



Влияние культур Дальнего Востока на творчество С.М. Эйзенштейна

Сонг Чжун Ил

В статье рассматривается влияние традиционной культуры Японии, а также Китая на теорию художественного мышления С.М. Эйзенштейна, его творческую деятельность как кинорежиссера. В историческом контексте конца XIX — начала XX века исследуется возникновение интереса С.М. Эйзенштейна к Дальнему Востоку. Особое внимание уделяется осмыслению им эстетической природы японского и китайского театров, живописи и поэзии, использованию результатов рефлексии при создании теории монтажа.

УДК 778.5(092)1-3(Киновед.)

АННОТАЦИЯ

КЛЮЧЕВЫЕ СЛОВА

С.М. Эйзенштейн,
В.Э. Мейерхольд,
монтаж,
«японизм»,
японская культура,
диалектика

О значимости вклада С.М. Эйзенштейна в мировой кинематограф написано немало работ. К его теоретическим разработкам и художественным открытиям обращались крупнейшие кинематографисты и теоретики кино — А. Базен, Б. Балаш, Ж.-Л. Годар, Ж. Делез, А.Тарковский, П. Гринуэй, Р. Накагава... Кто-то следовал его идеям, развивал их, кто-то полемически от них отталкивался, даже опровергал, но, так или иначе, невозможно оспорить влияние этого великого мастера на творческие поиски в киноискусстве. В наши дни наследие С.М. Эйзенштейна предстает не только как памятник истории, но и как источник вдохновения.

Феномен С.М. Эйзенштейна возник не на пустом месте. В посвященных ему многочисленных монографиях и научных статьях представлено все многообразие его интеллектуальных интересов, как и многообразие влияний, которые он испытывал в разные периоды своей деятельности. Некоторые из этих влияний изучены весьма подробно, иные пока не до конца раскрыты. В частности, знаковой темой для изучения представляется осмысление С.М. Эйзенштейном роли эстетических практик, своеобразия художественного мышления в культурах Дальнего Востока. Сам же режиссер вспоминал, что его увлечение этой темой началось с Японии и японского искусства.

Культурный контекст интереса к Дальнему Востоку

Первоначальное зарождение этого увлечения следует связывать скорее с общими веяниями эпохи. Мода на японское искусство возникла в Европе в связи с распространением фотографии. Считалось, что после ее изобретения художнику больше не понадобится наблюдать природу, изучать анатомию человека — это будет делать фотоаппарат. Кроме того, вместо живописных портретов люди стали предпочитать визит в фотоателье, где мгновенно запечатлевался их миг в истории. Художники оказались перед угрозой потери клиентуры. Выход из этой, на первый взгляд, тупиковой ситуации был найден импрессионистами, пошедших по пути трансформации канонов изобразительности, где их «союзником» стала японская цветная гравюра, подсказавшая и новые темы, и необычные для европейского глаза колористические схемы¹.

В 1862 году в Лондоне и в 1867 году в Париже проходили всемирные выставки. Японцы представляли керамику, веера, чай... Но европейцев привлекла упаковочная бумага для гончарных изделий, на которой была изображена цветная гравюра. Европейцы расценили японское искусство «как традицию, не испорченную академическими правилами и клише»². Очарование японской живописью стало выходом из положения, в которое были поставлены европейские художники из-за массовой востребованности фотографии. Интерес к японскому искусству начал быстро возрастать, и в Европе конца XIX века не было художника, не обратившегося так или иначе к японской эстетике. Несколько позже это увлечение (так называемый «японизм») пришло в Россию, где его подпитывали еще и политические события: русско-японская война, последующее налаживание межгосударственных отношений. «Японизм» и японские мотивы ярко проявились в произведениях таких известных художников «серебряного века», как А. Бенуа, И. Грабарь, Б. Кустодиев, И. Билибин, П. Кузнецов, В. Борисов-Мусатов, а также в поэзии В. Брюсова, А. Ахматовой, Н. Гумилева и в декоративном искусстве³. Не избежали увлечения Японией и театральные деятели, включая молодого К.С. Станиславского, других членов Алексеевского кружка⁴.

В молодости С.А. Эйзенштейн буквально впитывал в себя все, что происходило в художественной жизни его времени и, естественно, не мог пройти мимо этих веяний. Но поначалу они образовывали лишь некий фон, в рамках которого формировались его эстетические вкусы. Трудно сказать, как воздействие этих влияний могло бы отразиться на творческой судьбе

¹ Гомбрих Э. История искусства. М.: АСТ, 1995. С. 524–525.

² Там же. С. 525–527.

³ 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. P. 32–46.

⁴ Уварова И. Иллюзия истины по-японски, или Мейерхольд и японский театр // Мир искусств. Альманах. СПб.: Дмитрий Буланин, 2001. С. 484–485.

будущего режиссера, если бы не ряд событий, укрепивших его интерес к Японии, и шире — к Дальнему Востоку, сделав его отношение к восточному искусству более «прицельным» и продуктивным.

Во время службы в Красной Армии С.М. Эйзенштейн познакомился с преподавателем японского языка, а в 1920 году получил направление на Восточное отделение Академии Генерального штаба, где должен был специализироваться по Японии, но поступив вскоре в театр Пролеткульта, бросил эти занятия⁵. Таким образом, профессионального японоведа из С.М. Эйзенштейна не получилось, но его занятия японским языком не прошли даром: овладевая японской иероглификой, он стал лучше понимать особенности восточного мышления, связанные с употреблением этого вида письменности. Новый импульс, усиливший интерес С.М. Эйзенштейна к Дальнему Востоку и связавший этот интерес непосредственно 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 годах. Сам Мейерхольд открыл для себя театральную эстетику Дальнего Востока еще в молодости, когда в России гастролировали в 1900-е годы японские актрисы Сада Якко и Ганако (Сада Якко стала, кстати, первой с 1629 года женщиной, выступавшей на сцене театра Кабуки, где по традиции все роли исполняли мужчины⁶). С тех пор он обращался к старояпонскому и старокитайскому театрам в поисках новых приемов актерской игры и необычным для европейской публики, воспитанной на «натуралистическом» театре, средствам выразительности, которые способны держать зал на максимальном градусе эмоционального напряжения⁷.

В скором времени Эйзенштейну представилась возможность и самому оценить правоту точки зрения учителя. В 1928 году в СССР приезжала труппа японского театра «Кабукидза» во главе со знаменитым Итикава Садандзи II (это были первые в истории зарубежные гастроли театра Кабуки). А в 1935 году приехал выдающийся актер Пекинской оперы Мэй Лань Фань. Эйзенштейн и Мейерхольд не только внимательно следили за этими гастролями, но и близко подружились с коллегами из стран Дальнего Востока, познакомились с их представлениями об искусстве и художественной выразительности.

Выводы, сделанные С.М. Эйзенштейном в результате близкого знакомства с японским и китайским театральным искусством, были во многом близки взглядам его учителя. *Во-первых*, в мастерстве актеров Кабуки он выделил медленное движение.

⁵ Эйзенштейн С.М. Избр. произвед.: в 6 т. Т. I. М.: Искусство, 1964. С. 99.

⁶ Son Ok Ju, *Discovery of the Japanese Dance — Sadayakko in the Western Modern Dance Scene*, Inmanengu № 74, University Young-Nam, 2015. С. 313–340.

⁷ Мейерхольд В.Э. «Учитель Бубус» и проблема спектакля на музыку // Мейерхольд В.Э. Статьи. Письма. Речь. Беседы. Часть вторая: 1917 – 1939. М.: Искусство, 1968.

⁸ Мейерхольд В.Э. Статьи, письма, речи, беседы. Первая часть 1891–1917. М.: Искусство, 1968. С. 125.

⁹ Мейерхольд В.Э. [О гастрольях Май Лань Фаня] // Творческое наследие В.Э. Мейерхольда. М.: Всеросс. театр. общ-во, 1978. С. 96.

¹⁰ Эйзенштейн С.М. За кадром. Избр. произвед.: в 6 т. Т. 2. М.: Искусство, 1964. С. 283–296.

¹¹ Эйзенштейн С.М. Избр. произвед.: в 6 т. Т. 5. М.: Искусство, 1968. С. 305.

Японский актер показывает зрителям *сам процесс* движения тела, чего в русском и европейском театре не было. В.Э. Мейерхольд тоже обратил внимание на этот прием — некую «паузу движения»⁸. Во-вторых, Эйзенштейн обращает внимание на то, что Мейерхольд назвал «культурой глаз», «культурой рта», «культурой мимики»⁹, то есть игру японцев «полярных стадий выражения лиц». Это то, как они выражают предельные эмоции: вера — сомнение, уверенность — разочарование, радость — темнота и тому подобное, что делает спектакль более изобразительным, дает зрителям большее впечатление, чем постановка в традициях европейского театра. В-третьих, это принцип «разложенной игры»: актеры Кабуки играют так, как будто их части тела отделимы друг от друга. С.М. Эйзенштейн описал то, как актер гастролеровавшей в Москве труппы Кабуки играл умирающую девушку: «Весь процесс общей предсмертной агонии был разъят на сольные отыгрышания каждой «партии» врозь; партии ног, партии рук, партии головы... С укорачиванием отдельных чередований, с приближением к... неблагоприятному концу — смерти»¹⁰. Наконец, и это также близко к Мейерхольду, С.М. Эйзенштейн отмечает как специфическую черту Кабуки своего рода «ансамблевый монизм» или, точнее, синтетический характер «театрального раздражителя», когда голос, звук, движение, пространство не просто аккомпанируют друг другу, а трактуются как равнозначные элементы сценического представления¹¹.

Иероглифы и киноязык

С.М. Эйзенштейн расширил сферу влияния японской (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 годов фильм «Старое и новое».

Однако важно 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 понимал художественное творчество синтетически, свободно интегрируя выразительность языка различных видов искусства и экстраполируя на кино их эстетические закономерности.

В частности, кроме специфической эстетики японского и китайского театров, С.М. Эйзенштейн обращал внимание на характер иероглифической письменности, японскую поэзию, а также на гравюры Укиё-э мастеров Хокусая и Утамаро, работы портретиста конца XVIII века Т. Сяраку.

«Погружение» русского теоретика в смысловые коды культур Дальнего Востока — вначале на японском, а потом и на китайском материале — осуществлялось в несколько этапов. Прежде всего, это был анализ семантики иероглифического письма. С одной стороны, С.М. Эйзенштейна интересовало как из обобщенного изображения рождается путем постепенной многоэтапной схематизации 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”»¹². Таким способом создается новый смысл, который до этого не существовал. В результате сочетание двух «изобразимых» дает нечто неизобразимое — смысл, который невозможно передать непосредственно 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 и превращение их в осмысленные контексты и ряды — это «неизбежный способ и прием в любом кинематографическом изложении»¹³.

Поиски модели смыслообразования

Следующим шагом на пути проникновения в ментальность Дальнего Востока стал 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»¹⁴.

Обращаясь далее к портретам художника Сяраку, С.М. Эйзенштейн сосредоточивает внимание на том, что в них не выдержаны реальные анатомические пропорции человека, из-за этого происходит отказ от естественности. В то же время в картинах

¹² Эйзенштейн С.М. За кадром // Избр. произвед.: в 6 т. Т. 2. М.: Искусство, 1964. С. 283–296.

¹³ Там же.

¹⁴ Там же.

Сяраку все элементы размещаются в соответствии со своеобразными закономерностями, и этим создается новый порядок вещей. С точки зрения Эйзенштейна, такого рода искусственные диспропорции находят свое воплощение в кино: имеются в виду дальний план, средний, крупный план и так далее. В результате с помощью вытекающих из режиссерского замысла диспропорций кино создает 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, а затем собирает эти «куски» в одно изображение. Но ведь и все кадры фильма снимаются именно таким образом! Наглядно действие этого принципа смыслообразования воплощено, к примеру, в фильме «Бежин луг»¹⁵.

В написанной в 1928 году статье «Нежданный стык» С.М. Эйзенштейн проводит сопоставление японского театра с кинематографом в контексте актуальнейших в те годы 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 и предстают как равнозначные способы формирования интегрального смысла того или иного эпизода, а затем и произведения в целом¹⁶.

Таким образом, в японской культуре, культурах Дальнего Востока, иероглифика задает особую модель смыслообразования. В сочетании иероглифы образуют своего рода метафорическую фразу, как в стихах *танка* и *хай-кай*. Подобно этому, каждая часть лица человека на портрете Сяраку образует новый смысл, будто «делимые» части тела актера Кабуки, где 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 по созданию конфликта.

Эти малые независимые части («куски») в кино можно приравнять к понятию кадра, когда, сталкиваясь, два таких «куска» формируют смысловую цепь. В результате, кино формирует у зрителей психологический пафос, или экстаз¹⁷. Создавая же конфликты посредством монтажного столкновения двух

¹⁵ Фильм «Бежин луг», который снял С.М. Эйзенштейн в 1935 году, был утрачен, но затем восстановлен в качестве фотофильма Н.И. Клейманом и С.И. Юткеничем по сценарию драматурга А.Г. Ржевского. Его премьера состоялась в 1937 году. — Прим. авт.

¹⁶ Эйзенштейн С.М. Нежданный стык // Избр. произвед.: в 6 т. Т. 5. М.: Искусство, 1968. С. 310.

¹⁷ Омон Ж., Бергала А., Мари М., Верне М. Эстетика фильма. М.: Новое литературное обозрение, 2012. С. 62–69.

«кусков», можно делать интеллектуальное кино. С.М. Эйзенштейн считал, что такой процесс создания кино во многом созвучен культурам Японии и Китая. Таким образом, осмысление С.М. Эйзенштейном специфики культур Дальнего Востока и переложение этих приемов в теорию и практику киноискусства, сыграло ключевую роль, что не утратило актуальность и для современного кинематографа.

* * *

Резюмируя, необходимо отметить, что искренне восхищаясь искусством стран Дальнего Востока и апеллируя к его эстетическому опыту, С.М. Эйзенштейн, тем не менее, считал: с точки зрения стадийности, причем, стадийности как в филогенетическом, так и в онтогенетическом смысле, восточное искусство является *архаическим*. Присущее ему «слияние» образов — это признак детства, а в историческом плане — особенность культуры феодальной эпохи. Взрослому же человеку, как и современному миру, напротив, свойственен принцип дифференцированности мыслей и ощущений. Япония (видимо, это относится и к Китаю) изживает феодализм политически, но его груз все еще лежит на культурных традициях¹⁸. В сущности, это не что иное, как прошлое-в-настоящем. И тем не менее, как это ни парадоксально, именно своеобразная архаичность японского и китайского художественного мышления — совершеннейших в своей эстетической отточенности памятников «комплексной системы чувственно-образного мышления»¹⁹ — делает его ценнейшим ресурсом нового искусства, которому принадлежит будущее. Крайности сходятся: доведенные до совершенства на Дальнем Востоке формы 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 диалектический ход развития, идущего, если следовать Гегелю, Марксу, по спирали, каждый виток которой в обобщенном виде повторяет и возрождает то, что было подвергнуто отрицанию на предшествующей исторической стадии. ■

¹⁸ Эйзенштейн С.М. Избр. произвед.: в 6 т. Т. 5. С. 309–310.

¹⁹ Там же. С. 323.

ЛИТЕРАТУРА

1. Гомбрих Э. История искусства. — М.: АСТ, 1995. — С. 524–525.
2. Мейерхольд В.Э. О гастрольх Мэй Лань Фаня // Творческое наследие В.Э. Мейерхольда. — М.: Всеросс. театр. общ-во, 1978. — 488 с.

3. Мейерхольд В.Э. «Учитель Бубус» и проблема спектакля на музыке // В.Э. Мейерхольд Статьи. Письма. Речь. Беседы. Часть вторая: 1917–1939. — М.: Искусство, 1968. — 643 с.
4. Омон Ж., Бергала А., Мари М., Верне М. Эстетика фильма. — М.: Новое литературное обозрение, 2012. — С. 62–69.
5. Уварова И. Иллюзия истины по-японски, или Мейерхольд и японский театр // Мир искусств. Альманах. — СПб.: Дмитрий Буланин, 2001. — С. 484–485.
6. Эйзенштейн С.М. Избр. произвед.: в 6 т. Т. 1. — М.: Искусство, 1964. — 595 с.
7. Эйзенштейн С.М. За кадром // Избр. произвед.: в 6 т. Т. 2. — М.: Искусство, 1964. — С. 283–296.
8. Эйзенштейн С.М. Избр. произвед.: в 6 т. Т. 5. — М.: Искусство, 1968. — 599 с.
9. 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. — P. 32–46.
10. Son Ok Ju. Discovery of the Japanese Dance — Sadayakko in the Western Modern Dance Scene, Inmunengu № 74, university Young-Nam, 2015. — P. 313–340.

REFERENCES

1. Gombrich E. Istoriya Iskusstva [History of art]. — M.: ACT, 1995. — С. 524–525.
2. Meyerhold V.E. O gastrolyach Mei Lan Fan [About show on tour of Mei Lan Fan] // Tvorchesroe nasledie V.E Meyerholda. — M.: Vseross. teatr. obshchestvo. — 488 p.
3. Meyerhold V.E. "Uchitel Bubus" i problema spektaklya na musike ["The teacher Bubus" and problem of theatre for music] // Meyerhold V.E. Stati. Pisima. Rechi. Besedi. Chast vtoraya: 1917–1939. — M.: Isresstvo, 1968. — 643 p.
4. Omon J., Bergala A., Mari M., Verne V. Estetika filma [Aesthetics of film]. — M.: Novoe literaturnoe obozrenie, 2012. — P. 62–69.
5. Uvarova I. Illyuziya istiny po-yaponski, ili Meyerhold i yaponski teatr [Illusion of truth in Japanese, or Meyerhold and Japanese theatre] // Mir Iskusstv. Almanach. — SPb.: Dmitri Bulanin, 2001. — P. 484–485.
6. Eisenstein S.M. Izbrannye proizvedeniyas.: v 6 tomach. T. 1. — M.: Iskusstvo, 1964. — 595 p.
7. Eisenstein S.M. Izbrannye proizvedeniyas.: v 6 tomach. T. 2. — M.: Iskusstvo, 1964. — P. 283–296.
8. Eisenstein S.M. Izbrannye proizvedeniyas.: v 6 tomach. T. 5. — M.: Iskusstvo, 1968. — 599 p.
9. 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. — P. 32–46.
10. Son Ok Ju. Discovery of the Japanese Dance — Sadayakko in the Western Modern Dance Scene, Inmunengu № 74, university Young-Nam, 2015. — P. 313–340.

The Influence of Far Eastern Culture on the Creative Work of S.M. Eisenstein

Song Joon Il

Post-Graduate student, VGIK

UDC 778.5c(092)1 «Eisenstein»

ABSTRACT: The concept of montage, created by S. M. Eisenstein, is one of the most epochal and polemic in the whole history of film art. One of the methods which worked as a good catalyst for the development of Eisenstein's film language is Far Eastern culture and Japanese art in particular.

The influx of Japanese culture upon Russia started from the popularity of Japanese color print in Europe and political trends after Russian-Japanese War. Eisenstein, rooted in both European cultural background and political stance, was impressed by his mentor V.E. Meyerhold's acceptance of Japanese culture.

Among the oriental references studied by Eisenstein and applied to the theory and cinema, there were many Japanese aesthetic and philosophic ideas and trends such as the process of forming hieroglyphics, the images of Haikai and Tanga, Kabuki theatre and Japanese portrait. According to Eisenstein, these are all similar to what cinema does. In other words, two pieces collide to create a new meaning through dialectical process.

His concept of montage, which was actively studied with the help of oriental culture as a catalyst, is still topical. And it helps greatly to create a new film language. Although it is often used in mainstream cinema, such as Hollywood blockbusters, the aesthetic meaning of film art has been evolving on the basis of montage.

KEY WORDS: S.M. Eisenstein, V.E. Meyerhold, montage, Japonism, Japanese culture, dialectics