивым, который при учении православия представляется идеальным человеком. В фильме «жертвоприношение» Александр разжигает свой дом, чтобы отказать материальное существование. Мы можем видеть все эти события приходят к заключению, как божественность. В данный момент слависты считают, что Западная религия впадала в рационализм или эгоизм, а Православие постоянно сохранило искренность церкви и с помощью истины отражало привлечение разума.

Он пишет: «Как хочется иногда отдохнуть, поверив, отдав, подарив себя концепции чем-то похожей, ну, скажем, на Веды. Восток был ближе к

⁶² Ф. М. Достоевский(1983) Пол. соб. соч. в 30 тт. Т. 25: Дневник писателя за январь-август 1877 год, Л.: Наука, С. 197-198.

⁶³ Славянофильско-евразийская трактовка локальных цивилизаций как выражение кризиса России середины XIX – начала XX веков

Истине, чем Запад. Но западная цивилизация съела Восток своими материальными претензиями к жизни».⁶⁴ То есть для А.А. Тарковского «восток» имеет значение как антитезис Западной цивилизации. Кроме того, он сказал: «Для меня кино — это способ достичь какой-то истины в той максимальной степени, на какую я способен».⁶⁵ В данный момент Хайку является одним из методов для достижения своей цели. Потому что по мнению А.А. Тарковского Хайку показывает «простоту, точность наблюдения»⁶⁶ в отличие от западной литературы.

Французский философ и литературовед, Ролан Барт сравнивал противоречие Хайку и Западной литературы и религии. «Запад наводняет всякую вещь смыслом, подобно авторитарной религии, навязываемой посвящение...» через «символ или рассуждение, метафору или силлогизм».⁶⁷ Таким образом, Ролан Барт оберегает способ создания Хайку от западного писания, заполненный рациональностью. Потому что простота Хайку передает значение глубже, чем западная литература. То есть, можно сказать, что метод Хайку выступает в его фильмах как антитезис Европейской культуры. Фильмы А. Тарковского аналогично ставят своей целью обнаружить сущность вещей, затем монтажно сжимаемые временем, заставляют зрителей пережить события, представленные на экране.

⁶⁴ Запечатлённое время

⁶⁵ Андрей Тарковский: «Для меня кино — это способ достичь какой-то истины

⁶⁶ «Запечатлённое время»

⁶⁷ Ролан Барт, Империя знаков, 81-87

Заключение

При этом, однако, надо заметить, что, искренне восхищаясь искусством стран Дальнего Востока и апеллируя к его эстетическому опыту, С.М. Эйзенштейн тем не менее считал, что, с точки зрения стадильности – причем стадильности как в филогенетическом, так и в онтогенетическом смысле – оно является *архаическим*. Присущая им «слиянность» образов – это признак детства, а в историческом плане – особенность культуры феодальной эпохи. Взрослому же человеку, как и современному буржуазному миру, напротив, присуща дифференцированность мыслей и ощущений. Япония (надо полагать, это относится и к Китаю) изживает феодализм политически, но его груз все еще проходит красной нитью через культурные традиции⁶⁸. В сущности, это не что иное, как прошлое-в-настоящем. И тем не менее, как ни парадоксально, именно своеобразная архаичность японского и китайского художественного мышления – этих совершеннейших в своей эстетической отточенности памятников «комплексной системы чувственно-образного мышления»⁶⁹ – делает его ценнейшим ресурсом для нового искусства, которому должно принадлежать будущее. Крайности сходятся, и доведенные до совершенства на Дальнем Востоке формы такого чувственно-образного мышления в определенном смысле предвосхищают, предугадывают ту высшую форму образности, которую С.М. Эйзенштейн усматривал в технике монтажного сопряжения изображений и символов. В этом, как он полагал, проявляется характерно диалектический ход развития, идущее, если следовать Гегелю и Марксу, по спирали, каждый виток которой в очень обобщенном виде повторяет и

⁶⁸ Эйзенштейн С.М. Избр. произв.: в шести томах. Т. 5. С. 309-310.

⁶⁹ Там же, с. 323.

возрождает то, что было подвергнуто отрицанию на предшествующей исторической стадии.

С.М. Эйзенштейн и А.А.Тарковский жили в разных эпохах и их творческие и теоретические направления можно расценивать как противоположенные. Тем не менее, они оба интересовались культурой Дальнего Востока. Кроме того, они активно аккумулировали Дальневосточную культуру для достижения своих творческих целей. В частности, короткое стихотворение Хайку было их общим интересом. Однако метод его использования у С.М. Эйзенштейна и А.А. Тарковского принципиально различен. С.М. Эйзенштейн предполагал диалектическая триада трех образов в едином монтаже, а А.А. Тарковский использовал созерцательный метод Хайку для того, чтобы запечатлеть время в кино.

Однако не продуктивно рассматривать творческое наследие С.М. Эйзенштейна и А.А. Тарковского с точки зрения символа контраста. Более значимым в данном контексте является их роль в процессе эволюции киноязыка. Оба режиссера занимают важное место в истории и эстетике мирового кино. Потому сопоставление их творчества и в наши дни представляется актуальным. Кроме того, и с точки зрения культуры Дальнего Востока, изучение традиций культур Востока в русском кино является источником осознания их этнографической важности.

Статьи в журналах

Сонг Чжун Ил. Влияние культур Дальнего Востока на творчество С.М. Эйзенштейна // Вестник ВГИК (в печати).