

УДК 791.633-051(47):7.03(520)
DOI 10.33625/visnik2022.01.178

Світлана РИБАЛКО

ID ORCID 0000-0003-2522-5196

Харківська державна академія
культури

КІНОТВОРЧИСТЬ СЕРГІЯ ЕЙЗЕНШТЕЙНА В КОНТЕКСТІ ЯПОНСЬКИХ ВІЗУАЛЬНИХ І ПЕРФОРМАТИВНИХ ПРАКТИК

Рибалко С. Б. Кінотворчість Сергія Ейзенштейна в контексті японських візуальних і перформативних практик. У статті розглядаються творчі прийоми видатного кінорежисера Сергія Ейзенштейна в контексті японських візуальних і перформативних практик. Зокрема визначено коло джерел, які сформували уявлення Ейзенштейна про японський художній досвід: твори японського мистецтва, ієрогліфіка, наукова література, театральні вистави кабукі, спілкування з носіями японської театральної традиції. На підставі порівняльного аналізу японських візуальних і перформативних практик з матеріалами теоретичної та творчої спадщини мистця, мемуаристики виявлено розмаїття запозичень творчих прийомів японських митців, їх творча інтерпретація. Прорисовані задалегідь композиції кадрів (т. зв. «кроки») виявляють прийоми майстрів японської гравюри, взірці якої зберігались у власній колекції режисера: крупнопланові композиції, різкі ракурси та перспективні скорочення, виразні силуети, гра тіней, що утворює другий змістовий план композиції. Крупні плани у стрічці «Іван Грозний» містять багато паралелей з прийомами театру кабукі: гротескні вирази облич, мімічні складки, гранично скошені вбік, або зведені до переніся зіниці. Відточені у театральній практиці Японії моделі виразу різних емоційних станів відповідали ідеї Ейзенштейна про кіно «типажів». Принципи використання звуку як одного із засобів виразності у виставі кабукі підштовхнули режисера до розроблення концепції монтажу як основного засобу розробки аудіовізуального твору. Установлено, що дослідження Ейзенштейном різних галузей японського мистецтва та досвід вивчення ієрогліфічної писемності спрямували творчі експерименти майстра на пошуки метафоричної мови, принципи розробки виразної, легко зчитуваної глядачем візуальної складової.

Ключові слова: творчість Сергія Ейзенштейна, японська гравюра укійо е, кінематограф, композиція, засоби художньої виразності.

Rybalko S. Serhiy Eisenstein's Filmmaking in the Context of Japanese Visual and Performative Practices. The article examines creative techniques of the outstanding film director Serhiy Eisenstein in the context of Japanese visual and performative practices. In particular, a range of sources that formed Eisenstein's idea of the Japanese artistic experi-

ence is identified. They include works of Japanese art, hieroglyphics, scientific literature, kabuki theatrical performances and communication with the bearers of Japanese theatrical tradition. A variety of borrowings of creative techniques of Japanese artists and their creative interpretation is revealed on the basis of a comparative analysis of Japanese visual and performative practices with the materials of theoretical and creative heritage of the artist and memoirs. Pre-drawn compositions of frames (so called "sketches") reveal the techniques of Japanese engraving, samples of which were stored in the director's own collection: close up compositions, sharp camera angles and perspective cuts, expressive silhouettes, shadow play, forming a second meaningful plan. Close ups in the film Ivan the Terrible contain many parallels with such techniques of Kabuki Theater as grotesque facial expressions, mimic facial wrinkles, apples of the eyes extremely slanted to the side, or brought to the bridge of the nose. The models of expression of various emotional states honed in the theatrical practice of Japan corresponded to Eisenstein's idea of cinema "types". The principles of using sound as one of the means of expression in the performance of kabuki prompted the director to develop the concept of editing as the main means of developing an audiovisual work. It is established that Eisenstein's research of various branches of Japanese art, his experience in the study of hieroglyphic writing directed the master's creative experiments in search of metaphorical language, the principles of developing a clear, easy to read visual component.

Keywords: creative work of Serhiy Eisenstein, Japanese engraving ukiyo e, cinematography, composition, means of artistic expression.

Вплив японського художнього досвіду на розвиток європейського мистецтва є одним із тих сюжетів мистецтвознавчого наративу, що, з одного боку, вже став його загальним місцем, а з іншого — залишає багато невисвітлених питань. Так, японські витоки ар нуво досліджено в розмаїтті національних проявів, однак подальші шляхи опанування прийомів японського мистецтва та їх трансформації у розмаїтих модерністичних і постмодерністичних практиках залишаються найменш вивченою ділянкою артгуманітаристики. Одним із таких явищ є «японська складова» теоретичної та творчої спадщини видатного режисера Сергія Ейзенштейна (1898–1948), чий вплив на подальший розвиток візуальних мистецтв у світі (та Україні зокрема) складно переоцінити.

Одним із перших дослідників, хто привернув увагу до теоретичної спадщини режисера й особливого місця в ній художнього досвіду Японії та Китаю, був В'ячеслав Вс. Іванов. У своїй статті, присвяченій публікації аналітичного есе Ейзенштейна «Парне й Непарне»¹, він слушно зауважує, що спадщина режисера як сиолога та япо-

1. Рос.: «Чет и Нечет. Раздвоение Единого» — аналітичне есе, до якого режисер звертався протягом 1930–1940 х рр. кілька разів, доповнюючи та перероблюючи текст. Уперше опубліковано в 1988 р. з розгорнутими коментарями Н. Клеймана.

ніста залишається недооціненою [2]. Сам автор окреслив декілька концептуальних сюжетів можливого дослідження, а саме принципи ієрогліфіки й теорію монтажу, порівняльний аналіз театральних традицій Китаю та Японії, композиційні схеми японської гравюри. Згодом Вяч. Вс. Іванов здійснив масштабне семіотичне дослідження естетики Ейзенштейна, що дозволить виопуклити доробок майстра у галузі формального та образно-змістового аналізу творів мистецтва [3]. Однак власне японський сегмент цих вправ відзначається лише побіжно, що зумовлено значно ширшою проблематикою.

У наступні десятиліття активізуються дослідження творчості великого режисера. Будуть видані його теоретичні праці, спогади самого майстра та його сучасників. Багато уваги приділятиметься проблематиці «художник у тоталітарному суспільстві», його кінотекстам і підтекстам, естетиці. Найбільш вагомий внесок у вивчення спадщини видатного режисера належить Н. Клейману — директору Ейзенштейн-центру, кінознавцю. Його численні виступи та дописи утворюють потужне підґрунтя для подальших досліджень. Серед зарубіжних досліджень відзначимо роботи Д. Бордвелла — і, зокрема, його фундаментальну працю «Кіно Ейзенштейна» [20] — та Дж. Гудвіна «Ейзенштейн, кіно та історія» [21].

Декілька розвідок останніх десятиліть торкаються питання японської культурної спадщини у творчості Ейзенштейна. Констатуючи надзвичайну ерудицію режисера, його відкритість усьому культурному розмаїттю світу, дослідники розвивають визначені Вяч. Вс. Івановим напрями. Так, Р. Мухаметзянов у своїй статті «Вплив далекосхідної культури на художню мову російської кінематографії першої половини ХХ століття (на прикладі творчості С. М. Ейзенштейна)» розглядає зв'язки ієрогліфіки та концепції монтажу в теоретичних роботах і творчій практиці режисера [8]. Паралелі між його художніми рішеннями і далекосхідною художньою системою автор вбачає й у великій кількості пейзажів у стрічці «Броненосець Потьомкін» (1925), і в естетиці монохромного осмислення краєвиду, і в концепції «типажу». Фокусують увагу на зв'язку досвіду вивчення ієрогліфічної писемності та теорії монтажу й С. Сімонян [11], О. Синельникова [12]. І. Муніпова, розглядаючи графічну спадщину режисера, слушно зауважує, що його малюнки, виконані лише контурною лінією, нагадують японські горизонтальні сувої [7].

Важливим внеском в осмислення досліджуваної теми стало відкриття у Музеї кіно вистав-

ки «Сергій Ейзенштейн та японська культура» (1920). В основі експозиції можна було побачити меморіальний кабінет режисера² з розставленими «японськими» акцентами: декілька світлин з японськими акторами, гравюри укійо е з колекції режисера, автошарж, театральні афіші, література про Японію тощо. Інтернет-версія експозиції подає відповідні коментарі, фіксуючи дати й події, подекуди — слушні паралелі між творами японської гравюри та кінотворами майстра.

Безумовно, багатий епістолярій і численні статті майстра [14; 15; 16; 17; 18] дають вагомий підстави для подібних тверджень, однак наслідки вивчення та переосмислення японських художніх практик режисером значно розмаїтіші й не завжди артикульовані ним у його текстах. Осмислення ролі японської спадщини у творчості Ейзенштейна потребує висвітлення вже низки питань. Зокрема ввижається важливим: визначити те коло сходовознавчої наукової літератури, котре сформувало уявлення режисера про японське мистецтво; з'ясувати, крізь призму якого творчого та емпіричного досвіду режисер сприймав, інтерпретував матеріали японських візуальних і перформативних практик; визначити, що саме з японської спадщини було актуалізовано режисером, у яких галузях і в яких формах було застосовано.

До сьогодні не існує точних даних про те, коли саме Сергій Ейзенштейн зацікавився японським мистецтвом. З одного боку, є спокуса пояснити цей інтерес ризьким контекстом, адже батько режисера Михайло Осипович Ейзенштейн (1867–1920) був відомим архітектором — представником югендстилю, що активно переосмислював японське художнє надбання. Однак, як бачимо з біографії та спогадів режисера, він критично ставився і до архітектурних досягнень батька, і в цілому до художньої мови та принципів зображальності провідного стилю межі епох, які уявлялися йому надто громіздкими.

Тим не менш усе ж таки перші враження щодо японського мистецтва пов'язані з дитинством, ризьким помешканням батьків і дачею. Ці спогади змальовують враження від типових речей для тогочасного міського помешкання середнього класу. Це кімоно сусідки — неймовірні летючі блакитно-рожеві шовки з широченними рукавами [15, с. 35] — та тричасткова японська ширма з розписом і вишивкою, котра, як здавалося Сергієві Ейзенштейну, завжди стояла в його

2. Кабінет перенесено в Музей кіно (м. Москва) з музею-квартири Ейзенштейна на вул. Смоленській у Москві.

кімнаті поряд з ліжком [там само, с. 19]. На ширмі було зображено краєвид у жанрі «квіти та птахи». Хлопець засинав, розглядаючи ширму з гілкою, крізь яку проглядався типово японський ландшафт. У спогадах режисера вона виступає ледь не символом творчих його пошуків: «Гілка була не лише крупним планом. Гілка була типовим для японців — першим планом, крізь який вимальовувалася далечінь. Так до знайомства з Хокусаєм³, до захоплення Едгаром Дега я долучився до краси першопланної композиції. У ній дрібна деталь першого плану взята в масштабі, що вона домінує над усією глибиною» [15, с. 19].

У своїх теоретичних працях він буде часто повертатися до японської ширми свого дитинства. «Я думаю, що ті дві гілки пов'язали в одне загальне живе враження два поняття: поняття про крупний план і поняття першопланної композиції як органічно та стадіально пов'язаних між собою... І коли багато років потому я став шукати історичних попередників крупного плану в кіно ХІХ ст., я мимоволі став їх шукати не в ізольованому портреті чи натюрморті, а в захопливій історії того, як із загального спільного організму картини починає висуватися на перший план її окремий елемент» [там само].

Серед інших «японських спогадів» дитинства — Париж, куди уперше Сергія Ейзенштейна у восьмирічному віці привезли батьки. У розмаїтті вражень, що закарбувались у його пам'яті, музеї Нерен і в ньому — воскова фігура японської артистки Сади Якко⁴ в натуральний зріст серед японських віял і численних маленьких сцен.

Впливала і батьківська бібліотека, де особливу увагу майбутнього режисера привертала каталоги всесвітніх виставок, а Паризьку виставку 1900 р., за його визнанням, він взагалі знав як «Отче наш». Виставки давали питомий матеріал щодо досягнень різних країн світу. Власне, захоплення всім японським, що у Європі здобуло й визначення як «японізм», поширювалося при суттєвому впливі тих виставок. Зрештою численні японські дрібнички увійшли в європейські інтер'єри. Кольорові естампи прикрашали стіни ательє і салонів художників, літераторів, композиторів, продавались у численних крамничках та й просто неба у Парижі, а згодом і по всій Європі. Сам Ейзенштейн згадував, як придбав триптих



Іл. 1. С. М. Ейзенштейн. Автошарж у японському стилі. Папір, туш. 1920

Кітаґави Утамаро⁵ у вуличного торговця в Москві, у проїзді Художнього театру, «зовсім за копійки» [19, с. 241].

Отже, на момент переїзду до Петрограда для навчання (за рішенням батька) в Інженерному інституті на факультеті архітектури, Сергій Ейзенштейн уже мав сформований інтерес до японського мистецтва. Не вдаючись до переповідання добре відомої біографії режисера, наголосимо визначальні в контексті нашого дослідження події. Серед них — призов на фронт і зустріч з учителем японської мови, яка підштовхнула митця до пошуку власного шляху. Після демобілізації Сергій Ейзенштейн поступає на навчання до академії Генерального штабу на факультет східних мов, де вивчає японську⁶. Саме тоді художник малює ав-

3. Хокусай Кацушіка (1760–1849) — художник, відомий своїми численними аркушами з пейзажними мотивами.

4. Сада Якко (також Садаякко) (1871–1946) — гейша, танцюристка, виступала у складі театральної трупи під керівництвом Кавакамі Отодзіро (1864–1911).

5. Кітаґава Утамаро (1753–1806) — видатний японський графік, майстер жанру біджинга (зображення красунь).

6. За спогадами сучасників, це раптове рішення вивчати японську мову Ейзенштейн пояснював бажанням вивчати театр Кабукі на його батьківщині, в Японії.

тошарж у стилістиці японської гравюри, який підписує японською (іл. 1). Його захоплює не стільки мова, скільки тип мислення, який реалізується в системі ієрогліфічної писемності. Візуальна образність знаку, можливість шляхом поєднання окремих ієрогліфів утворити новий зміст (режисер наводить приклад: око + вода = плач) — надихають майбутнього режисера.

Під час навчання він розпочинає роботу в театрі, у його робочих зошитах тексти японською сусідять з ескізами сценографії. За рік потому митець розуміє, що не буде перекладачем, але занурення в інший спосіб мислення завдяки вивченню ієрогліфіки стало визначальним у його подальших творчих пошуках.

Любов до театру привела Ейзенштейна до Державних вищих режисерських майстерень. Керував ними Всеволод Мейерхольд (1874–1940), який у своїх експериментах надихався архаїчними і зокрема японськими театральними традиціями. Щоправда, Мейерхольд уявляв японський театр переважно по книжках та по окремих елементах театральної практики кабукі, що демонструвала в гастрольному турне 1902 р. Сада Якко⁷. Навіть у тому «міксі» танцювальних і театральних традицій, ще й адаптованих для західного глядача, що демонструвала японська трупа, Мейерхольд побачив принципово іншу систему, побудовану на символічних формах. Крім того, дослідник Іто Масару повідомляє про трупи японського цирку, які виступали на початку ХХ ст. в Москві та Петербурзі. Мейерхольд був у захваті від японських акробатів, особливо від жонглерів [4].

Ейзенштейн, як і його наставник, вивчав японський театр по гравюрах і публікаціях. Навіть тоді, коли остаточно залишив роботу в театрі й перейшов до кінорежисури, він продовжував цікавитися театральними традиціями. Не та кабукі. Якщо вивчення ієрогліфіки підштовхнуло його до розроблення концепції інтелектуального монтажу, то театр Японії став для режисера живим прикладом дієвості символічних форм, інших засобів акторської виразності. Саме тому він ретельно вивчає літературу (на той момент — переважно видання німецькою та французькою), кольорові естампи якушія е (зображення акторів). Однак найбільш питомих матеріалів він отримав у

процесі безпосереднього знайомства з традицією кабукі⁸, під час перегляду всього гастрольного репертуару професійної трупи, очолюваної Ічікавою Саданджі ІІ, яка відвідала СРСР 1928 р. Для Ейзенштейна то була щаслива можливість спілкуватися з носіями японської театральної традиції. На світлинах можна бачити його основних респондентів: провідних акторів театру — Ічікаву Саданджі ІІ (1880–1940) та Каварасакі Тьодзюро ІV (1902–1981). Щоправда, спроби режисера отримати пояснення тих чи інших прийомів акторської майстерності не принесли помітних результатів, скоріше навпаки. Згодом він напише в нотатках: «...вони не знають, чому так роблять...» [5].

У зв'язку з останнім слід зазначити, що поставлені режисером питання не могли не викликати розпач у акторів кабукі — і не тільки в них. Системи навчання японським мистецтвам принципово не передбачають раціональних пояснень і здійснюються «за зразком», через постійну присутність поряд з учителем, через пильне спостереження та повторювання. Власне, мистецькі техніки (як акторські, так і в інших традиційних мистецтвах) — це набір усталених форм (ката), що їх починають вивчати змалечку. Спроби вербалізувати практичний досвід будуть здійснюватись у Японії значно пізніше, завдяки інтересу країн Заходу до японських мистецьких практик.

Зауважимо, що ще не раз Сергій Ейзенштейн буде дивуватися невмінню японців теоретично осмислити власне надбання. У своїй статті «За кадром» він проникливо зазначає, що монтаж є «стихією японської культури», її головним засадничим принципом [14]. Режисер переконливо висвітлює принцип монтажу в ієрогліфічній писемності, поезії хайку, гравюрі, театральних постановках. Там, де Ейзенштейн бачить безцінне джерело художніх рішень для розвитку світового кіно, японці (на його думку) не можуть скористатися власною спадщиною. «У галузі кіно Японія наслідує огидним взірцям американського та європейського середньоринкового непотребу⁹. Зрозуміти та застосувати власну культурну особливість до свого кіно, ось що на черзі для Японії! Панове японці, невже ви це залишаєте нам?» — полемічно завершує режисер [14].

7. У 1902 р. Сада Якко з трупю гастрюювала в Москві та Петербурзі. Це був другий успішний гастрольний тур Європою. Трупа складалася з представників різних театральних жанрів і, в строгому сенсі, не була носієм театральної традиції кабукі.

8. Кабукі — традиційний японський театр, що сягає корінням у ХVII ст., поєднує в собі танець, музику, драматичну гру.

9. Попри те, що Сергій Ейзенштейн зустрічався з японським актором та кінорежисером Тейносукі Кінугасою (1896–1982), коли той приїздив до Москви, схоже, що він, як і багато інших його колег на Заході на той момент, не знав стрічки Кінугаси 1926 р. «Сторінка божевілля» — яскравий приклад авангардного кіно, зробленого за принципом інтелектуального монтажу.



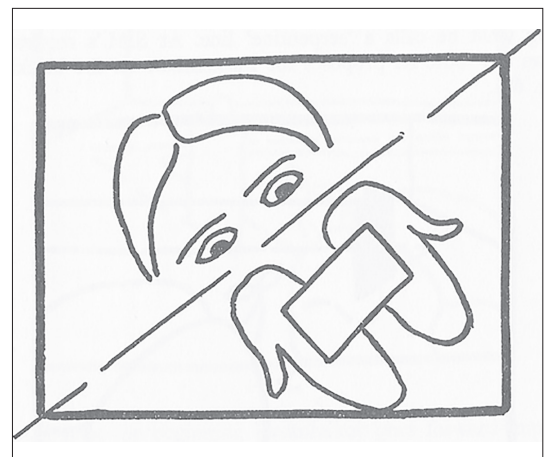
Іл. 2. Тошюсай Шараку.
Актор театру кабукі Отані Онідзі II
в ролі Якко



Іл. 3. Тошюсай Шараку.
Актор Танімура Торадзо в ролі Вашидзуки
Яхейдзі. Кольорова ксилографія. 1794



Іл. 4. Утагава Кунісада.
Актор Ічікава Дандзюро VIII.
Кольорова ксилографія. Сер. XIX ст.



Іл. 5. С. М. Ейзенштейн.
Схема композиції кадру.
Папір, олівець. 1930 ті



Іл. 6. Засоби виразності: рухи очей. Кадри зі стрічки «Іван Грозний»

Тогочасні записи Ейзенштейна про вистави кабукі рясніють проникливими спостереженнями. Він відмічає як звук, що поступово стихає або наближається, — моделює простір, як звуковій картині відповідає зміна декорацій, унаслідок чого глядач «бачить» звук та «чує» рух. Відмічений режисером прийом у дійсності розроблений у практиці Но та успадкований театром кабукі. Майстер вбачає у японській театральній традиції саме ті принципи, на яких і має будуватися кінематограф. Саме тому з притаманним йому полемічним запалом Ейзенштейн закидає глядачам з приводу прохолодної реакції на виставу кабукі: «Тож навіть що скиглили про бездушність кабукі або — ще гірше — знаходити в роботі Садандзі «підтвердження теорії Станіславського»! Або шукати «ще не поцу-

плене» Мейерхольдом! ... Кабукі єдине що святкує свій стик з фільмом, що звучить» [18, с. 310].

Безпосередні враження від вистав кабукі та гравюр жанру якуші е¹⁰ (іл. 2–4) виразно артикульовані у стрічці «Іван Грозний»¹¹ та матеріалах зйомки до незавершеної третьої серії. Майстер практично переносить мімічні прийоми японських акторів на екран. Крупні плани згаданої стрічки демонструють гротескову виразність гри очима: погляд, що виразно рухається по фіксованих точках, прийоми сильно зведених — убік або до перенісся — зіниць (іл. 5–6). За спогадами сучасників, режисер вимагав від акторів довершених, навіть підкреслено загострених рухів очима. Н. Клейман у своїй статті «Очі Каварадзакі» пише, як режисер, натхненний грою японського актора, відправив Михайла Кузнецова (1918–1986), виконавця ролі Федора Басманова, до зоопарку спостерігати за виразом очей барса. Науковець наводить спогади актора про той досвід: «...я ходив дивитися на барса. Барс увесь час трохи фокусує очі, я це помітив, і деінде мені це вдалося... Але одного разу я занадто розкрив

10. Якуші-е (зображення акторів) — жанр японської гравюри, присвячений переважно театру кабукі.

11. Стрічка «Іван Грозний» — остання робота Сергія Ейзенштейна. Перша серія вийшла на екрани 1945 р., друга була змонтована колегами режисера 1958 р. Третя серія не була завершена, матеріали знищені, збереглися лише окремі фрагменти.



Іл. 7. Засоби виразності: міміка.
Кадри зі стрічки «Іван Грозний»

очі — Ейзенштейн раптом підбіг, підняв щось із підлоги, подув та приніс мені в руці. Я питаю: “Що це таке, Сергію Михайловичу?” — “Ти око загубив!” До речі, типово ейзенштейнівський хід у роботі з актором» [5, с. 65].

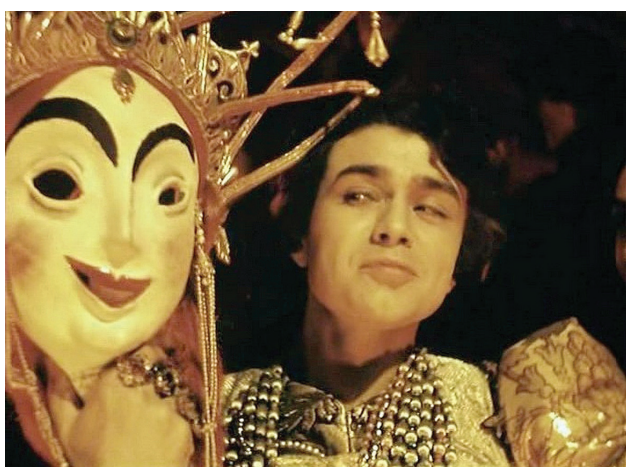
Низка крупних планів в «Івані Грозному» (іл. 7) виявляє майже тотожність мімічних прийомів, зафіксованих у гравюрах таких майстрів

театрального жанру, як Тошюсай Шараку (між 1763–1820) та Утагава Кунісада (1786–1865). Три аркуші зазначених майстрів зберігались у власній колекції Ейзенштейна і являють собою крупнопланові портрети акторів під час виконання ролі. Тип такої композиції японці називають «окубі е» (картинка у віконці), що нагадувало режисерові ефект наближеної камери. Для Ейзенштейна, як і для сучасників художників, такі гравюри були можливістю зблизька розгледіти подробиці міміки, жестів, що регламентувалися певними моделями вираження тих чи інших почуттів і фіксувалися кількома секундними завмираннями на сцені (т. зв. прийом «міе»).

Певні паралелі з кабукі викликає й травестія опозиції чоловічого та жіночого у згаданій стрічці: чоловікоподібність княгині Старицької та жіночі конотації в трактовці образів її сина Володимира, зрадника Курбського. Лець прихований гомоеротизм поступово підсилюється андрогінним танцем Федора Басманова (іл. 8). Завершує калейдоскоп травестійних персонажів образ англійської королеви Єлизавети у третій (незавершеній) серії. Збережені матеріали зйомки репрезентують у цій ролі відомого режисера Михайла Ромма (1901–1971), який за точністю жестів і міміки міг би сперечатися з професійними онагата театру кабукі (чоловіками — виконавцями жіночих ролей).

Окремий інтерес у контексті нашої проблематики викликає й особиста колекція гравюр Сергія Ейзенштейна¹². У звичайному сенсі режисер не був колекціонером, не знався на особливостях друку, не полював за рідкісними екземплярами. Серед придбаних ним аркушів — як стародруки, так і пізніші перегравірування, ксилографії ХХ ст., театральні афіші, репродукції (за допомогою ксилографії) у японських журналах. Митець цікавився гравюрою не стільки як антикварною цінністю, скільки як взірцем досконалої композиції у межах одного «кадру», носієм візуальних прийомів метафоричного змістоутворення. Не в останню чергу це сприйняття гравюри зумовлювалося й тим колом наукової літератури, що була доступна. У тогочасному російськомовному науковому дискурсі японське мистецтво було майже відсутнє: усі фундаментальні праці ще були попереду. Знаний японіст, земляк і майже одноліток Ейзенштейна Микола Конрад (1891–1970) поки

12. Чотири аркуші з колекції Ейзенштейна сьогодні зберігаються в Державному музеї образотворчого мистецтва ім. О. С. Пушкіна. За свідченням кураторки колекції Айнури Юсупової, гравюри були придбані музеєм у вдови Ейзенштейна і являють собою більш пізні перегравірування.



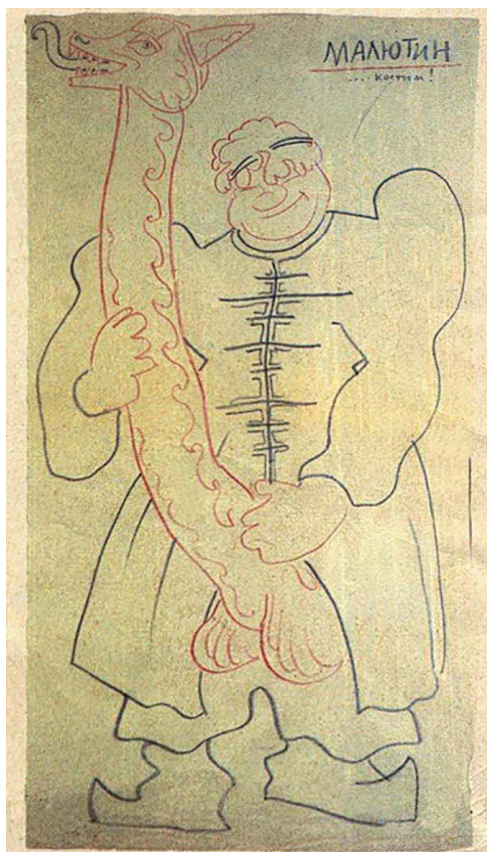
*Іл. 8. Танець з маскою Басманова.
Кадри зі стрічки «Іван Грозний»*

ще вивчав питання літератури й перекладу. Усе, що можна було знайти у 1920 ті рр., — це журнальна періодика, де емоційна та оціночна складові переважали над аналітичною¹³. Зрештою М. Конрад та С. Ейзенштейн стануть одними з перших авторів ґрунтовних статей, присвячених японському мистецтву, зокрема театру.

Серед зарубіжних видань Сергій Ейзенштейн послуговувався класичними монографіями Едмона де Гонкура, виданими французькою¹⁴. Скептичне

13. Наприклад, статті З. Пшесьмицького [10], М. Пуніна [9].

14. Едмон де Гонкур (1822–1896) — французький письменник, літературний критик, мистецтвознавець, громадський діяч. Саме йому належать перші в Європі монографії, присвячені японській гравюрі. Активно консультувався з Тадамасою Хаяші (1853–1906) — японським дилером, який поставляв у Париж твори японського мистецтва.



Гл. 9. С. М. Ейзенштейн.
Малюта Скуратов. Папір, олівець.
1940



Гл. 10. Ейзенштейн у Мексиці.
Фото. 1931

ставлення до літературності французької школи тим не менш не завадило знайти місце у книжковій шафі для перших європейських дописів про гравюру. Можемо припустити, що Ейзенштейн зробив це тому, що монографія Гонкура була присвячена Кітагаві Утамаро — одному з найкращих та улюблених режисером митців [22]. Однак визначальними у сприйнятті режисером японських візуальних практик стали праці таких учених, як Марсель Гране¹⁵, Курт Юліус¹⁶ та Екхарт фон Сюдов¹⁷. Під впливом першого майстер побудував методику аналізу, засновану на космологічній системі інь і янь, демонструючи її реалізацію не тільки у співставленні зображуваних предметів або явищ, що відповідають двоїстим опозиціям, а й у самій композиційно-пластичній структурі твору. У своїй праці «Метод» Ейзенштейн аналізує гравюри Хокуся¹⁸

як унаочнення в образно-змістовій та художній морфології творів ідеї взаємодоповнення первнів інь і янь [17]. Не буде перебільшенням твердження, що аналітичні етюди Ейзенштейна 1920 х рр. з приводу творів японського мистецтва — найкраще, що відбулось у сходознавчому мистецтвознавстві протягом усього ХХ ст.

Курт Юліус — німецький мистецтвознавець, який фактично відкрив європейцям творчість Тошюсяя Шараку. Монографія, присвячена одному з найзагадковіших і, безперечно, найталановитіших майстрів театральної гравюри, стала для Ейзенштейна основним джерелом для вивчення японської театральної традиції [23]. Крім того, праці К. Юліуса суттєво вирізнялися аналізом формально-стилістичної складової на тлі тогочасної етнографічної з колоніальним присмаком літератури про неєвропейські культури. Саме аналітичний підхід і репрезентація театральної гравюри зробили його видання настільною книгою Ейзенштейна, який у своїх статтях часто посилається на К. Юліуса.

Монографія Екхарта фон Сюдова «Мистецтво та релігія давніх народів» давала режисерові питомий матеріал для крос-культурних порівнянь, і, без перебільшення, особливе ставлення

15. Марсель Гране (1884–1940) — відомий французький соціолог, етнолог і китаїст.

16. Курт Юліус (1870–1949) — німецький учений, письменник, пастор, колекціонер.

17. Екхарт фон Сюдов (1885–1942) — німецький мистецтвознавець, етнолог.

18. Ідеться про гравюри Кацущіки Хокуся «Міст Яцубаші в провінції Мікава» (1834) та «Велика хвиля в Канагаві» (1930).



Іл. 11. Кітагава Утамаро. Чайний будинок «Маічухігаісія». Кольорова ксилографія. Бл. 1795

режисера до маски не в останню чергу сформовано під впливом дослідження німецького вченого [24]. Ейзенштейн неодноразово згадує театр Но, хоча не міг бачити його жодної вистави. Проте магічна сила масок, що застосовуються акторами цієї найдавнішої у світі театральній-релігійній традиції, його причаровувала, підштовхувала до вивчення й інших (африканських, мексиканських тощо) масок. Невипадково він вводить до сюжету перевдягання Басманова маску, яка оживає, майже як у театральній виставі Но, під впливом руху світла та тіні (іл. 8). Прикметно, що Вяч. Вс. Іванов, згадуючи рисунок цього кадру, зроблений Ейзенштейном, визначає маску як японську [1]. Зрештою, виготовлена бутафорами маска, яка використовувалася безпосередньо у зйомці, є цілком вигаданою, але в її рисах обличчя помітне відлуння японського прототипу: високо промальовані чорною фарбою брови, розкосі очі-щілини. Маска, залежно від освітлення, то виявляє азіатську подоби, то стає схожою на Басманова.

Можливо припустити, що й та славнозвісна зухвалість «непристойних» (значною частиною втрачених) малюнків режисера може пояснюватися знайомством з японським жанром еротичної гравюри (сюнга), зразки якого мистець міг бачити в європейських виданнях та численних



Іл. 12. Засоби виразності: тінь. Кадри зі стрічки «Іван Грозний».



Іл. 13. Утагава Хірошіге.
«Орел над Фукагавою». Із серії «100 знаменитих
видів Едо». Кольорова ксилографія.
Перша пол. XIX ст.

крамницях антикваріату в Європі та США. Гіпертрофовані геніталії, вільна гра масштабами, розкутість і гумор Ж. К. Маркаде пов'язує саме з вивченням японської гравюри й за формальними прийомами вбачає вплив робіт Кітагави Утамаро та Кацушіки Хокусая [6]. Вяч. Вс. Іванов припускає, що режисер був добре обізнаний саме у зразках шюнга і використовував такі малюнки за тим самим призначенням, що й самураї, — для вивільнення енергії перед боєм¹⁹ [1].

Безумовно, Ейзенштейн був добре знайомий із «сороміцькими» жанрами інших традицій, мав у власній бібліотеці видану у Швейцарії книжку казок фольклориста Олександра Афанасьєва (1826–1871), а непристойну поему Івана Баркова (1732–1768) використав для жорсткого розіграшу чиновника від держкіно. Розмаїття та безмежжя репрезентацій зазначеної теми, свобода від будь-яких табу підштовхують до відповідних паралел-

19. Прикметно, що Вяч. Вс. Іванов повторює це твердження в різних статтях, хоча використання гравюр еротичної спрямованості мало більш прозаїчні пояснення і їх виготовлення частіше заборонялося, ніж дозволялося.



Іл. 14. Засоби виразності: принцип зіткнення
планів. Кадри зі стрічки «Іван Грозний»

лей. Для художників авангарду японська спадщина була доказом того, що існують різні культурні й художні системи, тож нема єдиних правил і якихось табу. До речі, саме європейці стали збирати японські еротичні гравюри та просувати ідею її «традиційності, легітимної частини культури». Ейзенштейн, за спогадами сучасників, обожнював епатувати друзів швидкоруч намальованими провокативними рисунками (іл. 9), нерідко в душі світлина, зробленої у Мексиці (іл. 10).

Повертаючись до зібраної митцем колекції, зазначимо, що кольорові естампи, згідно з його записами та спогадами сучасників, були придбані випадково або подаровані друзями. Тим більш цікаво, які саме гравюри він тримав поблизу, в постійному полі зору, який зображально-виразний потенціал вони містили для нього. Зазначимо одразу, що серед кольорових естампів, що прикрашали стіни робочого кабінету та спальної кімнати Ейзенштейна, не існує другорядних взірців. Це виключно композиції майстрів т. зв. першого ешелону, і тут відчувається сформований читанням Едмона де Гонкура та Курта Юліуса смак. Так, крім уже згадуваних театральних гравюр, урочисте місце займають триптих Кітаґави Утамаро «Пірнальниці за мушлями» та композиція «Чайний будинок Мацухіґашія» (іл. 11). Щодо триптиху — Ейзенштейн, вочевидь, керувався судженням Гонкура, який називав «Пірнальниць за мушлями» хіба не найкращим твором Утамаро. Тож присутність в інтер'єрі оселі цього естампу пояснюється усвідомленням його цінності. Крім того, саме він стає одним із перших творів, композицію якого режисер аналізує, намагаючись знайти загальні принципи її будови [19, с. 241–247].

Щодо другої гравюри зазначимо, що застосований у ній прийом використання тіні є одним із провідних зображальних засобів у стрічці «Іван Грозний». Сутність прийому полягає в тому, що показаний Кітаґавою Утамаро темний силует гейші на задньому плані належить не головній героїні, а іншій діючій особі й, відтак, оприявнюється приховане, у композиції паралельно розгортаються дві дії. Те ж саме спостерігаємо і в будові кадрів зазначеної кінострічки. Так, наприклад, сцена весілля царя, де він з нареченою стоїть, немов осяяний світлом, перед народом, що йому вклоняється, — доповнюється чорними тіннями на стіні, у яких прочитуються силуети з сокирами і, відтак, утворюється другий змістовий план, який натякає на подальші перетворення царя-самодержця та долю країни. У сцені, де Грозний сидить за столом у своєму кабінеті, — на стіні з'являється його велетенська тінь із загнutoю борідкою, немов Мефістофель. І такі сцени з

оприявненням другого, істинного змісту проходять крізь усю стрічку (іл. 12).

Чотири наступні гравюри також напрочуд тісно пов'язані з «Іваном Грозним». Перша — краєвид Утаґави Хірошіґе з серії «Сто знаменитих видів Едо» (іл. 13). Майже повна відповідність композиційні схемі японського майстра в будові кадру, де народ іде вклонитися царю, відзначається багатьма дослідниками творчості Сергія Ейзенштейна (іл. 14). Направду, якщо абстрагувати зображення до певних плям, то їх конфігурація, масштаб і розташування, дійсно, збігаються. Однак найважливішим, на нашу думку, є навіть не стільки перенос схеми, скільки творче використання самого принципу контрасту масштабів і планів, що дозволяє виявити другий, істинний сенс. Так, сцена на дзвіниці показана в низці кадрів, які варіюють різке ракурсне співставлення шулікоподібного вигляду Грозного, який ніби нависає над землею з підвладним йому народом, що купчиться внизу. За крупним, упритул до рамки кадру наближеним планом проглядається віддалений ландшафт (і тут згадується не лише гравюра Хірошіґе, а й ширма, малюнок якої відкарбувався на все життя у пам'яті режисера). Саме це зіткнення планів як один із принципів монтажу Ейзенштейн бачив і в поезії хайку²⁰, яку дуже шанував і наводив як приклад кінематографічності в численних статтях і лекціях (іл. 13).

Ейзенштейн малював композицію кожного кадру, уважно визначаючи силуетну виразність, подібну до ієрогліфа. Микола Черкасов (1903–1966), виконавець ролі Івана Грозного, напівжартівливо скаржився, що С. М. його вигинає під картинку: режисер засобами графіки пояснював гру актора в кадрі та характер ролі. Малюнки визначали не тільки трактовку ролі, а й міру виразності гри, досягти якої було не так і легко істоті з плоті та крові... [13, с. 328]. Поза сумнівом, у цьому тяжінні до виразних силуетів, які за напруженням «тримають» увесь композиційний простір, його фрагментація є наслідком засвоєння та творчого використання досвіду японської гравюри.

Привертають увагу і два аркуші в жанрі сумо е, з типовою крупноплановою композицією та гнучким контуром, уважно моделюючим обличчя, зачіску, пластику тіла з виразною прорисовкою пальців. У контексті концепції «типажу» режисера, вочевидь, приваблювало в японській гравюрі саме спрямованість майстрів не на копіювання фізичної подоби, а на пошук виразних типів, що

20. Хайку — вірш у три рядки з визначеною кількістю складів: 5-7-5.

уособлюють певну соціальну якість або емоційний стан.

Висновки. Узагальнюючи викладене, зазначимо, що перші спостереження Ейзенштейна щодо монтажного принципу мислення, зроблені під впливом вивчення японської писемності, поступово були поширені й на інші галузі художньої творчості. Режисер розглядав кольорові естампи укійо е як графік і сценограф, що намагається перенести цей досвід у кіно як вищу форму розвитку зображальності. Вивчення композиційної будови японської гравюри дозволило митцю суттєво розширити палітру методів інтелектуального монтажу, посилити метафоричність художньої мови.

Безпосереднє знайомство з театральною практикою кабукі, де емоційні стани виражаються за допомогою усталених моделей у сукупності жесту — руху — міміки, звук не стільки супроводжує гру, скільки моделює простір та оприявнює незриме, мало визначальний вплив на подальшу творчу практику Сергія Ейзенштейна. Перформативні та візуальні практики Японії приваблювали режисера розмаїттям і спрямованістю усіх засобів виразності до створення «іншої реальності». Він з великим ентузіазмом відкривав для себе кінематографічність у некінематографічному матеріалі, вважав японську художню традицію питомим джерелом для розвитку кіно як аудіовізуального мистецтва.

Література:

1. Иванов В. В. Неизвестный Эйзенштейн — художник и проблемы авангарда. Озорные рисунки Эйзенштейна и «главная проблема» его искусства. *Русская антропологическая школа* : вебсайт. [1998]. URL: <http://kogni.narod.ru/eisenstein.htm> (дата звернення : 10.02.2022).
2. Иванов В. В. Эйзенштейн и культуры Японии и Китая. *Восток — Запад. Исследования. Переводы. Публикации* / [редкол. : Л. Б. Алаев и др.]. Москва : Наука, 1988. С. 279–290.
3. Иванов В. В. Эстетика С. М. Эйзенштейна. *Иванов В. В. Избранные труды по семиотике и истории культуры*. Москва : Языки русской культуры, 1999. Т. 1. С. 143–349.
4. Ито Масару. Мейерхольд и Япония. *Театр*. 2015. № 21–22. URL: <http://oteatre.info/mejerhold-i-yaponiya/> (дата звернення : 10.02.2022).
5. Клейман Н. Глаза Каварадзакі: [Работа С. Эйзенштейна с актером]. *Киноведческие записки*. 2005. Вып. 75. С. 62–77.
6. Маркадэ Ж.-К. «Заветные рисунки» Его Величества Эйзенштейна. *Vania Marcade* : вебсайт. 26.07.2015. URL: <https://www.vania-marcade.com/zavetnye-risunki-ego-velichestva-ey/> (дата звернення : 10.02.2022).
7. Мунипова И. Как устроены рисунки Эйзенштейна. *Arzamas* : вебсайт. 16.03.2016. URL: <https://arzamas.academy/mag/272-eisenstein> (дата звернення : 22.12.2021).
8. Мухаметзянов Р. Р. Влияние дальневосточной культуры на художественный язык русской кинематографии первой половины XX века (на примере творчества С. М. Эйзенштейна). *Записки Казанского университета. Сер. Гуманит. науки*. 2010. Т. 152, кн. 3, ч. 2. С. 130–138.
9. Пунин Н. Японская гравюра. *Аполлон*. 1915. № 6/7. С. 1–35.
10. Пшесмицкий З. Японская гравюра. *Вопросы жизни*. 1905. № 2. С. 247–280.
11. Симонян С. В. Искусство и изображение (творческое наследие С. М. Эйзенштейна). *Гуманизация образования*. 2009. № 2. С. 139–144.
12. Синельникова О. В. Эстетическая теория С. Эйзенштейна в диалоге с явлениями философии и культуры различных эпох. *Вестник Кемеровского*

References:

1. Ivanov, V. V. (1998). Neizvestnyi Eizenshtein — khudozhnik i problemy avangarda. Ozornye risunki Eizenshteina i "glavnaia problema" ego iskusstva [Unknown Eisenstein — the artist and the problems of the avant-garde. Eisenstein's mischievous drawings and the "main problem" of his art]. *Russkaia antropologicheskaia shkola*. Retrieved from <http://kogni.narod.ru/eisenstein.htm>. [In Russian].
2. Ivanov, V. V. (1988). Eizenshtein i kultury Iaponii i Kitaia [Eisenstein and the cultures of Japan and China.]. In L. B. Alaev et al (Eds.). *Vostok — Zapad. Issledovaniia. Perevody. Publikacii* (pp. 279–290). Moscow: Nauka. [In Russian].
3. Ivanov, V. V. (1999). Estetika S. M. Eizenshteina [Aesthetics of S. M. Eisenstein]. In V. V. Ivanov. *Izbrannyye trudy po semiotike i istorii kultury*. (Vol. 1) (pp. 143–349). Moscow: Iazyki russkoi kultury. [In Russian].
4. Ito Masaru. (2015). Meierkhold i Iaponiia [Meyerhold and Japan]. *Teatr*, 21–22. Retrieved from <http://oteatre.info/mejerhold-i-yaponiya/>. [In Russian].
5. Kleyman, N. (2005). Glaza Kavaradzaki: [Rabota S. Eizenshteina s akterom] [Eyes of Kawarazaki]. *Kinovedcheskie zapiski*, 75, 62–77. [In Russian].
6. Marcadé J.-C. (2015, July 26). "Zavetnye risunki" Ego Velichestva Eizenshteina ["Treasured drawings" of His Majesty Eisenstein]. *Vania Marcade*. Retrieved from <https://www.vania-marcade.com/zavetnyye-risunki-ego-velichestva-ey/>. [In Russian]. Original text: Marcade, J.-C. & Ackerman, G. (1999). *S. M. Eisenstein: Dessins secrets*. Paris : Seuil.
7. Munipova, I. (2016, March 16). Kak ustroeny risunki Eizenshteina [How Eisenstein's drawings are arranged]. *Arzamas*. Retrieved from <https://arzamas.academy/mag/272-eisenstein>. [In Russian].
8. Mukhametzianov, R. R. (2010). Vliianie dalnevostochnoi kultury na khudozhestvennyi iazyk russkoi kinematografii pervoi poloviny XX veka (na primere tvorchestva S. M. Eizenshteina) [Influence of Far Eastern culture on the artistic language of Russian cinematography in the first half of the 20th century (on the example of S. M. Eisenstein's work)]. *Zapiski Kazanskogo universiteta. Ser. Gumanit. Nauki*, 152(3(2)), 130–138. [In Russian].
9. Punin, N. (1915). Iaponskaia graviura [Japanese engraving]. *Apollon*, 6/7, 1–35. [In Russian].

- государственного университета культуры и искусств. 2007. № 2. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/esteticheskaya-teoriya-s-eyzenshteyna-v-dialoge-s-yavleniyami-filosofii-i-kultury-razlichnyh-epoh> (дата звернення : 10.02.2022).
13. Эйзенштейн в воспоминаниях современников / сост.-ред., авт. примеч. и вступит ст. Р. Н. Юренев. Москва : Искусство, 1974. 422 с.
 14. Эйзенштейн С. М. За кадром. *Искусство метафоры* : вебсайт. [1929]. URL: http://www.metaphor.narod.ru/eizenstein_beyond.htm (дата звернення : 05.10.2021).
 15. Эйзенштейн С. М. Мемуары : В 2 т. / сост., и коммент. Н. И. Клеймана ; подгот. текста В. П. Коршунова и Н. И. Клейман ; ред. В. В. Забродин. Москва : Редакция газеты «Труд» ; Музей кино, 1997. Т. 1 : Wie sag' ich's meinem Kinde?! / предисл. Н. И. Клеймана. 431 с.
 16. Эйзенштейн С. М. Мемуары : В 2 т. / сост., и коммент. Н. И. Клеймана ; подгот. текста В. П. Коршунова и Н. И. Клейман ; ред. В. В. Забродин. Москва : Редакция газеты «Труд», Музей кино, 1997. Т. 2 : Истинные пути изобретания. Профили. 543 с.
 17. Эйзенштейн С. М. Метод : В 2 т. Москва : Музей кино, 2002.
 18. Эйзенштейн С. М. Нежданный стык. *Эйзенштейн С. М. Избранные произведения* : В 6 т. / [сост. : П. М. Аташева и др. ; гл. ред. : С. И. Юткевич ; вступ. ст. : Р. Юренев]. Москва : Искусство, 1968. Т. 5. С. 303–310.
 19. Эйзенштейн С. М. Чет — Нечет. Раздвоение единого / публ. и коммент. Н. И. Клеймана. *Восток — Запад : Исследования. Переводы. Публикации* / [редкол. : Л. Б. Алаев и др.]. Москва : Наука, 1988. С. 234–278.
 20. Bordwell D. *The Cinema of Eisenstein*. New York: Routledge, 2005. 344 p. DOI: <https://doi.org/10.4324/9781003070801>
 21. Goodwin J. *Eisenstein, Cinema, and History*. Chicago : Chicago University Illinois Press, 1993. 274 p.
 22. Goncourt E. de. *Outamaro: Le Peintre des Maison Vertes*. Paris : Charpentier, 1891. 265 p.
 23. Kurth J. *Sharaku*. München : R. Piper, 1922. 215 p.
 24. Sydow E. von. *Kunst und Religion der Naturvölker*. Berlin : Gerhard Stalling ; Oldenburg, 1926. 328 S.
 10. Pshesmitckii, Z. (1905). Iaponskaia graviura [Japanese engraving]. *Voprosy zhizni*, 2, 247–280. [In Russian].
 11. Simonyan, S. V. (2009). *Iskusstvo i izobrazheniye* (Tvorcheskoye naslediyе S. M. Eizenshteina). *Gumanizatsiya obrazovaniya*. № 2. S. 139–144. [In Russian].
 12. Simonian, S. V. (2009). *Iskusstvo i izobrazhenie* (tvorcheskoe nasledie S. M. Eizenshteina) [Art and image (creative heritage of S. M. Eisenstein)]. *Gumanizatsiia obrazovaniia*, 2, 139–144. Retrieved from <https://cyberleninka.ru/article/n/esteticheskaya-teoriya-s-eyzenshteyna-v-dialoge-s-yavleniyami-filosofii-i-kultury-razlichnyh-epoh>. [In Russian].
 13. Iurenev, R. N. (1974). *Eizenshtein v vospominaniakh sovremennikov* [Eisenstein in the memoirs of his contemporaries]. Moscow: Iskusstvo. [In Russian].
 14. Eizenshtein, S. M. (1929). *Za kadrom* [Behind the scenes]. *Iskusstvo metafory*. Retrieved from http://www.metaphor.narod.ru/eizenstein_beyond.htm. [In Russian].
 15. Eizenshtein, S. M. (1997). *Memuary* [Memoirs]. V. P. Korshunov, N. I. Kleiman & V. V. Zabrodin (Eds.). (In 2 vols, vol. 1). Moscow: Redaktsiia gazety «Trud»; Muzei kino. [In Russian].
 16. Eizenshtein, S. M. (1997). *Memuary* [Memoirs]. V. P. Korshunov, N. I. Kleiman & V. V. Zabrodin (Eds.). (In 2 vols, vol. 2). Moscow: Redaktsiia gazety «Trud»; Muzei kino. [In Russian].
 17. Eizenshtein, S. M. (2002). *Metod* [Method]. (Vols 1–2). [In Russian].
 18. Eizenshtein, S. M. (1968). *Nezhdanniy styk* [An unexpected joint]. In Eizenshtein, S. M. *Izbrannye proizvedeniia*. (In 6 vols, vol. 5) (pp. 303–310). Moscow: Iskusstvo. [In Russian].
 19. Eizenshtein, S. M. & Kleiman, N. I. (1988). *Chet — Nchet. Razdvoenie edinogo* [Even — Odd. Bifurcation of the single]. In Alaeв, L. B. et al (Eds.). *Vostok — Zapad: Issledovaniia. Pervody. Publikatsii* (pp. 234–278). Moscow: Nauka. [In Russian].
 20. Bordwell, D. (2005). *The Cinema of Eisenstein*. New York: Routledge. <https://doi.org/10.4324/9781003070801>
 21. Goodwin, J. (1993). *Eisenstein, Cinema, and History*. Chicago: Chicago University Illinois Press.
 22. Goncourt, E. de. (1891). *Outamaro: Le Peintre des Maison Vertes*. Paris: Charpentier. [In French].
 23. Kurth, J. (1922). *Sharaku*. München: R. Piper. [In German].
 24. Sydow, E. von. (1926). *Kunst und Religion der Naturvölker*. Berlin: Gerhard Stalling; Oldenburg. [In German].