

ЭЙЗЕНШТЕЙНОВСКИЕ ЧТЕНИЯ (II)

Арун ХОПКАР

ПЕРЕЗВОН¹

Нет ничего нового под солнцем,
но есть много старого, чего мы не знаем.

Амброз Бирс.
Словарь Сатаны

Преамбула

Знакомство Эйзенштейна с неевропейскими цивилизациями не только обогатило его самого; в свою очередь, его наблюдения выявили неожиданные аспекты в этих культурах. Изучая Японию, он обогатил язык кино, сформулировав базисные концепции монтажа, а также углубил наше понимание японской культуры. Проникновение в самую глубинную ее суть помогло ему в выработке эстетики звукового кино благодаря понятие «монистического ансамбля». С архимедовой точки опоры, найденной вне его собственного времени, за пределами своей культуры, он перевернул устоявшиеся представления о кино и других искусствах; прежде всего этому способствовала Япония, затем Китай и, наконец, Мексика.

Идеи Эйзенштейна подвигли меня к тому, чтобы взглянуть на цивилизацию, к которой я принадлежу, с иной точки зрения.

У Эйзенштейна много общего с великими индийскими мыслителями, такими, как теоретики эстетики Анандавардхана² и Абхинавагупта³. Сила их интеллекта проникала в глубочайшие уровни бытия, и любая их идея, затрагивая один уровень, заставляет вибрировать каждый из них подобно отзывчивым струнам, а сама мысль всплывает на поверхность обогащенной обертонами и одновременно утонченной оттенками смыслов. Не вы читаете их произведения; их сочинения читают вас. Они задают вам вопросы и побуждают к поиску.

К сожалению, лучшее в наследии моей культуры покрылось толстыми слоями пыли. Но, когда к ней прикасается такой ураган, каким был Эйзенштейн, эти наслоения сметаются, обнажая скрытые под ними сверкающие золотой породой глубины. Нам остается только разрабатывать золотую жилу.

Идеи Эйзенштейна обладают центробежной силой, объединяющей евроцентризм и антропоцентризм разных европейских мыслителей. У них есть и центростремительная сила, нацеленная на поиск универсалий, образующих мощный стержень его мышления, непоколебимого перед пустой относительностью мышления неисторичного.

Эйзенштейн говорит о своем интересе к «невидимому» аспекту бытия: «Стали интересоваться стадиями биологического развития, предшествующие стадии человека!»

Не останавливаясь на этом, круг интересов стал охватывать ранние формы общественных отношений—до-классовое первобытное общество, особые формы поведения и мышления.

И все эти области интересовали меня в разрезе пережитков всех этих стадий внутри нашего сознания, мышления и поведения»⁴.

Индийская культура с ее протяженностью и сосуществованием сразу нескольких стадий цивилизации чрезвычайно сложна. Почти все, что Эйзенштейн упоминает в процитированном выше отрывке, существует в Индии—не в зарегистрированной истории, а в реальной сегодняшней жизни. Атомные реакторы и ядерная физика сосуществуют одновременно с племенами, живущими собирательством, с присущими последним верованиями и практиками. Это прекрасная лаборатория для испытания важной роли некоторых идей Эйзенштейна. Надеюсь, данная статья хотя бы в небольшой мере внесет свой вклад в утверждение их значимости как для моей культуры, так и для культуры мировой.

Монтаж аттракционов

У меня был собственный опыт «аттракциона»⁵—задолго до того, как я впервые услышал этот термин. Случилось это во время представления пьесы в театре Катхакали⁶, когда мне было чуть больше двадцати лет.

Вот описание «аттракциона», подобного тому, который я тогда пережил,—сцена из эпоса «Рамаяна»⁷ в спектакле театра Катхакали.

«Особенно мрачна и устрашающа сцена из трагической истории Шурпанакхи. Эта уродливая демонесса в образе красивой девушки пытается очаровать Лакшману, но, не преуспев в этом деле, пытается добиться его силой, а в результате... принц отрубил ей нос и уши. Следующая сцена... называется “Нееман” (кровопролитие)⁸. Мы видим отвратительную (ракшази) демонессу—черная, истекающая кровью, она кричит от боли и ярости, появляясь из тьмы ночи (она приближается с противоположной стороны зала, пробираясь через ряды зрителей), как сам выпущенный на свободу дух зла в зловещих отблесках стреляющих факелов, в огонь которых подбрасывают камедь, чтобы они извергали языки пламени. Эффект усиливается жутковатой настойчивой барабанной дробью. Страх пронизывает нас

до мозга костей, а вместе с ним—невероятное омерзение. Но странная неземная сила удерживает нас на месте, приковывая нас к креслам, а разум и глаза—к сцене. Бхаянака (предельный ужас) и Бибхатса (предельное отвращение) представлены визуально и производят стойкое впечатление. Такие кровавые сцены объявляются заранее, чтобы избавить детей, слишком впечатлительных взрослых и беременных женщин от лицезрения столь страшных картин»⁹.

Приведенная выше цитата важна как иллюстрация театрального «аттракциона» и как пример, иллюстрирующий эйзенштейновскую «историю крупного плана». Так что, оставляя в стороне ужас описанной здесь сцены, следует взглянуть на то, каким образом усилен и доведен до предела этот эффект.

На сцене театра Катхакали присутствует единственный источник света—большая масляная лампа. Она бросает круг света, в котором действуют персонажи, в то время как зрители остаются в полутьме или почти полной темноте. Пространство за зрителями погружено в абсолютную тьму; это имеет важный смысл для определенных сцен. В описанной выше сцене демонесса с кровоточащими ранами вступает с ужасными криками через эту темноту, *прокладывая себе путь через аудиторию*.

Таким образом, здесь нет безопасной дистанции между зрителем и происходящим, нет порталной арки. Спектакль «опрокидывается» на зрителя. Демонесса подходит прямо к нему. Для зрителей, сидящих на полу, это создает низкую «крупноплановую» точку зрения, а «кровь» капает чуть ли не прямо на них. Красная краска, пропитанная маслом, сверкает в сполохах света. Все это вместе с дымом от лампы, устрашающей барабанной дробью и криками производит эффект, который, как известно, доводит впечатлительного зрителя до невменяемого состояния с серьезными последствиями. Это очень эффективное использование «аттракциона», как и «крупного плана», или даже пример стереоскопического пра-феномена кино, как он описан Эйзенштейном¹⁰.

Эта театральная форма, будучи в большой степени стилизованной, тем не менее во многом основывается на наблюдениях над природой. Здесь нет ни декораций, ни диалогов, и повествование сопровождается только музыкой, подкрепленной превосходной мимикой актеров. Когда актер намеревается сказать что-нибудь о пчеле, он имитирует ее движения во всей их сложности. Когда ему надо описать слона, он дает это понять походкой. Актер, следовательно, должен вести наблюдения за животными, растениями и насекомыми—это входит в его владение профессией и переводит их поведение в его внутренний план¹¹.

В театре Катхакали широко распространены животные метафоры¹². Эйзенштейн тоже часто пользовался ими, начиная еще со «Стачки». В «Иване Грозном» он сравнивает Ивана с орлом, Ефросинью со змеей, Малюту—с псом и т.д. Образный ряд он составлял через тщательное мизансценирование, через мизан-декор и миз-ан-жест, так что аудитория могла «чувствовать» особенности изображаемого животного. Ефросинья многократно появляется в кадре из нижней точки, подобно змее, а у Ивана рукава напоминают крылья, и он «пикирует», словно хищная птица.

Эйзенштейн анализировал театральные традиции комедии дель арте, пантомимы, Пекинской оперы, театра Кабуки и проч.¹³ Вполне естественным образом он очень близко подошел к самой сути Катхакали и других театральных форм, таким, как балийский театр, который оказал влияние на Антонена Арто¹⁴.

Взаимослиянность всех искусств

Позвольте мне вновь вернуться к «Вишнудхармотгара пурана»—ключевому тексту об индийских художественных практиках¹⁵.

Один из его знаменитых фрагментов, касающихся взаимосвязи художественных форм, это диалог между мудрецом Маркандейя и царем Вайрой¹⁶.

«Царь Вайра просит мудреца взять его в ученики и обучить искусству иконописи, чтобы он смог поклоняться божествам в достойном изображении. Мудрец отвечает, что нельзя понять принципы создания образов, не зная искусства рисунка. Царь желает научиться этому искусству и слышит в ответ, что нельзя овладеть даже их начатками, не став танцовщиком. Царь просит обучить его танцам, но мудрец отвечает, что, не вникнув в смысл ритма или знание инструментальной музыки, постигнуть искусство танца невозможно. Царь снова просит научить его и этим умениям, на что мудрец отвечает, что для овладения инструментальной музыкой прежде нужно постичь певческое мастерство; и, наконец, мудрец проводит его через все эти стадии, чтобы затем научить иконописи»¹⁷.

Хотелось бы сопоставить этот фрагмент с цитатой из заинтересовавшей Эйзенштейна книги А.Швейцера о Бахе:

«В действительности материал, которым пользуется художник,—нечто второстепенное. Он не только живописец, или только поэт, или только музыкант, но все они вместе взятые. В его душе живет и живописец, и поэт и музыкант. Его творчество основано на их взаимодействии. <...>»

До того момента, как художественная мысль реализовала себя в определенном языке, она остается комплексной. Ни живопись, ни музыку, ни поэзию нельзя считать абсолютным искусством, образцом для других искусств, которые затем объявляются ложными; в каждом художнике живет еще другой, участвующий в его творчестве. <...>»

Искусство в себе—не живопись, не поэзия, не музыка, но творчество, в котором они все объединены»¹⁸.

Если многие ранние теоретики, писавшие о кино, и даже некоторые современные исследователи прежде всего интересовались его *отличием* от других художественных форм, Эйзенштейн был одним из первых, кто работал сразу в двух направлениях; он анализировал специфику кино как художественной формы и в то же время его общность с другими искусствами. Акцент, который он ставил на взаимосвязи и взаимозависимости всех художественных форм, а также анализ различных конкретных примеров являются неотъемлемыми принципами его мышления, его сочинений и его практической деятельности. Именно этот принцип привел его к формулированию концептуальной основы его трудов, вошедших в книги «Монтаж», «Метод» и «Неравнодушная природа».

Неантропоцентричный взгляд на мир

«И сказал Бог: сотворим человека по образу Нашему, по подобию Нашему, и да владычествуют они над рыбами морскими, и над птицами небесными, и над скотом, и над всею землею, и над всеми гадами, пресмыкающимися по земле» (Бытие. 1.26).

Исходя из этого, Библия ставит *Человека* в центр вселенной. Интересно, что этот взгляд дал основание для многих идеологических, философских и религиозных течений, а также профанных практик, где земля используется во благо человека и только человека. Результатом стало антропоцентрическое мировоззрение, в том числе в его этических и эстетических аспектах. Сегодня, когда технологическая власть сосредоточилась в руках немногих, это становится серьезной угрозой окружающей среде и самому существованию жизни на земле.

Эйзенштейн был одним из тех редких западных мыслителей, кто рано осознал ограниченность подобного взгляда на жизнь и искусство. Хотя он не развернул свои взгляды в систему, его замечания о Диснее содержат глубочайшие и трогательные суждения о том, как близко человеческая жизнь соотнесена с другими формами жизни. Он писал не только о Диснее, он также страстно выступал в защиту не-антропоцентрического и немеханицистского мировоззрения¹⁹.

Эйзенштейн видит Диснея новым лидером традиции, заставляющей художников обращаться к доисторическим временам, где они черпают вдохновение для создания собственного поистине «одушевленного» мира. Он так говорит о сути «анимационной» ментальности:

«Интересно, что подобное “бегство” в звериную шкуру и очеловечивание зверей, по-видимому, характерно для многих эпох, [в] особенно резком выражении малой человечности самой системы социального управления или философии, будь то эпоха американского машинизма в области жизни, быта и нравов, или эпоха... математической абстракции и метафизики в философии»²⁰.

И далее:

«Анимизм, в котором глухо бродят мысли и ощущения о связности всех элементов и царств природы, задолго до того, как наука разгадала конфигурацию этой связи в последовательности и стадиальности».

«До этого иного пути, чем снабжение окружения собственной душой и суждение по аналогии с собственной, человечество не знало»²¹.

Так же, как он видит фильмы Диснея в качестве реакции на механизацию жизни в Америке²², он видит Лафонтена и его басни об «очеловеченных» животных как реакцию на механицистское философствование метафизиков 17-го века.

«Бездушный геометризм и метафизика здесь порождают в порядке антитезы неожиданное возрождение всеобщего анимизма»²³.

Чуть ниже он цитирует Тэна, который говорит следующее в связи с баснями Лафонтена:

«Он защитил своих зверей от Декарта, который из них сделал машин. Он не позволяет себе философствовать подобно докторам, но скромно про-

сит разрешения и в порядке робкого предположения старается изобрести душу на пользу (à l'usage) крысам и кроликам». Мало того: «Подобно Вергилию, он жалеет деревья и не исключает и их из общей жизни. “Растение дышит”,—говорил он. В то время как искусственная цивилизация подстригала деревья Версаля в форме конусов и других геометрических тел, он хотел сохранить их зелени и их росткам свободу»²⁴.

От самого Лафонтена мы знаем:

«Это вторая книга басен, которую я представляю публике... Должен признаться, что большая ее часть вдохновлена сказаниями индийского мудреца»²⁵.

«Сказания мудреца»—это «Панчатантра»²⁶. А источником «Панчатантры» были главным образом палийские джатаки. Это одно из крупнейших собраний сказаний, составивших буддистский религиозный канон о предыдущих рождениях Будды²⁷. Буддистский взгляд на мир не антропоцентричен. В своих первождениях Будда является в формах различных существ. Поскольку человек не считается сотворенным по образу и подобию божьему, в индийской литературе и в искусстве существует глубокая эмпатия с другими формами жизни²⁸.

Учение о ненасилии, которое составляет важнейшую часть джайнистских и буддистских верований, основано на идее о том, что все существа взаимосвязаны своей внутренней жизнью. Оно возникло в то время, когда жертвование животных и их ритуальное убийство достигло у ариев огромных масштабов. Как и в эпоху Лафонтена, притчи и сказания о рождении Будды показывали связь между человеком и природой. Буддистское искусство содержит прелестнейшие описания животной и растительной жизни. Отсюда берет начало индийская фигуративная скульптура. В раннем буддистском искусстве не было изображений Будды в виде человека; его представляли знаками, которые ассоциировались с ним, такими, как зонтик, следы ног, дерево Бодхи и т.д. Образ с блаженной улыбкой на устах после обретения просветления возник гораздо позднее.

В отличие от многих восточных культур, в которых переход от одной исторической эпохи к другой (например, от феодализма к капитализму) знаменуется резким разрывом с предыдущей, в Индии до сих пор доминируют архаичные верования, подобные анимизму. Они не сводят одушевление только к другим живым существам, но наделяют душой и предметы, такие, как, скажем, рабочие инструменты и проч. Одним из самых трогательных фильмов, снятых в Индии, стала картина Ритвика Гхатака «Трогательная ошибка» (*Ajantrik*)²⁹, в которой главной героиней, таксист, любит свой автомобиль как друга-партнера. Он разговаривает с ним, гладит и даже сердится на него. Когда старому другу приходит конец, он почти лишается рассудка. Сцена «смерти» его автомобиля, подобно смерти робота ХЭЛа в фильме Кубрика «2001: Космическая Одиссея»,—одна из самых пронзительных экранных «смертей» машин в мировом кинематографе. Оба режиссера великолепно использовали в этих эпизодах звук.

Ландшафт музыки

Соотношение звукового и зрительного—одна из проблем, о которой Эйзенштейн начал писать еще до реального опыта в звуковом кино³⁰. Он усматривает существенную связь между этим соотношением и синэстезией³¹.

Здесь я хотел бы описать—но не предложить—другой путь к пониманию этого соотношения, не столь конкретного, каким оно выступает у Эйзенштейна, но в качестве более глобального соотношения музыкальной и визуальной структур, заложенного в музыке Северной Индии.

За пять тысячелетий, взаимодействуя с разными музыкальными культурами и системами, индийская музыка развилась в одну из сложнейших систем—северо-индийскую музыку, называемую кхаял (*khayal*)³². В ней окружающий пейзаж воспринимается в терминах уровней солнечной энергии, и это совершенно иной тип взаимоотношений между звуковым и визуальным. Здесь не существует специфических отсылок к графике ландшафта, только к солнечной энергии, окружающей нас, а также отклик на нее через поведение людей, животных и растений³³.

В основе музыки кхаял лежит особая композиция, *бандхи*, облеченная в мелодическую форму *рага*. Она исполняется в соответствии с определенными правилами, но допускается и импровизация. Импровизация зависит от воображения музыканта.

Рага соотносится с солярными циклами, суточными и годовыми. Двадцать четыре часа суток разделены на восемь частей в соответствии с суточным циклом. Каждой из восьми соответствует определенная рага, которая исполняется в соответствующее время дня.

В годовых циклах кульминационными точками являются весна и сезон дождей, два наиболее важных периода в жизни индийцев. Разные раги с бандишами, живописующие времена года, исполняются строго в эти сезоны. В такой раге, как *Miyan Ki Malhar*, экспонированной на три октавы, используются басовые ноты, напоминающие звуки, издаваемые лягушками; ее динамичные пассажи (таан) в верхних октавах изображают стрелы молний, а басовая перкуссия напоминает о грозовых раскатах. Однако прямой имитации здесь нет; эстетическое восприятие основывается на культурном коде.

Использование диезов и бемолей, пентатонного или гексатонного звукоряда, минорной и мажорной гамм с различными перкуSSIONными эффектами создает взаимосвязь между обычной жизнью и музыкой. Это музыка, которая также сливается с ландшафтом. По мере исполнения раги музыка может отвечать смене настроений в соответствии с изменением света. Очень важно, что раги играют в сумерках, в зоне между светом и тьмой—*sandhikal*, что означает и рассвет, и закат. Первая часть описывает тихий, нежный подъем энергии и чувство пробуждения, а последняя стремится изобразить томление, меланхолию и чувство беспокойства³⁴.

Помимо звукозрительного соотношения, кхаял подспудно связан с концепцией неравнодушной природы. Вместо того чтобы искать человеческим чувствам в природе, эта музыкальная система нацелена на создание связи, в которой музыка отзывается на состояние природы. Отсюда

ее приятие того, что художественное произведение находится в согласии с природой, ненавязчиво приводя человека в унисон с ней.

Пре-натальный опыт и обряд рождения

«*Сангита-ратнакара*» («Океан музыки») — трактат, приписываемый Шарнгадэва, по-видимому, один из самых значительных текстов по индийскому музыковедению³⁵. Интересно, что самая первая его глава описывает рост человеческого тела от зачатия до рождения, поскольку звук продуцируется человеческим телом; таким образом подчеркивается важность вокальной музыки во всех индийских музыкальных традициях, и ее глубокое понимание существенно для овладения музыкальным искусством. Вот несколько отрывков из этого трактата в переводе с санскрита с комментариями редактора.

«Наш автор утверждает, что эмбрион обладает такими духовными свойствами, как мужество и скромность <...> на четвертом месяце эмбрион обретает сознание и стремление к познанию.

Сердце эмбриона повторяет сердце его матери. <...>. Слово «сердце» — символически обозначает способность к активному действию, чувствованию и волеизъявлению, эмоции и желанию. <...>. Сердце эмбриона бьется в унисон с материнским; они образуют единство, подобное единству близнецов. Потому беременная женщина называется двусердной <...> Дохада; Дохада означает саму беременную женщину и ее желания (Дохады). <...>.

Отсюда следует, что желания будущей матери должно уважать ради растущего в ней плода <...>. Невоплощенные желания беременной женщины могут повлечь не только осложнения в ее сознании, но и сказаться на сознании эмбриона; любое неудовлетворенное во время вынашивания плода желание, касающееся определенного чувства, неблагоприятно воздействует на соответствующий орган ребенка, связанный с этим чувством»³⁶.

А теперь сравните этот фрагмент с цитатой из заметки, озаглавленной Эйзенштейном «*Pré-natale expérience*» («Дородовой опыт»).

«В этот вечер все дико перепились.

А потом произошла драка, и кого-то убили.

Папенька, схватив револьвер, перебежал Морскую улицу водворять порядок.

А маменька, бывшая в это время брюхата мною, смертельно перепугалась, чуть не разрешилась раньше времени.

Несколько дней прошло под страхом возможности *fausses couches* <преждевременных родов>.

Но дело обошлось.

Я появился на свет божий в положенное мне время, хотя и с некоторым опережением на целых три недели.

Некоторая торопливость и любовь к выстрелам и оркестрам с тех пор остались у меня на всю жизнь.

И ни одна из моих кинокартин не обходится без убийства.

Трудно, конечно, предположить, что это приключение *avant la lettre* <до появления на свет> могло бы оставить на мне след впечатлений.

Но факт остается фактом.

Интерес к пре-натальной стадии бытия у меня всегда был очень силен»³⁷.

Значимость дородового опыта для индийской цивилизации такова, что святая святых в храме называется гарбхагриха, дословно—«держатель зародыша». Проход к некоторым храмам столь узок, что пробраться по нему можно лишь ползком. Поклоняющийся должен пройти через него и оказаться в полной темноте, в закрытом пространстве. Этот опыт в точности повторяет процесс рождения³⁸.

Но все это история.

А теперь я хочу рассказать о художнике индийского происхождения Анише Капуре, тесно связанном со своей культурой и собственным бессознательным. В недавние годы в его творчестве проявилась монументальность индийской скульптуры и пещерных храмов, причем без всякого следа пастиша или имитации. Эту монументальность он преобразил в нечто, делающее его современным художником универсального масштаба. Работая над данной статьей, я увидел его «Левиафана»—скульптуру, выставленную в парижском Гран-Пале (июнь 2011 года).

В это сооружение входишь через темный проход. Потом видишь слабый свет, пробивающийся сквозь большую мембранообразную поверхность, напоминающую тонкую кровеносную сеть. В ней три отверстия-кокона—один впереди и два по бокам—с гладкими закругленными лепестками, которые всасывают тебя внутрь. И ты, как рождающийся на свет младенец, наполовину еще организм, а наполовину уже человек, можешь видеть свет только через тело Великой Матери.

Выйдя наружу, можно увидеть со стороны: поглощающее вогнутое пространство теперь превращается в выпуклость и становится похожим на гору. Ты ощущаешь себя новорожденным лилипутом, смотрящим на кормящую, уютную, но одновременно внушающую благоговейный страх Мать-гигантессу. С ней можно играть в прятки, можно спускаться в ее лоно, небольшое, но такое уютное пространство, а потом выходить на поверхность и смотреть на нее вверх, вверх, вверх, на все эти округлости, выпуклости, меняющие свои очертания по мере того, как ты обходишь их кругом.

В эссе «Роден и Рильке» Сергей Михайлович говорит о единстве конкавного и конвексного как весьма плодотворного образа, вбирающего в себя зрелое представление о единстве противоположностей.

«Это проблема зеркального единства формы и контр-формы, рельефа и контр-рельефа. Факт существования и единства конкавной и конвексной формы вообще как бы воплотил в себе и “материализовал” два пути познания сущности явлений: путь познания путем охвата явления извне и путь познания изнутри.

В идеале они, конечно, сливаются в единстве»³⁹.

Ладонь, «обнимающая» грудь, вогнута, но принимает очертания ее выпуклости. Конкавные кубистские полотна Пикассо с изображениями женщин по времени совпадают с их противоположностью—полотнами огромных корпулентных купальщиц.

В «Левиафане» Аниш Капур сумел сообщить нам через одно произведение опыт двух неевклидовых миров, внешнее и внутреннее тела Великой Матери.

Экстаз

Многие страницы сочинений, а также многочисленные рисунки, шаржи, пленочные материалы, составляющие наследие Эйзенштейна, посвящены понятию, которое он любил писать как *ex-stasis*. Это повторяющаяся тема, которая возникает в различных контекстах—от эпизода с сепаратором в «Генеральной линии» («Старом и новом») до эссе «Эль Греко и кино». Экстатический опыт интересен ему как опыт эротический, опыт под влиянием психоделических веществ, наконец, как мистический опыт. Ему интересны последствия этого опыта—от искаженных тел до расширения человеческого сознания, обретающего способность панорамного видения.

Эту статью я начал со ссылки на двух великих мыслителей и теоретиков эстетики—Анандаварадхану и Абхинавагупту. Оба они поклоняются Шиве и верят в Тантру⁴⁰.

«Размышления об эстетике, родившиеся и получившие развитие на обочине метафизической мысли, продолжили присущую последней традицию обращения к взаимоотношениям и различиям между ней и религиозным опытом. <...>. Эстетический опыт, для которого характерно погружение субъекта в эстетический объект, вплоть до исключения из поля видения все прочего, а, следовательно, и временного выпадания из собственной повседневной жизни, родственен блаженному экстазу или опыту *брахмана* <...>»⁴¹.

Будь то сексуальный экстаз, эстетический опыт или опыт мистический, каждый раз имеет место полная утрата субъектом самого себя.

«Зритель лишен какого бы то ни было прагматичного запроса, любого интереса (желания достижения и т.д.), что характерно для обычной жизни. Он погружен в эстетический опыт вплоть до исключения всего другого; задача обобщения, выведенная из поэтического высказывания, разрушает границы ограниченного “я” и вместе с ними уничтожает интересы, требования и цели, которые с ним связаны»⁴².

Хотя это высказывание можно считать лишь отдаленным отголоском размышлений Эйзенштейна о произведении искусства как машины для производства особых эмоций в сознании зрителя, оно, тем не менее, несомненно, лежит в русле его ключевых концепций «Монтажа», «Метода» и «Неравнодушной природы», ведущих к универсализации эстетического опыта.

В связи с его ранними сочинениями, ассоциирующимися с агитпропом, Эйзенштейна нередко обвиняют в подходе к искусству как инструменту манипулирования. Нет ничего более далекого от истины. Отношения между художником и знатком искусства, который им наслаждается, Эйзенштейн, также как авторы «Анандаварадханы» и «Абхинавагупты», видит на основе равенства. Идеал читателя поэзии они видят в *сахридайе*.

«Абхинава определяет *сахридаяту* как способность включиться в идентичность с сердцем поэта ... и *сахридайя* обозначает людей, способных идентифицироваться с предметом, поскольку зеркало их сердец было отполировано неустанным познанием и практикой поэзии»⁴³.

Эйзенштейн тоже писал о том, что внутреннее видение художника, окрашенное его чувствами, идеями, его способностью удивляться, эмо-

ционально воплощаются в его теме. Задача его состоит в том, чтобы превратить внутреннее видение в серию частичных представлений, которые в своем единстве и сосуществовании вызывают в воображении зрителя, в его сознании и его эмоциях тот же самый образ, который витал в голове художника; зритель должен пойти тем же путем, которым прошел автор⁴⁴.

Поскольку точка начала произведения и точка его конца совпадают, мы прошли полный круг, и пришло время остановиться.

1. Дхвани на санскрите буквально значит «звук». Но этим словом в индийской поэтике обозначается также технический термин, означающий погружение или суггестивную поэзию. Эхо, отзвук обозначается словом «прати-дхвани», буквально—«контр-звук». Эйзенштейн в своем эстетическом дискурсе для обозначения суггестии использует слово «перезвон». Мне бы хотелось назвать данную статью на санскрите «Prati-dhvani» или по-русски «Перезвон», что подразумевало бы и отзвук, и «суггестию», внушение.

2. Анандавархана—кашмирский писатель и литературный критик IX века. Знаменитый автор трактата «Дхваньялока» («Свет отзвука»), который революционным образом преобразил традиционную санскритскую поэтику.

3. Абхинавагупта—один из величайших авторитетов в области индийского театра, литературной критики и эстетики, а также кашмирского шиваизма. Жил приблизительно в конце X—начале XI вв. Рассматривал эстетический опыт знатока искусства равнозначным религиозно-мистическому опыту.

4. *Эйзенштейн С.М.* Мемуары: В 2-х тт. М.: Ред. газ. «Труд», Музей кино, 1997. Т. 2. С. 49.

5. «Аттракцион (в разрезе театра)—всякий агрессивный момент театра, то есть всякий элемент его, подвергающий зрителя чувственному или психологическому воздействию, опытно выверенному и математически рассчитанному на определенные эмоциональные потрясения воспринимающего, в свою очередь в совокупности единственно обуславливающие возможность восприятия идейной стороны демонстрируемого—конечного идеологического вывода. Чувственный и психологический, конечно, в том понимании непосредственной действительности, как ими орудует, напр[имер], театр Гиньоль: выкальвание глаз или отрезывание рук и ног на сцене...» (цит. по: *Попов Г.Н.* Из творческого наследия. М.: Сов. композитор, 1986. С. 82).

6. Катхакали—театральная форма, практикуемая в Керале, штате, расположенном на западном побережье полуострова Индостан, между Аравийским морем и западной горной грядой. «Окаймленные медленными водами, окруженное пальмами, западное побережье открывает сказочную панораму мерцающего света, странных теней и трепещущих отражений».

Катхакали—одна из богатейших в мире театральных форм. В ней задействованы изысканные костюмы, пластичные маски и оркестр, способный продуцировать звуковые эффекты от нежнейших до самых неистовых. Ее актерский стиль может изображать широкую гамму ритмов—от огненного вихря до тончайшего движения глаз. Ее эмоциональный диапазон покрывает не только весь спектр человеческих чувств, но также силу и эмоции животных. Благодаря ей воспринимающий получает сильнейший физический и глубокий духовный опыт.

7. Многие традиционные театральные формы используют широкий репертуар сказаний и сюжетов из двух эпических памятников—«Рамаяны» и «Махабхараты». Эти истории известны публике, что позволяет больше сконцентрироваться на тонкостях в способе репрезентации, чем на движении сюжета. Искушенный зритель оценит качество спектакля или художника, соотнося то или иное с собственным знанием ранее увиденных им постановок по тем же текстам.

8. Катхакали—одна из немногих театральных форм, допускающих в своем репертуаре сцены кровопролития как «аттракционные». Трактат «Натя-шастра», приписываемый мудрецу Бхарате, ключевой текст по теории и практике индийского театра, запрещает показ на сцене крови и смерти.

9. *Bharatha Iyer K.* Kathakali: The Dance Drama of Malabar. New Delhi: Dev Publishers and Distributors, 2011. P. 92.

10. *Эйзенштейн С.М.* О стереокино // Эйзенштейн С.М. Неравнодушная природа: В 2-х тт. М.: Музей кино, Эйзенштейн-центр, 2004–2006. Т. 1. С. 367.

11. Я подробно останавливаюсь на этом аспекте размышлений Эйзенштейна в моей работе о мизансцене: *Khopkar A.* Graphic flourish // Eisenstein Rediscovered / Ed. I. Christie and R. Taylor. L., N.Y.: Routledge, 1993.

12. Многие из них заимствованы из канонического набора «корзины поучений» или «Панчатантры» и знакомы многим культурам. Они характеризуют человека храбрым, как лев, хитрым, как лиса, тонким, как змея и т.д. Эйзенштейн пользуется теми же метафорами.

13. Представление Мэй Ланьфая стало одним из событий, которое не только произвело глубокое впечатление на утонченных западных художников, но и оказало устойчивое влияние на них. Эйзенштейну посоветовал посмотреть его Чаплин. Результатом стало фундаментальное эссе «Чародею Грушевого Сада» (Эйзенштейн С.М. Метод: В 2-х тт. М.: Музей кино, Эйзенштейн-центр, 2002. Т. 2. С. 132–149). Брехт признавал влияние, оказанное на него китайским театром, после выступления Мэй Ланьфая, которое он увидел весной 1935 года. Скорее всего, это выступление также видели Мейерхольд и Станиславский. Таким образом, целое созвездие художников попало под влияние Пекинской оперы.

14. *Арто А.* О Балийском театре // Арто А. Театр и его двойник. М.: Мартис, 1993. С. 56–72.

15. Датировка данного текста, как и в случае со множеством других индийских памятников, проблематична. Дату написания трактата можно отнести к периоду от 400 г. до н.э. до 1000 г. до н.э. Это весьма разнобразный текст, касающийся множества тем. С точки зрения освещения визуальных искусств наибольший интерес представляет та часть, которая носит название «Читрасутра».

16. Диалог—традиционный вид беседы, в которой ученик задает вопросы учителю; тот отвечает на них или в свою очередь задает свои, что ведет к просветлению.

17. *Visnūdharmottara-purana*, III. 2.1. Цит. по: *Vatsyaan K.* Foreword // *The Citrasutra*. New Delhi: Indira Gandhi National Centre for the Arts, 2001. P. VIII.

18. Цит. по: *Клейман Н.И.* Пафос Эйзенштейна // Эйзенштейн С.М. Неравнодушная природа. Т. 1. С. 13.

19. Наум Клейман в комментариях к «Психологии композиции» Эйзенштейна ссылается на фрагмент из «Метода», где автор идет еще дальше и связывает органический и неорганический миры.

«Представителю каждого "царства" для того, чтобы оформиться в произведение искусства, приходится принимать форму, свойственную представителю "предыдущего" царства! Чтобы войти в искусство, т.е. чтобы обрести образ, чтобы приобщиться форме и стилю, растение перехватывает закон строения минерала; животное—растения; человек—животного!» (цит. по: Психология процессов художественного творчества. Л.: Наука, 1980. С. 203).

20. *Эйзенштейн С.М.* Метод. Т. 2. С. 278.

21. Там же. С. 280.

22. Вероятно, с этой же точки зрения можно взглянуть на успех «Властелина колец»—как книгу о Гарри Поттере, так и их экранизаций.

23. *Эйзенштейн С.М.* Метод. Т. 2. С. 280.

24. Там же.

25. «Я должен отдать должное индийскому мудрецу, у которого я много почерпнул» (Жан де Лафонтен, «Предисловие ко второму сборнику басен», 1678).

26. Появившаяся в IV веке или даже ранее, «Панчатантра»—это собрание историй, иллюстрирующих индийскую доктрину искусства управления государством. Эти истории были переведены на многие языки: пехлеви (среднеперсидский), греческий, древнееврейский, арабский—практически на все основные языки. Сюжеты из «Панчатантры» прослеживаются в сказках «Тысячи и одной ночи», многих западных колыбельных песнях и балладах.

27. Самый ранний возможный период появления этого собрания—I в. до н.э.

28. Даже первые *аватары*, или инкарнации бога не являются антропоморфными. Это матьяс (рыба), курма (черепаха), вараха (кабан), нарасимха (полулев, получеловек) и вaman

(карлик). Интересно отметить, что в этом фрагменте в сжатом виде обрисована история эволюции: жизнь зарождается в воде, потом живое существо принимает форму амфибии, затем животного, далее полульва-получеловека и карлика!

29. Фильм снят в 1958 году на языке бенгали, его оригинальное название означает «Немеханическое».

30. Я имею в виду знаменитую «Заявку» (1928), подписанную Эйзенштейном, Пудовкиным и Александровым, вошедшую также в сборник «Film Form», выпущенный Джейм Лейдой. Более поздний подробный анализ Эйзенштейном музыки в «Александр Невском», как отмечено Мишелем Шионом и другими авторами, базируется на специфике классического западного нотного письма.

31. См.: *Эйзенштейн С.М.* Вертикальный монтаж // Эйзенштейн С.М. Неравнодушная природа. Т. 1. С. 85–135.

32. Самое древнее собрание индийских музыкальных текстов, сохранившихся в их изначальном виде, содержится в «Ригведе». Это собрание гимнов на ведийском языке во славу различных божеств, многие из которых представляют собой такие явления, как рассвет или силы природы, в том числе четыре природных стихии.

33. Изобретение электричества, разумеется, до определенной степени изменило эту картину. Но большинство художников сохраняют приверженность этой системе. Даже музыка к кинофильмам, в которой использовалась западная оркестровка, базировалась на мелодиях раг, используя ее силу ассоциаций, которые они вызывают у зрителя. Сегодня нередко можно встретить комбинацию электронного (цифрового) звука для основной партитуры и мелодий, основанных на музыке раг.

34. Некоторые художники предпринимали попытки изобразить сюжеты и персонажи раг или (в женской форме) рагинь в живописных сериях, получивших название «картин Рагамалы». Некоторые из них превосходны, но сама музыкальная система, призванная вызывать определенные аффекты, значительно тоньше.

35. Этот текст XIII века наиболее полный после «Натья-шастры» Бхараты, который упоминается в сноске 8. Его канонам следует как северо-индийская, так и южно-индийская музыка.

36. *Sangitaratnakara of Sarangadeve. Vol. I / English translation by Dr. K. K. Shringy, under the supervision of Dr. Prem Lata Sharma. Munshiram Mahoharlal Publishers Pvt. Ltd., 2007. P. 42–43.*

37. *Эйзенштейн С.М.* Мемуары. Т. 2. С. 48.

38. Образ перехода из материнской утробы в последней части «Ивана Грозного» на пороге смерти Владимира слишком хорошо известен, чтобы нуждаться здесь в дополнительном обсуждении. Достаточно упомянуть, что Эйзенштейн попросил художника-декоратора убрать из них все остроугольные конструкции.

39. *Эйзенштейн С.М.* Неравнодушная природа. Т. 2. С. 512–513.

40. В тантрической практике интимная близость—способ достижения Высшего Блаженства космического единства. Знаменитый индолог Генрих Циммер говорит по этому поводу следующее: «В Тантре сближение достигается не через словесное согласие или несогласие <...> отношение к миру всегда позитивно. <...>. Приближение осуществляется через природу, а не через отказ от нее» (цит. по: *Urban H. Tantra: Sex, Secrecy, Politics, and Power in the Study of Religions. Berkeley: University of California Press, 2003. P. 168*).

41. *Gnoli R. The Aesthetic Experience according to Abhinavagupta. Roma: Is. M.E.O., 1956. P. XXIII.*

42. *Ibid.* P. 51.

43. *Ibid.* P. 72.

44. См.: *Khopkar A. Graphic flourish. P. 158.*

Перевод с английского **Нины Цыркун**