Федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение

высшего образования

«Всероссийский государственный университет кинематографии

имени С.А. Герасимова»

Работа на конкурс киноведческих работ

врамках XLII Международного фестиваля ВГИК

«ЯПОНСКИЙ СЛЕД В РАННЕМ ТВОРЧЕСТВЕ С. М. ЭЙЗЕНШТЕЙНА»

в номинации «Лучшая работа по истории отечественного кино»

Симиндейкина Александра Сергеевича

Студента 2 курса

Сценарно-киноведческого факультета

Специальность «Киноведение»

Москва, 2022

Оглавление

[Введение 3](#_Toc105866373)

[Эйзенштейн и Япония: начало 6](#_Toc105866374)

[Театр Японии и театр авангарда 10](#_Toc105866375)

[Кадр как иероглиф 16](#_Toc105866376)

[Заключение 23](#_Toc105866377)

[Список литературы 25](#_Toc105866378)

[Фильмография 26](#_Toc105866379)

# **Введение**

С. М. Эйзенштейн – пожалуй, ключевая фигура отечественного кино. И дело здесь не столько в его влиянии, сколько в интересе к работам Эйзенштейна, как непосредственно кинематографическим (ни одна киношкола мира не обходится без просмотра и штудирования «Броненосца “Потемкин”» или «Ивана Грозного»), так и теоретическим. О вторых в наши дни говорят особенно часто. С ними можно соглашаться, поражаясь гению эйзенштейновской мысли, или же полемизировать (благо сам Эйзенштейн очень любил всевозможные дискуссии). Благодаря колоссальнейшим усилиям Н. И. Клеймана, а также сотрудников «Эйзенштейн-центра» труды Сергея Михайловича, посвящённые монтажу, искусствоведению, литературе, психологии и т. д., постепенно выходили в свет и являли миру «подлинного» Эйзенштейна – теоретика и практика, желавшего, выражаясь словами Бориса Пастернака, «во всем дойти до самой сути». Для таких людей есть определение-клише – «Человек Возрождения». Нельзя отрицать, определенное сходство Эйзенштейна с Леонардо, чьи невероятные картины часто оставались незавершенными, а интерес к ним то угасал, то вспыхивал с новой силой. Тем не менее, Эйзенштейн ни в коем случае не должен вписываться в определенную эпоху, становиться «историей». Не зря недавно вышедший сборник статей, в котором авторы со всего мира размышляют о творчестве режиссера, называется «Эйзенштейн для XXI века». Это поистине вневременной феномен – Эйзенштейн был семиотиком до семиотики, структуралистом до структурализма. Его творчество остается *contemporary* как для Вальтера Беньямина или Зигфрида Кракауэра, так и для Ролана Барта или Жиля Делеза, чего уж говорить о современных специалистах – философах, культурологах и киноведах.

Наследие Эйзенштейна велико и необъятно. Каждый может ухватиться за ту или иную составляющую его творчества, будь то интерес Эйзенштейна к театру, живописи или литературе. Человек энциклопедических знаний, Сергей Михайлович мог в равной степени профессионально рассуждать о Мольере и Эль Греко, о Шекспире и Пикассо, о Гогене и Диснее. Поэтому его теоретические исследования представляются не менее значимыми и неисчерпаемыми, чем его фильмы.

Одной из страстей Эйзенштейна была Япония. С юных лет его привлекала культура этой далекой страны, ее обычаи и традиции. Был ли подобный интерес связан со своеобразной модой на Японию в конце XIX – начале XX вв., или же будущий режиссер с самого начала сумел прочувствовать глубинную связь между кинематографом и искусством Страны восходящего солнца?

Так или иначе, «японский след» можно обнаружить на протяжении всей карьеры Эйзенштейна – от ранних театральных работ до «Ивана Грозного». В рамках данной курсовой работы будет рассмотрен первый этап творчества Сергея Михайловича, в частности, его театральные постановки, от которых, к сожалению, сохранилось лишь небольшое количество фотографий и весьма скудный видеоматериал, а также фильмы немого периода: «Стачка» (1924), «Броненосец “Потемкин”» (1925) и «Октябрь» (1927). Сопроводительным материалом должны будут послужить как статьи и мемуары самого режиссера, так и теоретические работы Н. И. Клеймана, Вяч. Вс. Иванова и других специалистов. Автор данной курсовой выражает надежду на то, что сопоставления элементов японской культуры с трудами С. М. Эйзенштейна помогут по-новому взглянуть на некоторые аспекты творчества этого режиссера, а также откроют новое поле для исследований на стыке киноведческого дискурса и востоковедения.

# **Эйзенштейн и Япония: начало**

Япония привлекала Эйзенштейна с детства. Когда будущему режиссеру было 6 лет, началась Русско-Японская война (1904 – 1905 гг.). Она оставила глубокий след в сознании русского общества того времени. «Маленькая и победоносная», война неожиданно обернулась для России катастрофой. «Отсталая желтая» страна смогла дать достойный отпор русской армии. Именно этот конфликт стал одним из катализаторов Первой русской революции 1905 – 1907 гг., события которой Эйзенштейн отразит в своем самом знаменитом фильме – «Броненосец “Потемкин”». Не зря в самом начале ленты присутствует характерный интертитр: «В Японии русских пленных лучше кормят, чем нас!». Именно война помогла осознать бедственное положение страны, подтолкнуть массы (в том числе и матросов на броненосце) к бунту против деспотии абсолютизма.

Источником сведений об интересе Эйзенштейна к Японии могут послужить мемуары режиссера. Несмотря на то, что они написаны в форме autofiction (т.е. художественной автобиографии), данные мемуары остаются самым достоверным источником информации о детстве и юности Эйзенштейна. В этом смысле нас должна интересовать не столько достоверность, сколько всевозможные детали, которые Эйзенштейн считает ключевыми для своего жизненного пути.

Во втором томе мемуаров в главе под названием «История крупного плана» Эйзенштейн вспоминает об одном необычном явлении:

«Ветка сирени.

Белой,

махровой.

В сочной зелени листьев.

Погруженная в ослепительный луч солнца.

Она вливается в комнату через окно.

Качается над подоконником.

И входит первым воспоминанием в круг моих детских впечатлений.

Крупный план!

Крупный план белой сирени покачивается первым детским впечатлением над моей колыбелью.

<…>

Так под веткой сирени просыпалось сознание.

Потом много, много лет под такую же ветку оно уходило в дремоту.

Только ветка была уже не живая, а писаная, наполовину рисованная, наполовину вышитая шелком и золотой нитью.

И была она на японской трехстворчатой ширме…»[[1]](#footnote-1).

И далее Эйзенштейн пишет о том, как крупный план родился не из портрета, а из переднего плана в живописи. Он выделяет двух авторов – Хокусая и Дега. Вероятно, не зря. Японские гравюры известны своей многоплановостью, глубиной мизансцены. В них всегда есть несколько планов. Дальний план отведен под пейзаж (о нем Эйзенштейн пишет во втором томе «Неравнодушной природы»), средний занимают постройки или же фигуры людей, а на переднем плане возникает деталь. Хрестоматийный пример – «Цветущий сливовый сад в Камэйдо» Утагава Хиросигэ. Передний план – цветущая ветка, ставшая «воспоминанием» из раннего детства Эйзенштейна. Тот самый крупный план, что преследовал его всю жизнь.

Так почему же в паре с Хокусаем стоит Дега? Ответ кроется в истории живописи. Импрессионизм был первым витком европейского искусства, который «заболел» Японией. Дега был одним из виднейших его представителей. Он копировал не только цветовую палитру японских мастеров укиё-э – его в не меньшей степени интересовала и композиция гравюр. Движение, его плавность и непринужденность. Без «Большой волны в Канагаве» не было бы кружащих в бесконечном танце голубых балерин. Они подобны океану, волнам, которые столь трепетно выписывал Хокусай.

Эйзенштейн учился у Дега, как учиться у японских мастеров. Еще одним примером для подражания был уже постимпрессионист – Винсент Ван Гог. Эйзенштейн вспоминает о походе в Щукинский музей: «Меня повели восторгаться Гогеном, а я с разбега влетел в увлечение Ван Гогом…»[[2]](#footnote-2). Нарочито декоративный, экзотичный Гоген не привлек мастера, а Ван Гог вызвал живой интерес (при том, что авторы эти во многом схожи, стоит только сопоставить «Пьету» Ван Гога и «Желтого Христа» Гогена). Возможно, все потому, что Ван Гог не имитировал, не подражал, а именно вдохновлялся. Его «Ветка миндаля» написана столь «по-японски», что не все японцы смогут отличить ее от родной живописи. Выходит, Ван Гог прочувствовал дух Японии и потому оказался близок молодому Эйзенштейну.

Но вот «мальчик из Риги» растет. Наступает Революция, даровавшая Эйзенштейну билет в искусство. Без нее он вряд ли избавился бы от деспотии отца, уготовившего ему карьеру инженера. Эйзенштейн отправляется на фронт. Гражданская война не место для развлечений, но будущий режиссер находит время на книги и театр. Он начинает ставить небольшие сценки для солдат инженерных войск, параллельно изучая историю древнейших мировых театров, среди которых нашлось место и японской театральной традиции. Он настолько вдохновляется этим феноменом, что решает учить японские иероглифы. Только знание языка могло бы помочь юноше в те годы отправиться в Японию и своими глазами взглянуть на театр Но и Кабуки. Биограф Эйзенштейна Майк О’Махоуни пишет: «Осенью 1920 года Эйзенштейн вместе с двумя боевыми товарищами Павлом Аренским и Леонидом Никитиным отправляется отправился в Москву изучать японский язык на курсах восточных языков в Академии Генштаба Красной Армии. Об этих курсах Эйзенштейн узнал от Аренского и, будучи одаренным лингвистом, горячо ими заинтересовался. На решение повлияло его увлечение японской культурой, в частности, театром Кабуки»[[3]](#footnote-3). Он выучил около 100 иероглифов. И этого оказалось достаточно, чтобы понять, как работает монтаж в искусстве.

# **Театр Японии и театр авангарда**

Театр авангарда – это театр кризиса. Кризиса старой формы, которая не могла вобрать в себя новые идеи. Поэтому режиссеры-авангардисты были заняты бесконечными поисками, сломом формы. Всеволод Мейерхольд, учитель Эйзенштейна, искал новое в движении, помпезности и вычурности декораций. Сергея Михайловича же интересовали цирк и балаган, подлинно народные, фольклорные действа, миракли, и, конечно же, театры масок.

Европейцам известен античный театр, вышедший из мистерии. Изначально эти действа были посвящены Дионису, умирающему богу, поэтому их называли «Вакховыми празднествами» или же вакханалиями. Нельзя соприкоснуться с божественным и сохранить лицо. Из-за этого актеры надевали маски. Было у них и чисто утилитарное значение – лицо с его мимикой было попросту не разглядеть на сцене, которая была окружена сотнями людей.

Затем маски перекочевали в итальянский народный театр. Возникает Comedia dell’Arte, известная своими типажами. Типажность средневекового театра – признак его доступности. Без типажа условное действие становилось попросту непонятным смотрящему, ведь фабула если не отвергалась, то была весьма условной.

Теперь стоит обратиться к японскому театру, который Эйзенштейн изучал параллельно с средневековой европейской традицией. Древнейшим японским театром был театр масок – Но. С японского иероглиф 能 переводится как «умение». Изначально этот театр был таким же уличным балаганом, как средневековый европейский театр, полумистериальное действие, происходившее в праздники перед синтоистскими храмами. Не зря его изначальное название было *саругаку*, то есть «обезьянья игра». Японский актер и драматург Каннами, а затем его сын Дзэами вознесли театр Но до придворного развлечения.

Но стал театром самураев, воплощением философско-религиозного учения Дзэн. «Дзэн-буддизм учил, что в каждом человеке от рождения живет будда (высшее духовное начало). Аналитический разум с его аппаратом мысли и слова, согласно этой доктрине, ограничен, он способен лишь затемнить постижение истины. Следует сосредоточить мысль путем напряженного созерцания, пока на высшей ступени обычный разум не будет поглощен высшим духовным началом – и тогда наступит высшее духовное озарение (сатори). Иногда оно может прийти внезапно, интуитивно, подобно вспышке молнии»[[4]](#footnote-4). Подобные мысли возникали и у позднего Эйзенштейна, считавшего, что нужно вернуться к пралогическому искусству, отбросить разум там, где его сила отягощает восприятие.

Но пока что Эйзенштейн молод. «Не надо искусства – нужна наука. Не надо слова «творчество». Можно заменить словом «работа». Не надо создавать произведение – надо его собирать из кусков, монтировать, как машину. «Монтаж» – хорошее слово, означающее сборку»[[5]](#footnote-5) – эти слова приводит В. Шкловский, дабы описать образ мышления тогда еще 23-летнего театрального режиссера Эйзенштейна. Его интересует механизм работы театра, его архитектура, темп.

Театр всегда и везде строился по принципу катарсиса. Нет театра без эмоционального вовлечения зрителя. А. Бадью пишет: «Театральному представлению никогда не избегнуть случайности. И зритель привносит эту случайность»[[6]](#footnote-6). Эйзенштейн это прекрасно осознает, о чем свидетельствует знаменитая статья «Монтаж аттракционов». В ней режиссер конституирует эмоцию зрителя как центральный элемент любой постановки. И подлинная задача постановщика, в сущности, заключается в том, чтобы манипулировать зрителем, давать ему тот или иной раздражитель, чтобы возникло необходимое эмоциональное вовлечение.

Этот, казалось бы, революционный поход можно наблюдать уже в древнейших формах театра. Чем, если не «аттракционом», был катарсис у греков? То же самое происходило и в театре Но. Точнее, театр Но в этом плане пошел дальше. Он не просто вызывал катарсис, его «сверхзадача» – вызвать «сверхчувствование»[[7]](#footnote-7), чтобы на протяжении всего представления зритель испытывал особое наслаждение красотой действа, чувствовал, как уродливое и страшное (насилие, смерть) превращается в прекрасное. За счет этого достигалось сатори, то есть за счет прямой манипуляции над зрителем.

Маски в театре Но тоже обладали «сверхзадачей», выражали предельную, сильнейшую эмоцию (гнев, страх и, конечно же, смех). Маски Но отвечали за амплуа. Главный актер (ситэ или же протагонист) всегда выходил в маске. Его сопровождал цурэ, проводник или же спутник протагониста. Цурэ – чаще всего сверхъестественное существо, изредка им была жена (все роли в театре Но исполнялись мужчинами, и в этом плане без масок было не обойтись).

Маска в театре становилось частью монтажа. Достигался этот эффект за счет смены тона исполнения (пьесы в Но всегда пропевались) и изменения движения актера. Маска изначально закладывала в себе возможность смены выражения, при этом оставаясь неизменной по своей сути. Нечто подобное проделал Л. Кулешов в своем знаменитом эксперименте с лицом И. Мосжухина. Лицо оставалось прежним, но за счет изменения «окружения» (соседних кадров) зритель считывал разные эмоции.

Из-за того, что движение было столь необходимо, театр Но можно смело назвать ритмическим. Ритм – важнейший структурный элемент этого театра, он организует действо и пронизывает всю ткань спектакля. Он строился на единстве движения, музыки (аккомпанементом были барабаны и флейта фуэ) и песни. Стихи в театре Но были необычайно мелодичными, они рождались вместе с музыкой и связывали Но с древнейшей японской поэзией. Японский стих не знает рифмы, он состоит из игры слов (в японском языке крайне много омонимов), из-за чего возникает своего рода контрапункт. Поэзия навеивает зрителю определенные ассоциации, один поэтический образ рождает другой, и они как бы сцепляются вместе. Подобный упор на ассоциацию есть ни что иное как еще один пример монтажа, которым грезил Эйзенштейн. В дальнейшем он обратится к японской поэзии для того, чтобы доказать, что кадр в кино – это не буква, а иероглиф, многозначное понятие, строящееся на ассоциативном уровне.

Позднее из театра Но возникнет особый фарсовый жанр (неизбежный поворот изначально народного театра назад к балагану) – кёгэн. Этот театральный жанр выдвинул фундаментально иные принципы игры: «окасими» (дословно «странность, забава», иначе говоря, комизм) и «мономанэ» (правда жизни). Актеры фарса правдиво и достоверно изображали людей своего времени, обращались напрямую к зрителю. Его героями выступали все социальные элементы того времени – от аристократов и бонз до простых крестьян. Причем, если комический персонаж, что называется, «свой брат», крестьянин или ремесленник, то вышучивается он беззлобно, скорее в общем виде, ведь под обстрел попадают обычные человеческие слабости, а не социальные пороки. Представители высших слоев общества, напротив, высмеивались нещадно, превращались в карикатуры. Схожим образом Эйзенштейн будет показывать буржуазию в «Стачке», гиперболизируя все ее пороки.

Но до «Стачки» было несколько театральных постановок. Среди них – «На всякого мудреца довольно простоты». Островский должен был стать символом поворота к народной культуре. Само действие напоминало фарс, а актеры на сцене походили скорее акробатов или клоунов. Эйзенштейн актуализировал пьесу за счет превращения в откровенно комическое действие.

Как известно еще со времен Аристотеля, комедия – единственный способ показать на сцене актуальную действительность со всеми ее недостатками. В Японии фарсы кёгэн противопоставлялись возникшему со временем феодальному официозу театра Но. Его красота уступала место правде жизни. Схожим образом Эйзенштейн отходит от традиции школы Мейерхольда и все ближе подбирается к кинематографу.

Однако до этого был еще «Мексиканец» по Джеку Лондону. Приведем краткое описание действия, которое дает В. Шкловский: «Какой-то революционной мексиканской группе нужны деньги на революционную работу. В штабе группы работает молодой мексиканец; он убирает комнату и одновременно добывает деньги на марки. Но нужны деньги на покупку оружия. Юноша работает в каком-то боксерском клубе как человек, на котором учатся боксу: он человек для битья. Но он узнал бокс и укрепил мышцы. Приехал знаменитый боксер. Надо его с кем-нибудь выпустить. Юноше предлагают выступление против чемпиона. Сговариваются с администрацией, определяется, в каком раунде будет побит юноша и сколько ему за это заплатят. Но он предлагает чемпиону честный бой, зная, что тот его опытнее. Происходит бой, юноша получает крупный куш и видит перед собой как бы видение – винтовки, которые направят против американцев»[[8]](#footnote-8). Революционной была задумка Эйзенштейна перенести ринг, на котором проходил бой, в центр зала, чтобы зритель был максимально вовлечен в действие и сопереживал актерам так, словно перед ним разворачивается настоящее спортивное состязание, за которым стоит судьба целого народного движения. Но насколько этот ход был, что называется, революционным? Для российского театра – возможно. Японский театр мог похвастаться таким еще в XVIII веке.

Далее речь пойдет уже о театре Кабуки. О нем Эйзенштейн будет рассуждать в конце 20-х годов в статьях «За кадром» и «Нежданный стык». В начале 20-х он, скорее всего через театральный опыт немецкого режиссёра Макса Рейнхарда, берет элемент театра Кабуки – ханамити (буквально «дорога цветов»). Это продолжение сцены, которое выводилось прямо в зрительский зал для демонстрации наиболее важного действия в пьесе. Так как более поздний, «городской» театр Кабуки, в отличие от Но, уже не пользовался масками, а заменил их на грим, он мог непосредственно взаимодействовать со зрителем и являть ему более отчетливую актерскую эмоцию.

Кабуки станет для Эйзенштейна ориентиром в грядущей эпохе звукового кино. К тому моменту он уже снимет «Броненосца» и «Октябрь». Пока что он только приближается к кинематографу. Его ритмизированные спектакли по духу схожи с постановками театра Но и фарсами кёгэн, он учится у японских мастеров, дабы в дальнейшем перейти к более поэтичному, революционному искусству – немому кино. Уже в «Мудреце» он использует небольшие кинематографические вставки, поясняющие действие на сцене. Примечательно, что схожим образом кино будет использоваться в Японии на заре своего существования – пьесы Кабуки периодически сопровождались небольшими фильмическими фрагментами. Поистине невероятное совпадение.

# **Кадр как иероглиф**

Для того, чтобы углубиться в анализ монтажного построения фильмов Эйзенштейна, необходимо сначала определить, что в кинотеории подразумевается под кадром. Ю. Лотман и Ю. Цивьян определяют кадр как отрезок киноплёнки или часть видеозаписи между двумя монтажными склейками или от момента пуска камеры до её остановки[[9]](#footnote-9). Кадр обязательно должен иметь некое наполнение, которое и определяет его специфику, вычленяет из общей массы изображений.

С момента зарождения теории монтажа возник вопрос: что есть кадр не с технической точки зрения? Советский режиссер Л. Н. Кулешов предложил считать кадр «буквой», которая, соединяясь с другими такими же «буквами» образует единое понятийное поле, то есть «слово». Набор таких «слов» и составляет «монтажную фразу» – термин, и по сей день применяющийся в киноведении.

Однако, как заметил еще Н. И. Клейман, Кулешов своим знаменитым эффектом сделал лишь набросок, иллюстрирующий принцип работы монтажа[[10]](#footnote-10). На самом деле кадр – это не «буква», а целое «слово». Не элемент монтажа, а *ячейка*. Дело в том, что буква практически не имеет инвариантов, она всегда тождественна одному и тому же фонетическому смыслу (в случае согласных возникает простейшая оппозиция твердости и мягкости, однако этого явно не достаточно для того, чтобы говорить о полноценной вариативности). Да, безусловно, кадр – это мельчайшая монтажная единица, но что если эта единица не однозначна?

С этим тезисом согласен и литературовед Ю. Тынянов, считавший, что кадр подобен *поэтическому* слову. В поэзии слово может мобилизовать сразу несколько исходных смыслов. Из-за этого кино (для Тынянова, в первую очередь, немое кино) – это поэзия на экране. Он пишет: «Проза описательна, поэзия же пользуется метафорическими образами-загадками, которые не описывают предмет напрямую, а дают его в качестве мотивировки связей многих словесных рядов. Кадры в кино не «развертываются» в последовательном строе, постепенном порядке — они сменяются. Такова основа монтажа. Они сменяются, как один стих, одно метрическое единство сменяется другим — на точной границе. Кино делает скачки от кадра к кадру, как стих от строки к строке. Как это ни странно, но если проводить аналогию кино со словесными искусствами, то единственной законной аналогией будет аналогия кино не с прозой, а со стихом»[[11]](#footnote-11).

Таким образом, в монтажных построениях изначально сквозил поэтический дух. Именно развертывание слова в поэзии может проиллюстрировать нам принцип работы монтажа в кино. Но незачем останавливаться лишь на европейской поэзии. Язык монтажа можно с тем же успехом описать через язык Страны восходящего солнца. Даже больше – именно японское письмо, состоящее как из слоговой азбуки, так и из иероглифики (кандзи), ближе всего к монтажу.

Начнем с иероглифа. Иерогифика пришла в Японию из Китая. Как ни странно, именно с поэзии начинается история письменного японского языка. Первый известный памятник японской письменности – это поэтическая антология «Манъёсю» (яп. 万葉集, «Собрание мириад листьев»), датирующаяся IV веком н. э. Стихи в этой антологии были записаны через систему Окото-тэн или Камбун (яп. 漢文) – японские слова писались китайскими иероглифами, то есть иероглифы использовались в качестве силлабем. Со временем начала возникать и слоговая письменность, вычленявшаяся из прописных вариантов иероглифов.

Как же организованы сами иероглифы? Условно их можно поделить на три типа: указательные (上 («уэ», сверху) и 下 («сита», снизу), черта в этих иероглифах, соответственно, указывает на положение предмета); изобразительные – эти иероглифы изначально представляли из себя примитивный рисунок, а затем превратились в идеограмму: 山 («яма», гора) и 馬 («ума», лошадь. Этот иероглиф приводит С. М. Эйзенштейн в качестве примера трансформации изображения в знак[[12]](#footnote-12)); наконец – фоноидеограммы. На третьем типе следует остановиться подробнее.

Фоноидеограммы, как следует из названия, напрямую связаны с фонетическим прочтением. Это составные иероглифы, в них обязательно есть ключ (элемент слева) и фонетик (иначе – радикал, элемент справа). Часто эти элементы объединялись по *смысловому* принципу. Глагол 泣 (плакать) содержит в себе ключ «вода» и фонетик «стоять», изначально обозначавший человека с поднятыми руками. Выходит, в один иероглиф заключен целый кадр – человек с поднятыми руками изливает слезы.

Фонетик позволяет угадать прочтение иероглифа (существуют, конечно, исключения, но сейчас это не столь важно). Если из приведенного выше иероглифа 馬 невозможно вычленить прочтение, то из иероглифов 銅 (бронза) и 胴 (тело) по фонетику 同 сразу считывается прочтение «до:». Получается, что в языке содержится невероятное количество омонимов, которые становятся ключевым элементом японской поэзии. Именно омонимическая игра, вызывающая определенные ассоциации, лежит в основе многих поэтических произведений на японском.

На ассоциативном принципе строится и монтаж Эйзенштейна. Хрестоматийный пример – расстрел матросов на палубе в «Броненосце “Потемкин”». Их накрывают брезентом, показывается расстрельная команда, затем матрос Вакуленчук опускает голову. Начинается та самая «монтажная фраза», каждый кар в которой – не буква, а именно иероглиф. Друг за другом идут распятие в руках священника, спасательный круг, царский орел на носу корабля и труба, созвавшая матросов на палубу. Снова матросы под брезентом и наконец – Вакуленчук поднимает голову, чтобы выкрикнуть: «Братья! В кого стреляешь?». За счет того, что эти элементы соединяются, буквально сталкиваются друг с другом возникает и иное прочтение. Без сопоставления спасательного круга с крестом мало кто сочтет кадр с трубой уместным в данном ряду. Однако спасательный круг здесь задает смысловой тон всей фразе – спасения ждать неоткуда, нужно действовать решительно. Так же действуют и японские иероглифы – находясь в биноме (два иероглифа, стоящих вместе) они приобретают новое прочтение.

Со временем киноязык Эйзенштейна усложнялся. От «иероглифа» он перешел к полноценной поэтической фразе. Это крайне удачно сочеталось с его теорией интеллектуального монтажа, по которой кадры выражают абстрактные идеи, создавая концептуальные отношения между монтируемыми отрезками, противопоставленными визуальному содержанию. Неотъемлемая составляющая интеллектуального монтажа – принцип pars pro toto (часть вместо целого). В статье «Диккенс и Гриффит» Эйзенштейн пишет о том, как английский писатель через деталь (например, чайник) передает целую палитру эмоций: от бедности героев до холода, который они испытывают. Эйзенштейн переносит литературный принцпи Диккенса на кинематограф Гриффита, восклицая: «Это же и есть тот самый крупный план!»[[13]](#footnote-13). Так, деталь, синекдоха становятся ключевыми монтажными элементами для Эйзенштейна.

Так почему же именно японская поэзия? Дело в том, что она не менее монтажна, чем кино. Приведем несколько примеров японских хайку:

Груши в цвету...

При свете луны девушка

Читает письмо...

(Ёса Бусон)

Или же такое стихотворение:

В поле тихо.

Бабочка летает…

Бабочка уснула.

(Го Син)

Эти импрессионистические по своей природе стихи на самом деле представляют из себя подобие монтажного листа. Через акцентуацию на деталях происходит возникновение необходимых поэту эмоций, будь то печаль или же ощущение уходящего времени. Как отмечает Эйзенштейн: «Простое сопоставление двух-трех деталей материального ряда дает совершенно законченное представление другого порядка – психологического»[[14]](#footnote-14).

Не стоит забывать о том, что хайку – это строгая, фиксированная форма, 5-7-5, в ней не может быть произвольного количества слогов. Выходит, в рамках 17 слогов поэт должен создать определенное эмоциональное напряжение, которое и вызовет у читателя те или иные чувства. Схожим образом действует Эйзенштейн в «Октябре» – при помощи ограниченного количества кадров ему удается не только психологически, но интеллектуально воздействовать на зрителя.

В начале фильма дается последовательность кадров: военные, братающиеся с немцами; члены Временного правительства, чинно расхаживающие по Зимнему дворцу; голодающие петроградские рабочие. Все эти три последовательности, подобно трем строкам в хайку, создают единую композицию. Венчают ее два интертитра: ВСЕ ПО-СТАРОМУ и ГОЛОД И ВОЙНА. Три различные и, казалось бы, никак не связанные последовательности кадров завязываются в единый смысловой узел.

Схожим образом строится эпизод, в котором ударницы из женской дивизии решают сложить оружие. Сначала идет рефрен – кадры с арфами, затем возникает ударница, стоящая рядом со скульптурой Родена «Вечная весна». Оба этих символа – «Весна» и арфы – традиционно ассоциируются с любовью, женственностью. После того, как нам демонстрируется сомнение одной из ударниц, понявшей благодаря скульптуре Родена чуждость войны и насилия женской природе, все остальные женщины выбрасывают винтовки.

Хайку как жанр родился из поэтических состязаний рэнга (яп. 連歌, «сцепленные стихи»). Стихи писались придворными поэтами посредством разделения классической формы танка (пятистишье) на двустишье и трехстишье соответственно. Из трехстиший (хокку) родились хайку. Каждый поэт брал либо первые две строки, либо последние три. Необходимо было так составить продолжение, чтобы оно подходило тематически, но при этом было не самым очевидным, иначе поэта могли уличить в банальности. Подобные состязания можно считать ярчайшим примером литературного монтажа, когда отдельные составляющие стихотворения «монтировались» в одну композиционную единицу.

На рэнга, «сцепленные кадры», походит известный эпизод «Во имя родины и Бога», когда сначала к ключевому слову «Бог» прикрепляются соответствующие символы: статуя Иисуса Христа, Спас на Крови, индуистское божество, мечеть, статуэтка Будды, китайские божества, японская маска (примечательно, что Эйзенштейн считал исходный религиозный смысл масок театра Но и поместил одну из них в этот ряд) и африканские маски. Затем к слову «Родина» прикрепляются погоны и медали императорской армии. В этом ироничном эпизоде Эйзенштейн, с одной стороны, низводит столь высокие понятия до банальных атрибутов, демонстрируя таким образом взгляд буржуазии на религиозный и патриотический аспекты, с другой – выстраивает сематическую связь между религиозными образами и понятием Родины, подводя зрителя к идее многоконфессиональности России. Не зря за этим эпизодом сразу же следует демонстрация «дикой дивизии» Корнилова, в которую набирались преимущественно кавказцы мусульманского вероисповедания. В итоге солдаты «дикой дивизии» братаются с большевиками, а разрушенному плану Корнилова взять Петроград машет вслед китайская статуэтка. Получается полноценное монтажное скрепление двух эпизодов посредством кадра со статуэткой.

Идея интеллектуального монтажа оказалась куда ближе литературе (из которой, по существу, она и вышла), чем кино. «Октябрь» не был принят современниками и считался упражнением в формализме. И в этом нет ничего удивительного. Вряд ли кто-то из зрителей в те годы был знаком с японскими гравюрами или китайской пейзажной традицией, чтобы уловить тонкий намек на них в кадре «Ленин в подполье». Эйзенштейн в попытке сделать деталь ключевым элементом своей монтажной поэтики пришел к чересчур нагруженному повестововнию, в котором зритель уже не столько следил за происходящим, сколько пытался считать всевозможные метафоры и аллюзии, заложенные в кадр. Режиссер действительно поставил кадр, ячейку выше целого, из-за чего «Октябрь» и по сей день считается одним из самых сложноорганизованных фильмов в истории кино.

# **Заключение**

Японский след в фильмах Эйзенштейна не обрывается на «Октябре». Приехавший в 1928 году в Москву с гастролями театр Кабуки поразил Эйзенштейна и заставил его заново обратиться к японскому и китайскому искусству, в частности, к театру. Свежий взгляд на Кабуки позволил режиссеру понять, как работать со звуковым кино, которое уже наступало на пятки советским авангардистам. Так, театр помог ключевому теоретику кино спасти звуковой кинематограф от регресса до театра на пленке.

Именно за счет обширного теоретического наследия, оставленного нам Эйзенштейном, можно понять, насколько глубоко режиссер погружался в традиционные искусства других стран. Без познаний в областях японской письменности, литературы и живописи вряд ли родился бы столь самобытный кинематограф, грамотно сочетающий в себе как чисто авангардные приемы, так и классические элементы других видов искусств. Н. И. Клейман отмечал, что особенность Эйзенштейна среди других новаторов того времени была в том, что он не искал специфику кино. Все «отцы кинематографа» искали, в чем кино не похоже на другие искусства: оно жизнеподобное, фотографическое, одновременно и временное, и пространственное… Но все это можно было сказать и о других видах искусства. Эйзенштейн с самого начала искал генетический код кинематографа. Он все время пытался выразить, что кино, так называемая «новая муза», не является подкидышем, незаконно рожденным дитя на Парнасе. Что кино — это родственница тех самых греческих муз. Оно унаследовало от других искусств какие-то генетические свойства, но там, где другие искусства доходили до предела, а дальше надо было ломать привычную форму или традиционную поэтику, кино могло представить, что дальше, оставаясь жизнеподобным, но не становясь клише реальности. Эйзенштейн все время думал о том, где кино — родственно другим видам искусства, а где дает то, что они дать не могут[[15]](#footnote-15). Именно подобный синтез искусств породил поэтику Эйзенштейна, тайны который мы стремимся разгадать и по сей день.

# **Список литературы**

1. Бадью А. Малое руководство по инэстетике – СПб.: Издательство Европейского университета в Санкт-Петербурге, 2014. – 156 с.
2. Делез Ж. Кино / пер. с франц. Скуратова Б. – М.: Ад Маргинем Пресс, 2016. – 626 с.
3. Иванов Вяч. Вс. Эйзенштейн и культура Японии и Китая. – М.: Восток-Запад. Исследования. Переводы. Публикации, 1988. – с. 279-290
4. Клейман Н. И. Формула финала. Статьи. Выступления. Беседы. – М.: Эйзенштейн-центр, Музей кино, 2004. – 447 с.
5. Клейман Н. И. Сергей Эйзенштейн. Кино и поэзия. – СПб. СЕАНС, URL: https://seance.ru/articles/eisenstein-kleiman/, дата обращения – 06. 06. 2022
6. Лотман Ю. М., Цивьян Ю. Г. Диалог с экраном. – Таллин: Издательство "Александра", 1994. – 108 с.
7. Ночная песня погонщика Ёсаку из Тамба: Японская классическая драма XIV-XV и XVIII вв.: Перевод со старояп. / Вступ. Статья В. Марковой; Коммент. В. Марковой, В. Становича, Т. Соколовой-Лелюсиной. – М.: Худож. лит., 1989. – 496 с.
8. О’Махоуни М. Сергей Эйзенштейн. – М.: Ад Маргинем Пресс, 2016. – 224 с.
9. Тынянов Ю. Н. Поэтика. История литературы. Кино. – М.: 1977. – С. 320-322.
10. Шкловский В. Б. Эйзенштейн. 2 изд. – М.: Искусство, 1976. – 296 с.
11. Эйзенштейн С. М. За кадром. – М: "Теакинопечать", М., 1929. – с. 72-92
12. Эйзенштейн С. М. Метод. История крупного плана – М.: Эйзенштейн-центр, 2002. – 1182 с.
13. Эйзенштейн С. М. Неравнодушная природа / ред. сост. Н. И. Клейман: В 2 т. – М.: Эйзенштейн-центр, 2006
14. Эйзенштейн С. М. Yo. Мемуары / ред. сост. Н. И. Клейман: В 2 т. – М.: Музей современного искусства «Гараж», 2019
15. Эйзенштейн для XXI века / ред. сост. Н. И. Клейман. – М.: Музей современного искусства «Гараж». – 336 с.
16. Эльзессер Т., Хагенер М. Теория кино. Глаз, эмоции, тело / пер. с англ. Афонин С. — СПб.: СЕАНС, 2018. – 440 с.

# 

# **Фильмография**

1. СТАЧКА, режиссер Сергей Эйзенштейн, операторы Эдуард Тиссэ, Василий Хватов, Первая кинофабрика «Госкино», 1924 г. 82 мин.
2. БРОНЕНОСЕЦ “ПОТЕМКИН”, режиссер Сергей Эйзенштейн, оператор Эдуард Тиссэ, Владимир Попов, Первая кинофабрика «Госкино», 1925 г. 75 мин.
3. ОКТЯБРЬ, режиссер Сергей Эйзенштейн, Григорий Александров, оператор Эдуард Тиссэ, Совкино (московская фабрика), 1927 г. 102 мин.

1. Эйзенштейн С. М. Yo. Мемуары, т. 2 / ред. сост. Н. И. Клейман – М.: Музей современного искусства «Гараж», 2019. – С. 34 [↑](#footnote-ref-1)
2. Эйзенштейн С. М. Yo. Мемуары, т. 1 / ред. сост. Н. И. Клейман – М.: Музей современного искусства «Гараж», 2019. – С. 303 [↑](#footnote-ref-2)
3. О’Махоуни М. Сергей Эйзенштейн. – М.: Ад Маргинем Пресс, 2016. – С. 30 [↑](#footnote-ref-3)
4. Ночная песня погонщика Ёсаку из Тамба: Японская классическая драма XIV-XV и XVIII вв.: Перевод со старояп. / Вступ. Статья В. Марковой; Коммент. В. Марковой, В. Становича, Т. Соколовой-Лелюсиной. – М.: Худож. лит., 1989. – с. 11 [↑](#footnote-ref-4)
5. Шкловский В. Б. Эйзенштейн. 2 изд. – М.: Искусство, 1976. – с. 70 [↑](#footnote-ref-5)
6. Бадью А. Малое руководство по инэстетике – СПб.: Издательство Европейского университета в Санкт-Петербурге, 2014. – с. 79 [↑](#footnote-ref-6)
7. Ночная песня погонщика Ёсаку из Тамба: Японская классическая драма XIV-XV и XVIII вв.: Перевод со старояп. / Вступ. Статья В. Марковой; Коммент. В. Марковой, В. Становича, Т. Соколовой-Лелюсиной. – М.: Худож. лит., 1989. – с. 13 [↑](#footnote-ref-7)
8. Шкловский В. Б. Эйзенштейн. 2 изд. – М.: Искусство, 1976. – с. 80-81 [↑](#footnote-ref-8)
9. Лотман Ю. М., Цивьян Ю. Г. Диалог с экраном. – Таллин: Издательство "Александра", 1994. – С. 8 [↑](#footnote-ref-9)
10. Клейман Н. И. Формула финала. Статьи. Выступления. Беседы. – М.: Эйзенштейн-центр, Музей кино, 2004. – c. 276 [↑](#footnote-ref-10)
11. Тынянов Ю. Н. Поэтика. История литературы. Кино. – М.: 1977. – С. 321 [↑](#footnote-ref-11)
12. Эйзенштейн С. М. За кадром. – М: "Теакинопечать", М., 1929. – с. 72-92 [↑](#footnote-ref-12)
13. Эйзенштейн С. М. Метод. История крупного плана – М.: Эйзенштейн-центр, 2002. – с. 12 [↑](#footnote-ref-13)
14. Эйзенштейн С. М. За кадром. – М: "Теакинопечать", М., 1929. – с. 72-92 [↑](#footnote-ref-14)
15. Клейман Н. И. Сергей Эйзенштейн. Кино и поэзия. – СПб. СЕАНС, URL: <https://seance.ru/articles/eisenstein-kleiman/>, дата обращения – 06. 06. 2022 [↑](#footnote-ref-15)